

Durch seine revolutionären Filme in den 1920er Jahren erlangte der Regisseur Sergej M. Eisenstein Weltruhm. Seine umfangreichen Überlegungen zur Kunsttheorie, die er seit Beginn der 1930er Jahre anstellte, sind dagegen weitgehend unbekannt: Eisenstein ging es um die Wirkungsmacht der Kunst und insbesondere um die Massenwirksamkeit des Mediums Film. Kunst und Kultur der Naturvölker wurden ihm dabei zu wichtigen Quellen; aber auch Psychologie, Psychoanalyse, Ethnologie, Kunstgeschichte, Religion und Mystik befruchteten Eisensteins kunsttheoretisches und künstlerisches Schaffen, das mit den politischen Verhältnissen der stalinistischen Sowjetunion zunehmend in Konflikt geriet.

Die vorliegende Studie analysiert das ästhetische Konzept Eisensteins und greift dabei auf eine Vielzahl bislang unveröffentlichter Materialien aus Moskauer Archiven zurück; eine Auswahl dieser Schriften und Zeichnungen Eisensteins ist hier erstmals publiziert. Die Autorin zeigt die Brisanz der Forschungen Eisensteins auf und legt die Abhängigkeitsstrukturen von Kunst und Politik im Stalinismus offen. Neben den vollendeten Filmen wie ALEKSANDR NEVSKIJ oder IVAN DER SCHRECKLICHE werden auch die unvollendet gebliebenen Projekte im kultur- und geistesgeschichtlichen Kontext ihrer Zeit untersucht. Dabei wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der politischen Macht nicht nur als Antriebskraft des künstlerischen Schaffens Eisensteins fungierte, sondern auch die Herausbildung einer Ästhetik bestimmte, die in vieler Hinsicht als paradigmatisch für die Kunst der Epoche angesehen werden muss. Dies führt zu einer Neubewertung Eisensteins als Kunsttheoretiker und Künstler.

Ein umfangreicher Anhang mit Archivnachweisen, spezifischen Filmo- und Bibliographien sowie einem Personen- und Sachregister vervollständigt die Darstellung von Eisensteins ästhetischem Universum.

ISBN 3-926372-66-4

Film und Macht

Anna Bohn

Anna Bohn

Film und Macht

Zur Kunsttheorie
Sergej M. Eisensteins
1930–1948



diskurs film
BIBLIOTHEK

Film und Macht
Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930–1948

diskurs film
BIBLIOTHEK

Herausgegeben von
Klaus Kanzog

Band 16

Anna Bohn

Film und Macht

Zur Kunsttheorie

Sergej M. Eisensteins 1930–1948

München 2003

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2003 diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR
Alle Rechte vorbehalten

Bildnachweis: Filmmuseum München (8); Gosfilmofond Moskau (10); RGALI (20); Institut für Kunstgeschichte der Universität München (6); Bayerische Staatsbibliothek (1); Andrej Čerkasov (1); Archiv der Autorin (6); Verlagsarchiv (2). – Reproduktion von Fotos aus den Filmkopien: Gerhard Ullmann, München

Coverfoto: Nikolaj Čerkasov in der Maske Ivans des Schrecklichen und Sergej Eisenstein bei den Dreharbeiten zu IVAN GROZNYJ, mit freundlicher Genehmigung von Andrej Čerkasov, St. Petersburg

Satz: Verlagsbüro Schaudig, München

Herstellung: TOP-Offset GmbH, Frankfurt/M.

Printed in Germany

ISBN 3-926372-66-4

Bezug über den Buchhandel oder direkt vom Verlag.

diskurs film Verlag
Schaudig & Ledig GbR
Tristanstraße 13 • D-80804 München
diskurs.film@t-online.de

Inhalt

Vorwort	11
1 Einleitung	13
1.1 Begriffsklärung: »Grundproblem« und »Methode«	15
1.2 Publikationslage der Schriften Eisensteins und Forschungsstand	16
1.3 Archivstudien und Quellenforschungen	20
1.4 Kurzer Überblick über den Aufbau der Studie	22
2 Das Grundproblem der Kunst 1935	25
2.1 Die englischsprachige Fassung »Film Form: New Problems«	26
2.2 Die Vorgeschichte des Grundproblems	27
2.2.1 Politischer Umbruch in der Sowjetunion	28
2.2.2 Götterdämmerung. Scheitern der Filmprojekte 1932–1935	29
2.3 Die Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden	33
2.4 Die Rede Eisensteins zum »Grundproblem« der Kunst	34
2.4.1 Kunst und sinnliches Denken	42
2.4.2 Die kritische Rezeption des »Grundproblems«	48
2.5 Der Kontext der Rede von 1935 – die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«	52
3 Der Aufbau der »Methode« in Mexiko	54
3.1 Wissenschaft und Kunst als Synthese – ein Rückblick auf die Theoriebildung der 1920er Jahre	59
3.2 Die Synthese von Wissenschaft und Kunst in Mexiko	69
3.2.1 Wissenschaftliche Forschungen Eisensteins in Mexiko	71
3.2.2 Exkurs zu Mexiko und der Ethnologie an der Schwelle der 1930er Jahre	73
3.2.2.1 James George Frazer	76
3.2.2.2 Lucien Lévy-Bruhl	77
3.2.3 Eisensteins Studien zu den frühen Formen des Denkens	79
3.2.3.1 Das prälogische Denken und die Rezeption der Schriften Lucien Lévy-Bruhls	81
3.2.3.2 Die Rezeption von James Georges Frazers <i>The Golden Bough</i>	86
3.3 Die Rolle der Ethnographie für die (Bild-)Kunst und die Realisierung wissenschaftlicher Konzepte im Film	92
3.3.1 Bildkunst und schöpferische Prozesse – die Wiedergeburt der zeichnerischen Tätigkeit	93

3.3.2	¡QUE VIVA MÉXICO! als Synthese von Ethnographie und Filmkunst	97
3.3.3	Evolutionismus und wissenschaftliches Stufenmodell gesell- schaftlicher Entwicklung als Grundstruktur des Kunstwerks ..	104
4	Regression oder Die Sehnsucht nach Rückkehr zur Einheit	108
4.1	Relevanz des Regress-Begriffs für das »Grundproblem« der Kunst	108
4.2	»Kunst als Regress« – die Herausbildung des Regress-Begriffs und das diskursive Feld	110
4.2.1	Regress und pathologische Prozesse – Diskurs der Psychologie und Neurophysiologie	117
4.2.2	Sexuelles und Prälogik – der Regress in der Kunst und die psychoanalytische Theorie	123
4.2.2.1	Der Fall Freud	124
4.2.2.2	Gotische Kathedralen, pränatale Erfahrung, Trauma und Mutterleibsregression	128
4.2.2.3	Kreisform des Paradieses: Nirwana und Regress zur Nullform des Seins	135
4.2.2.4	Vaterleibsversenkung, Menschenopfer und Regress zum Tier ..	142
4.2.2.5	Basic situation, proobraz und die Archetypentheorie C. G. Jungs	151
4.2.3	Regressive Gesellschaftsformationen, Progress-Ideologie und Kunst der 1930er Jahre	153
4.2.4	Regress zur Urgesellschaft – Utopie und Kommunismus 1939.	155
4.2.5	Regress und Gesamtkunstwerk	157
5	Der »männliche und weibliche Ursprung« in der Kunst	161
5.1	Eisensteins Beschäftigung mit Androgynie im kulturgeschicht- lichen Kontext	162
5.1.1	Die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts und ursprüngliche Androgynie	162
5.1.2	Androgynie und Sexualwissenschaft	164
5.1.3	Ursprüngliche Androgynie und ethnologische Studien	167
5.2	Dialektik des Sexus und bipolares Prinzip in der Kunst	169
5.3	Androgynes Genie und Übermensch	181
5.4	Hieroglyphen des Weiblichen	184
5.5	Das Zweigeschlechterwesen in der Kunst. Von Mexiko zu IVAN GROZNYJ	189
5.5.1	Der Alleinherrscher als Übermensch	192

5.5.2	Travestie und Gender Shift im Film IVAN GROZNYJ	193
5.5.2.1	Travestie Fedors als Zweigeschlechterwesen	194
5.5.2.2	Travestie des Regisseurs	199
5.6	Travestie zum Narrenkönig und Opfertod – Geschichte eines Sujets	201
5.7	Mythensynkretismus und Opfertod des Sohnes	206
5.8	Machtverhältnisse, karnevalistische Umkehrung und Rollentausch	206
5.9	»Männlicher und weiblicher Ursprung« in der Figurenkonstellation und Raumkonzeption des Kunstwerks	213
6	Kunst, Kult und Ekstase	218
6.1	Begriffsklärung: Pathos und Ekstase	219
6.2	Ekstase in »Eine nicht gleichmütige Natur«	221
6.3	Kunst und sakrale Formen	223
6.3.1	Massenfilm und religiöse Ekstase	225
6.3.2	Forschungen zu Kunst und Ekstase in Mexiko	227
6.3.2.1	Religiöse Ekstase und die Rezepte der spanischen Mystiker ...	230
6.3.2.2	Idée fixe und schöpferische Besessenheit	234
6.3.2.3	Ekstase und biologischer Grundrhythmus	236
6.3.3	Das Prinzip der »rhythmischen Trommel«	238
6.4	Realisierung der Ekstase-Konzeption in der Bildkunst	243
6.4.1	Graphik und schöpferischer Schwebzustand	244
6.4.2	BEŽIN LUG und die ekstatische Transfiguration	253
6.4.3	Kunst zwischen Propaganda und Schamanismus – ALEKSANDR NEVSKIJ	259
6.4.4	IVAN GROZNYJ – Farborgien und Kunst als Synthese	263
7	Der innere Monolog im Film	271
7.1	Quellenlage und Forschungsstand	273
7.2	Phasen der Joyce-Rezeption Eisensteins (1928–1934)	275
7.3	Innerer Monolog in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«	286
7.4	Der innere Monolog im filmischen Spätwerk Eisensteins – IVAN GROZNYJ	288
7.4.1	Nikolaj Evreinovs Monodramen und der innere Monolog im Film	290
7.4.2	Schizophrenie und Kompositionsstruktur des Kunstwerks	291
7.4.3	Die Osiris-Methode: Montage und Fragmentarisierung der Realität	296

8	Ästhetik und Macht – der Künstler im Konflikt	303
8.1	Das Verbot des Films BEŽIN LUG im Jahr 1937 und der Generalangriff auf das »Grundproblem« der Kunst	305
8.1.1	»Formalistische Fehler in der Methode« – die Ästhetik im Kreuzfeuer der Kritik	309
8.1.2	Exkurs zur Problematik des obraz-Begriffs und Darstellung ausgewählter Aspekte der obraz-Konzeption Eisensteins	312
8.1.3	Stilisierung versus Realismus – die Konzeption des verallgemeinerten (Sinn-)Bildes [obobščennyj obraz]	318
8.2	Die Macht der Kunst – IVAN GROZNYJ und die Folgen	324
8.2.1	Archaische Opferrituale und der Selbstmord der Macht	326
8.2.2	Attacken auf IVAN GROZNYJ	331
8.2.3	Sowjetische Ästhetik versus »Kriecherei vor dem Westen«	339
9	Conclusio	347

Anhang

A.1	Abkürzungen	353
A.2	Archivdokumente	355
	(1) Fundorte	355
	(2) Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«	355
A.3	Filmographie: Sergej M. Eisenstein	360
	(1) Filmprojekte 1924–1946	360
	(2) Realisierte Filme 1923–1946	362
A.4	Erweiterte Filmographie	365
A.5	Theater- und Opernproduktionen	370
A.6	Elektronische Medien	371
A.7	Tondokumente	371
A.8	Literaturverzeichnis	372
	(1) Primärliteratur Sergej M. Eisenstein (Schriften und Zeichnungen)	372
	(2) Primärquellen (bis 1948)	378
	(3) Nach 1948 publizierte Quellen und Handbücher sowie weitere Sekundärliteratur	398
A.9	Personenregister	418
A.10	Sachregister	424



The Building to be built

вз. < [hatched box] - 70%-ная написанность > Москва 10/м 39.

Если бы я был экзактисауристом, я так бы изложил все предыдущие мои опыты.

Здесь ходили: 1° флекс фундамента в верификации - носитель человека.

2° монтаж, как гребь к тонизирующему отраду.

3° опыт, связанный на деле верификацией человека

4° это все исследование охватано ^{методом} диагностики

- не плюс ультра философии и методом кино - не плюс ультра в социальном аспекте парадокса неслучайно

5° монтаж уже написан верификация, т.е. об'единяя все о нем, включая 90% последнего монтажа о фильме.

Vorwort

Die vorliegende Publikation ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im April 2000 von der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen wurde. Den Anstoß zu dieser Studie gaben die ›Magie der Kunst‹ – die Filmkunst Sergej Eisensteins, die Begeisterung für ein Land – Mexiko – und das unvollendete Werk ¡QUE VIVA MÉXICO! Während eines Studienaufenthaltes in Moskau packte mich die Faszination, die von den Archivquellen ausgeht; die Mitarbeit an der großen Retrospektive »Eisenstein und die Welt« im Filmmuseum München 1998 war mir eine weitere Quelle der Inspiration.

Mein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Aage A. Hansen-Löve, der als Literaturwissenschaftler stets auch große Offenheit für interdisziplinäre und filmphilologische Fragestellungen bewiesen hat, sowie Prof. Dr. Johanna Renate Döring-Smirnov, die meine Dissertation mit viel Engagement mitbetreut und tatkräftig unterstützt hat. Danken möchte ich auch der Ludwig-Maximilians-Universität, die das Entstehen dieser Arbeit durch ein zweieinhalbjähriges Promotionsstipendium gefördert, und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, der mir einen sechsmonatigen Forschungsaufenthalt zu Archivstudien in Moskau ermöglicht hat.

Ohne die freundliche Unterstützung zahlreicher Institutionen und Einzelpersonen wäre diese Forschungsarbeit nicht möglich gewesen. Mein Dank gilt den MitarbeiterInnen des Russländischen Archivs für Literatur und Kunst (RGALI), des Russländischen Zentrums zur Aufbewahrung und Erforschung von Dokumenten der Neuesten Geschichte (RCChIDNI) und der Russländischen Staatsbibliothek, sowie den Moskauer Eisenstein-Experten Prof. Dr. Leonid Kozlov und Naum Klejman. Als Kurator der Museumswohnung ermöglichte mir Naum Klejman den Zugang zur privaten Bibliothek Eisensteins. Des weiteren danke ich Dr. Irina Šilova und Dr. Evgenij Margolit, Dr. Nikolaj Izvolov und der Redaktion der Zeitschrift *Kinovedčeskie zapiski* sowie Andrej Čerkasov.

Ich danke Klaus Volkmer und Gerhard Ullmann vom Filmmuseum München für die Unterstützung meiner Recherchen und die Reproduktion der Filmfotos sowie den MitarbeiterInnen folgender Institutionen: der Diathek des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München, der Bayerischen Staatsbibliothek und der dort beheimateten Osteuropasammlung, der Universitätsbibliothek München, der Hochschule für Fernsehen und Film München, dem Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz und der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin.

Elke Bohn danke ich für das sorgfältige Korrekturlesen des Typoskripts, Dr. Iris Blochel für die unzähligen Anregungen und bereichernden Diskussionen während des gesamten Zeitraums der Forschungen. Für Expertenrat in Computerfragen danke ich Jürgen Bohn. Für Rat und Unterstützung möchte ich meinen Eltern danken, denen ich dieses Buch widme, sowie Ulla und Martin Bohn, Irina Zelenina, Dr. Renata von Maydell, Christa Ettlmayr, Miriam Macan, Gábor Ferencz, Elvina Stempel, Dr. Bianca Schröder, Tom Kraft, Dr. Alexander Schwarz, Dr. Alexander Wöll und Dr. Sabine Koller.

Frau Prof. Dr. Regine Schulz ermöglichte mir durch die großzügige Bereitstellung der Prämie für die Gleichstellung in der Lehre im Januar/Februar 2001 einen mehrwöchigen Forschungsaufenthalt in Moskau zur Vorbereitung der Publikation. Mein Dank gilt ihr sowie der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg, die die Drucklegung unterstützt hat.

Für die Aufnahme in die Reihe *diskurs film Bibliothek* danke ich Prof. Dr. Klaus Kanzog, dessen filmphilologische Schule mir in vieler Hinsicht Anregung und Ermutigung ist.

München im November 2002

A.B.

Hinweis zur Transliteration russischer Eigennamen

Der wissenschaftlichen Transliteration der russischen Eigennamen wird in der vorliegenden Publikation generell der Vorzug gegeben. Kyrillische Buchstaben, die in Transliteration bzw. Aussprache vom lateinischen Alphabet abweichen, werden wie folgt wiedergegeben:

Ц, ц = C, c (gesprochen: ›ts‹)	З, з = Z, z (stimmhaftes ›s‹ wie in Rose)
Ч, ч = Č, č (gesprochen: ›tsch‹)	Ж, ж = Ž, ž (stimmhaftes ›sch‹ wie in Genie)
Ш, ш = Š, š (stimmloses ›sch‹)	Э, э = Ě, ě (wie ›e‹)
Щ, щ = ŠČ, šč (gesprochen: ›schtsch‹)	Е, е = E, e [Ě, ě] (gesprochen: ›je‹ [bzw.: ›jo‹])
ь = ' [Zeichen zur Palatalisierung eines Konsonanten]	ъ = '' [zeigt im Wortinneren an, dass der folgende Vokal mit j-Anlaut gesprochen wird]

Ausgenommen von dieser Regelung sind im Haupttext einige Eigennamen, deren Schreibweise sich in anderer Form im Deutschen eingebürgert hat: Sergej Eisenstein (Sergej Michajlovič Ėjzenštejn), Leo Trotzky (Lev Trockij) u.a. Im Rahmen der wissenschaftlich korrekten Wiedergabe fremdsprachlicher Zitate und bibliographischer Angaben kann es zu Abweichungen von den genannten Schreibweisen kommen.

1 Einleitung

Im Jahr 1935 präsentierte Sergej Eisenstein auf der Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden zum XV. Jubiläum des sowjetischen Films ein »Geschenk«, das er als »den wertvollsten Beitrag der Kinematographie für die Kunsttheorie überhaupt«¹ bezeichnete – einen Vortrag, in dem er seine Theorie vom »Grundproblem« der Kunst darlegte. Dieser Vortrag stellte eine Zwischenbilanz der umfangreichen Forschungsarbeit dar, die Eisenstein am Anfang der 1930er Jahre begonnen hatte und bis zu seinem Lebensende weiterführen sollte – die Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst. Diese Forschungen, deren Ergebnisse in Form eines großen Konvoluts von Schriften im Russländischen Staatlichen Archiv für Literatur und Kunst (RGALI) in Moskau aufbewahrt werden, stehen im Mittelpunkt der vorliegenden Studie, die sich zum Ziel setzt, zentrale Aspekte der Ästhetik Eisensteins der 1930er und 1940er Jahre zu untersuchen. Bei der Untersuchung der Schriften zeigt sich, dass die Synthese von Wissenschaft und Kunst ein zentrales Merkmal der Methode Eisensteins darstellt, und umfangreiche interdisziplinäre Studien zur Entwicklung einer Ästhetik führen, die nicht primär dem Medium Film verpflichtet, sondern – weit darüber hinaus – bestrebt ist, umfassende Erkenntnisse über Grundlagen und Wirkungsweisen der Kunst zu gewinnen.

Sergej Eisenstein gilt zwar unbestritten als herausragender Regisseur und Filmtheoretiker, aber dennoch sind seine interdisziplinären Forschungen auf dem Gebiet der Kunsttheorie und Ästhetik nicht ausreichend bekannt. Die von Eisenstein seit Beginn der 1930er Jahre geleistete Forschungsarbeit – die Weiterentwicklung der Kunst- und Filmtheorie unter dem Einfluss seiner umfangreichen wissenschaftlichen Studien – konnte aufgrund der schwierigen Publikationslage der späten Schriften nicht den ihr zukommenden Rang in der Geschichte der Ästhetik der 1930er und 1940er Jahre einnehmen. Selbst in der Filmwissenschaft wurde Eisenstein auf eine meist reduktionistisch interpretierte Montagetheorie festgelegt. Deshalb ist die Untersuchung der Theoriebildung der 1930er und 1940er Jahre nicht nur wissenschaftsgeschichtlich von Bedeutung, sondern auch in Bezug auf eine erweiterte Rezeption Eisensteins auf dem Gebiet der Kunst- und Medientheorie.

Ziel dieser Untersuchung ist es, der Forschung zentrale Aspekte der Studien Eisensteins auf dem Gebiet der Kunst- und Kulturwissenschaften zugänglich zu machen und damit die Grundlage für eine erweiterte Rezeption seiner

1 RGALI: Fond 1923, Findbuch 2, Aufbewahrungseinheit 237, Blatt 37 (künftig wie folgt abgekürzt: >1923-2-237, 37<).

Theorie – über den Bereich der mit osteuropäischer Thematik befassten Wissenschaften hinaus auch für die allgemeinen Film- und Kulturwissenschaften – zu schaffen. Aus diesem Grunde wird Wert darauf gelegt, die für die untersuchte Thematik zentralen Texte aus dem Korpus der Archivschriften zu »Grundproblem« und »Methode« neben dem russischen Original auch in deutscher Übersetzung zur Verfügung zu stellen. Dies wird im Kontext der Analyse diskursiver Strukturen auch deshalb als überaus wichtig erachtet, da die Übersetzung zugleich eine Interpretation der Begrifflichkeit und damit einen wichtigen Teil der wissenschaftlichen Arbeit darstellt.

Was Zitate aus den Schriften Eisensteins betrifft, die im russischen Original bereits publiziert sind und in allgemein zugänglicher Form zur Verfügung stehen (wie z.B. Texte aus den Ausgewählten Werken – *Izbrannye proizvedenija* – oder aus den Memoiren), so werden diese hier wie auch Zitate der russischen Sekundärliteratur in deutscher Übersetzung wiedergegeben, sofern nicht terminologische Fragen betroffen sind, die auch das russische Original erfordern. Übersetzungen aus dem Russischen stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

Die Rezeption der Kunsttheorie Eisensteins wird neben der schwierigen Quellenlage durch seine Verfahrensweise erschwert, die Terminologie unter sich verändernder Semantik beizubehalten, Begriffe aus unterschiedlichen Kontexten synonym zu gebrauchen sowie komplexe und zuweilen heterogene Konzeptionen unter einen Begriff zu fassen. Dies wird durch die Analyse zentraler Schlüsselbegriffe der Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« deutlich, wie z.B. der Konzeption des sinnlichen Denkens und dem eng damit verbundenen Begriff der Regression bzw. des Regresses. Die Untersuchung der Semantik dieser Begriffe zeigt, dass sich die Terminologie der ästhetischen Konzeptionen Eisensteins in Abhängigkeit von herrschenden Diskursen der Wissenschaft, Kunst und Politik bewegt.

Der Wegfall der Zensurbeschränkungen ermöglichte mir den Rückgriff auf lange Zeit verschlossen gehaltene Archivadokumente und damit eine im Vergleich zur bisherigen Forschung stärkere Berücksichtigung der wechselseitigen Bestimmung offizieller und inoffizieller Diskurse, die das Verhältnis von Kunst und Macht im Stalinismus kennzeichnen. Die teilweise sehr polemisch geführten Diskussionen der vergangenen Jahre um die Rolle des Künstlers Eisenstein im Stalinismus zeigen, wie groß die Notwendigkeit ist, diese diskursiven Strukturen offen zu legen und zu analysieren. Gleichzeitig zeigen die in den letzten Jahren erschienenen Studien zur Ästhetik des Stalinismus²

2 Stellvertretend für zahlreiche andere Arbeiten seien an dieser Stelle genannt: Günther 1990, Dobrenko 1993, Groys 1993.

und aktuelle Forschungsprojekte,³ dass das Spannungsverhältnis von Kunst und Macht immer stärker in den Mittelpunkt wissenschaftlichen Forschungsinteresses rückt.

Die vorliegende Untersuchung wirft die Frage auf, inwieweit die Entwicklung der Kunst und Kunsttheorie Eisensteins als paradigmatisch für die Kunst einer ganzen Epoche – des Stalinismus – betrachtet werden kann.

1.1 Begriffsklärung: »Grundproblem« und »Methode«

In der Sekundärliteratur herrscht Unklarheit, ob es sich bei den Texten zu »Grundproblem« und »Methode« um eines oder um mehrere Buchprojekte handelt. Der Begriff »Grundproblem« wird von Eisenstein meist in deutscher Sprache im Zusammenhang mit dem dialektischen Kunstmodell von Progress und Regress und dem Vortrag aus dem Jahr 1935 auf der Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden verwendet. Generell werden unter den Begriff der »Methode« (bei Eisenstein russ. »Metod«) in der Forschung im engeren Sinn Texte gefasst, die Eisenstein in den Jahren 1940–1948 zu einem Buch mit dem konkreten Titel »Metod 1« und »Metod 2« verfasste, die allerdings in engem Zusammenhang mit den Forschungen zum »Grundproblem« der Kunst stehen.⁴

In der vorliegenden Untersuchung wird dagegen einem erweiterten Begriff der »Methode« der Vorzug vor einer auf die explizit unter der Überschrift »Metod« formierenden Schriften der 1940er Jahre begrenzten Definition gegeben, da der Begriff der »Methode« der Kunst von Eisenstein bereits in der Zeit des Mexiko-Aufenthaltes Anfang der 1930er Jahre verwendet wird. In diese Zeit fällt auch – so die hier vertretene Auffassung – der Beginn der Arbeit Eisensteins an der Thematik von »Grundproblem« und »Methode« der Kunst.

Bei der Quellenarbeit wurde ein Schwerpunkt auf den Zeitraum der 1930er Jahre gelegt, da die Forschungen dieser Zeit eine wichtige Brücke zum Verständnis der in den 1940er Jahren entstandenen kunsttheoretischen Schriften bilden. Die Schriften der 1930er Jahre zum »Grundproblem« dokumentieren durch ihre Unabgeschlossenheit, den fragmentarischen Charakter, die Hetero-

3 Z.B. die von der DFG geförderte Konferenz zum Thema »Schauspieler und Macht« im Januar 2000 in München.

4 Vgl. das im Anhang beigefügte Verzeichnis der Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« aus dem Findbuch des Eisenstein-Archivs im RGALI. Siehe auch Ėjzenštejn, S. M.: »Nabrosok predisloviija k »Metodu«. Publikacija i komentarij L. K. Kozlova“ [Skizze eines Vorworts zur »Methode“]. Publikation u. Kommentar von L. K. Kozlov]. In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14, 1992, 27 f.

genität des Materials und die Vielzahl der in den Text montierten Zitate anderer Quellen in stärkerem Umfang das Werden einer Theorie als die in ihrem Charakter geschlosseneren Schriften zur »Methode« der Kunst der 1940er Jahre.

1.2 Publikationslage der Schriften Eisensteins und Forschungsstand

Ein Haupthindernis für die Rezeption der Forschungen Eisensteins auf dem Gebiet der Ästhetik waren lange Zeit die restriktiven Beschränkungen des Zugangs zu den Originalquellen und die unzulängliche Publikationslage seiner Schriften. Der größte Teil seiner Untersuchungen zur Kunst- und Filmtheorie ist – wie die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst – bis jetzt unveröffentlicht. Wenn früher politische Zwänge die Schuld daran trugen, so sind es heute wirtschaftliche Gründe, die eine längst fällige umfassende Publikation seiner Schriften verhindern. Die spezifische Arbeitsweise Eisensteins, als Belegmaterial für seine Überlegungen eine große Anzahl von Exzerpten aus anderweitigen Quellen – oft ohne genaue bibliographische Angaben zum verwendeten Material – in seine Schriften zu montieren, und der fragmentarische Charakter vieler kunsttheoretischer Schriften erschwert möglichen Herausgebern zudem die Publikationsarbeit.

Außerdem erschienen in den 1980er und 1990er Jahren Übersetzungen oftmals vor den Originalquellen, was die Forschungsarbeit behindert. Eine weitere Schwierigkeit liegt in der fragmentarischen Veröffentlichung der Texte Eisensteins und ihre auf Zeitschriften und Monographien zeitlich und räumlich weit verstreute Publikation. Bisher liegt keine umfassende Gesamtausgabe der Schriften vor, und vollständige ungekürzte Publikationen so umfangreicher theoretischer Schriften aus den 1930er und 1940er Jahren wie »Neravnodušna j priroda [Eine nicht gleichmütige Natur]«⁵ oder »Metod [Methode]« der Kunst stehen noch aus.⁶

5 Eine russische Ausgabe dieser Schriften wurde in den *Ausgewählten Werken [Izbrannye Proizvedenija]* – im Folgenden abgekürzt: »IP« veröffentlicht (*Eisenstein: IP* III). In dt. Übers. von Regine Kühn u. d. T. *Eine nicht gleichmütige Natur* in Berlin 1980 (hg. von Rosemarie Heise) erschienen.

6 Im Jahr 2000 gab Naum Klejman eine erweiterte und nahezu vollständige russische Neupublikation der Texte Eisensteins zur Theorie der Montage aus dem Jahr 1937 heraus (Eisenstein 2000a). Weitere Publikationen von Schriften Eisensteins aus den 1940er Jahren – darunter auch *Metod* [Methode] – sind in Vorbereitung. Vor Drucklegung der vorliegenden Studie erschien der erste Band dieser Reihe, der jedoch nicht mehr berücksichtigt werden konnte: Sergej M. Ėjzenštejn: *Metod. Bd. I: Grundproblem*, hg., mit einem Vorw. u. Kommentaren von Naum Klejman. Moskau 2002.

Die nach vier Bänden abgebrochene deutsche Edition der Schriften mit ihrer Konzentration auf die Filmarbeit Eisensteins, die als praktisches Arbeitsmaterial nach wie vor eine wertvolle Grundlage zu den vier in den 1920er Jahren gedrehten Filmen Eisensteins bietet, entspricht nicht mehr dem heutigen Stand der Forschung zu Eisenstein⁷. Insbesondere die Schriften aus den 1930er und 1940er Jahren sind in deutscher Sprache nur fragmentarisch publiziert. Neuere Werksausgaben, wie z.B. die englische Ausgabe der Schriften mit einem Sonderband der Schriften zur Montage-Theorie oder die italienische Ausgabe (welche etwas umfangreicher als die englische ist) sind chronologisch orientiert und bieten für die Forschung eine wenn auch nicht vollständige, so doch erheblich erweiterte Grundlage.

Seit durch die weitgehende Öffnung der Archive in Russland umfangreiche Quellen zugänglich gemacht wurden, ist die Forschung zu Eisenstein in eine neue Phase getreten. Allerdings trägt die Forschung in Deutschland der veränderten Situation bisher nicht in erforderlichem Maße Rechnung⁸. Auch die seit einigen Jahren in Russland erscheinenden Publikationen von Archivaldokumenten zu Literatur- und Filmwesen haben bisher in der deutschen Forschung keine angemessene Beachtung gefunden.

Hingegen verzeichnet die internationale Forschung zu Eisenstein derzeit einen Aufschwung, der nicht nur auf die veränderte Quellenlage zurückzuführen ist, sondern auch auf die Tatsache, dass das Jubiläumsjahr 1998 das Schaffen Eisensteins verstärkt in den Blickpunkt der Forschung rückte.⁹ Für die vor-

-
- 7 Eine solche Editionsform mit Orientierung an praktischer Filmarbeit war ohnehin nur für das filmische Schaffen der 1920er Jahre möglich, da in den 1930er und 1940er Jahren viele Filmprojekte scheiterten und die Schriften zur Theorie weit an Umfang zunahmen und sich Problemen der Ästhetik und Kunsttheorie widmen, die weit über die Filmarbeit an konkreten Projekten hinausgehen. Die Gruppierung von Texten unterschiedlichen Entstehungszeitraums um Filmprojekte und die Konzentration auf die in den Texten angesprochenen Thematik der Filme ist aber insofern auch nicht unproblematisch, als eine solche Editionsform die wissenschaftlichen Studien Eisensteins unberücksichtigt lassen muss und seine kunsttheoretische Tätigkeit nur aus dem Blickwinkel der – als übergeordnet verstandenen – filmischen Arbeit betrachtet.
 - 8 So lässt zum Beispiel das 1997 erschienene Handbuch *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*, hg. von Hans-Michael Bock u. Wolfgang Jacobsen, einen Großteil wichtiger Archive in Osteuropa unerwähnt; Angaben über russische Archive fehlen völlig. Dabei bietet gerade die grundlegend veränderte Quellenlage seit der Öffnung der Archive in Osteuropa ein weites Betätigungsfeld und stellt eine große Herausforderung für die Forschung nicht nur im Bereich Filmwissenschaft, sondern auch in den Gebieten Medienwissenschaft, Kunst- und Literaturwissenschaft, dar.
 - 9 Im Rahmen der Jubiläumsfeiern zum 100. Geburtstag fanden internationale Eisenstein-Konferenzen in Dartmouth, München und Oxford statt, die Forschungsergebnisse in Form

liegende Studie wurden Publikationen bis zum Erscheinungsjahr 2000 berücksichtigt.¹⁰ Die zahlreichen Veröffentlichungen zur Biographie Eisensteins erlauben es, hier von einer allgemeinen biographischen Einführung weitgehend abzusehen und stattdessen auf die bereits vorhandenen Arbeiten zum Thema zu verweisen.¹¹

Unter den zahlreichen in den letzten Jahren erschienenen Veröffentlichungen zu Eisenstein findet sich nur eine Gesamtdarstellung zu der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Thematik – die 1998 erschienene Publikation V. V. Ivanovs »Ėstetika Ėjzenštejna [Die Ästhetik Eisensteins]«. ¹² Diese Publikation zu den Schriften »Grundproblem« und »Methode« der Kunst stellt eine überarbeitete Fassung der Untersuchung zu Eisensteins Ästhetik dar, die Ivanov im Jahr 1976 im Rahmen der Monographie *Očerki po istorii semiotiki v SSSR [Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik, dt. 1985]* veröffentlichte.¹³

von Konferenzbänden erwarten lassen.

Die Redaktion der wissenschaftlichen Filmz. *Kinovedčeskie zapiski* machte sich 1998 um die Publikation umfangreicher Quellenmaterialien von und zu Eisenstein verdient. So wurden neben der ständigen Rubrik »Ėjzenštejnovskie čtenija [Eisenstein-Lesungen]« 1998 mehrere Sonderbände mit Materialien zu Eisenstein herausgegeben.

In deutscher Sprache erschien im Verlag der Akademie der Künste in Berlin 1998 eine Monographie zu Eisenstein in Deutschland, die einige Quellen erstmals publiziert, so z.B. eine kleinere Auswahl von Tagebuchtexten.

- 10 Vor Drucklegung der vorliegenden Studie erschienen folgende Publikationen, die nicht mehr berücksichtigt werden konnten: Tsivian, Yuri: *Ivan the Terrible. Ivan Groznyj*. London 2002; Klejman, Rita Ja.: *Dostoevskij: konstanty poetiki* [Dostoevskij: Konstanten der Poetik]. Kišinev 2001; LaValley, A. u. Barry P. Scherr (Hgg.): *Eisenstein at 100: A Reconsideration*. New York 2001.
- 11 Siehe hierzu: Barna, Yon: *Eisenstein: The Growth of a Cinematic Genius*. Indiana 1973; Bergan, Ronald: *Sergej Eisenstein. A Life in Conflict*. London 1997; Bulgakowa, Oksana: *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin 1997; Seton, Marie: *Sergej M. Eisenstein. A Biography*. London 1978; Sudendorf, Werner: *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*. München u.a. 1975; Weise, Eckhard: *Sergej M. Eisenstein in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1975.
- 12 In: Ivanov 1998, 141–378.
- 13 Die Rezeption der Untersuchung Ivanovs zu Eisensteins Ästhetik wurde durch den Umstand erschwert, dass die Untersuchung 1976 nicht als eigenständige Monographie erscheinen konnte, sondern lediglich im Schutzmantel einer breit angelegten Wissenschaftsgeschichte der Semiotik. Eine weitere Schwierigkeit liegt darin, dass ein Großteil der von Ivanov angeführten Texte aus den unpublizierten Schriften Eisensteins zum Zeitpunkt der Entstehung seiner Arbeit noch nicht im Eisenstein-Fond des Archivs für Literatur und Kunst erfasst waren. Deshalb werden zahlreiche Zitate aus unveröffentlichten Schriften Eisensteins in der Monographie Ivanovs ohne detaillierte Quellenhinweise oder teilweise ohne chronologische Einordnung der Texte angeführt, was dem Leser das Auffin-

Die Monographie Ivanovs, die auf Sichtung umfangreichen Materials der Archivschriften und Tagebücher Eisensteins basiert und bis heute die einzige Gesamtdarstellung zur Thematik von »Grundproblem« und »Methode« der Kunst geblieben ist,¹⁴ gab den unmittelbaren Anstoß zu der vorliegenden Arbeit. Insbesondere die von Ivanov angeführten Quellen Eisensteins, welche auch über zwanzig Jahre nach Erscheinen der Monographie nicht publiziert waren, regten zu einer Neubetrachtung der Schriften unter veränderter wissenschaftstheoretischer Perspektive an.

In der vorliegenden Untersuchung wird ein Schwerpunkt auf die Rezeptionsanalyse und die Untersuchung der Terminologie und Ästhetik im Kontext herrschender diskursiver Strukturen von Wissenschaft, Kunst und Politik gelegt. Neben den Archivschriften Eisensteins der 1930er und 1940er Jahre, auf denen die Untersuchung Ivanovs basiert, wird hier für die Untersuchung der Ästhetik auch das künstlerische Schaffen des Regisseurs herangezogen, denn die Synthese von Wissenschaft und Kunst ist für die Ästhetik Eisensteins zentral und der Schaffensprozess geht bei Eisenstein stets der Theoriebildung voraus.

Bei der Werkanalyse findet nicht nur das Material der vollendeten Filme Eisensteins Berücksichtigung, sondern vor allem auch unvollendete Film- und Theaterprojekte sowie Zeichnungen und Skizzen. Gerade das Unabgeschlossene, Fragmentarische und Skizzenhafte dieses Materials ermöglicht es, weit unmittelbarer als abgeschlossene Projekte die Entwicklung und Umsetzung bildkünstlerischer Konzeptionen zu verfolgen. Eine Reihe neuerer Einzelpublikationen zu bislang unveröffentlichten Dokumenten und Archivmaterialien erlaubt es, in die vorliegende Untersuchung auch Materialien einzubeziehen, die vormals der Zensur zum Opfer gefallen waren. Unter diesen Materialien finden sich z.B. bisher unbekannte Seiten des Drehbuchs zum Film IVAN GROZNYJ. Anhand dieser Materialien kann nicht nur aufgezeigt werden, in welchen konkreten Aspekten die Kunst Eisensteins mit der Zensur in Konflikt geriet, sondern es können auch Rückschlüsse gezogen werden, inwieweit die Ästhetik Eisensteins mit den kulturpolitischen Positionen des Stalinismus

den der Textstellen und den Überblick über die chronologische Entwicklung der Forschungen erschwert. Dies gilt insbesondere für jene Stellen, die von Ivanov lediglich mit dem Quellenhinweis »M« (für »metod«) angeführt werden.

- 14 Dies liegt in dem Umstand begründet, dass das umfangreiche Textkorpus, das den Untersuchungen Ivanovs zugrunde liegt, bis heute nicht in seiner Gesamtheit publiziert werden konnte, und zahlreiche Quellen (so z.B. weite Teile der Tagebücher Eisensteins) bis zur weitgehenden Öffnung der Archive seit Beginn der Perestrojka und Zusammenbruch der Sowjetunion für die breite Forschung unzugänglich waren.

konform ging oder sich im Gegenteil als unvereinbar mit der herrschenden Doktrin erwies. Bei der Untersuchung des Spannungsverhältnisses von Kunst und Macht, ästhetischer Freiheit und inhaltlicher wie formaler Doktrin kommt der Analyse von Quellenmaterialien eine zentrale Rolle zu.

1.3 Archivstudien und Quellenforschungen

Die vorliegende Studie beruht in weiten Teilen auf der Sichtung umfangreicher und größtenteils unpublizierter Quellenmaterialien. Diese setzen sich wie folgt zusammen:

(1) *Textkorpus »Grundproblem« und »Methode« der Kunst*

Die Schriften Eisensteins zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst sind im Eisenstein-Fond des RGALI unter den Aufbewahrungseinheiten 1923-2-230 bis 1923-2-270 verzeichnet (siehe das Verzeichnis dieser Schriften im Anhang). Das Textkorpus ist bis heute nur fragmentarisch veröffentlicht; eine Publikation der Schriften zur »Methode« aus den 1940er Jahren ist von Naum Klejman geplant (vgl. Anm. 6). Für die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« ist die Heterogenität des Materials charakteristisch. Die Untersuchungen der Kunst bestehen in erheblichem Umfang aus Zitaten wissenschaftlicher und schöngeistiger Literatur. Es finden sich in dem Konvolut Texte unterschiedlicher Gattung, unterschiedlichen Stils und Ausarbeitungsgrads. In der vorliegenden Arbeit werden die Texte zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst aus dem Korpus 1923-2-230 bis 1923-2-270 zugrunde gelegt.¹⁵ Untersuchungszeitraum im engeren Sinne ist der Zeitraum 1930–1948, also vom Zeitpunkt der Mexikoreise Eisensteins 1930 bis zu seinem Tod 1948.

(2) *Tagebücher Eisensteins aus den Jahren 1928–1948*

Neben den kunsttheoretischen Schriften dienen auch persönliche Aufzeichnungen und Tagebücher Eisensteins aus dem Zeitraum 1928–1948 als Quellen für die vorliegende Untersuchung. Die Tagebücher – insbesondere diejenigen aus dem Zeitraum des Mexiko-Aufenthalts 1930–1932 – enthalten neben persönlichen Aufzeichnungen auch wissenschaftliche Studien und sind für die hier verfolgte Fragestellung eine wertvolle Quelle, da sie weniger als die publizierten oder für die Publikation bestimmten kunsttheoretischen Arbeiten von diskursiven Zwängen der Zeit geprägt sind, in freierer Form als andere Text-

15 Die Aufbewahrungseinheiten 1923-2-228 und 1923-2-229 zur Theorie der Ausdrucksfähigkeit aus den Jahren 1928/1929 sind nicht Gegenstand der Untersuchung.

gattungen das Selbstverständnis des Künstlers reflektieren und seine Positionen zur offiziellen Kulturpolitik unverstellter wiedergeben.¹⁶

(3) Regie-Vorlesungen Eisensteins

Ergänzend zu den Materialien der Tagebücher und Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst werden Vorlesungen Eisensteins am Staatlichen Filminstitut in Moskau (VGIK) berücksichtigt, wobei ein Schwerpunkt auf den Jahren 1934–1935, also der Zeit des für die stilistische wie inhaltliche »Gleichschaltung« der Künste im stalinistischen Russland maßgeblichen I. Unionskongresses des Einheitsverbandes der sowjetischen Schriftsteller (August 1934) und der öffentlichen Präsentation des »Grundproblems« der Kunst im Januar 1935 auf der Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden liegt.

(4) Archivmaterialien anderer Quellen

Neben den Materialien des Eisenstein-Fonds wurden im RGALI Quellen des Ministeriums für Kinematographie aus den Jahren 1937 (zum Verbot des Films BEŽIN LUG [DIE BEŽIN-WIESE]) und 1946 (zum Verbot von IVAN GROZNYJ [IVAN DER SCHRECKLICHE], Teil II) gesichtet. Im Hinblick auf die Frage des Konfliktes zwischen Kunst und Macht wurden zusätzlich Dokumente des RC-ChIDNI (Rossijskij Centr Chranenija i Izučenija Dokumentov Novejšej Istorii) [ehemaliges Parteiarhiv] zur Arbeit des Komitées für Kunstangelegenheiten KDI (komitet po delam iskusstv) und der politischen Leitung für Propaganda und Agitation herangezogen.

(5) Bibliographie der Quellen

Die Bibliographie der von Eisenstein rezipierten Quellen (vgl. die Primärquellen im Literaturverzeichnis) stellt einen wichtigen Teil der vorliegenden Forschungsarbeit dar. Unter den dort aufgeführten Werken finden sich zahlreiche Publikationen von Sekundärliteratur aus dem persönlichen Besitz Eisensteins, die mit Anstreichungen und Anmerkungen versehen sind und daher im Rahmen der vorliegenden Untersuchung zu einer wertvollen Quelle werden. Die Titel der Werke aus dem persönlichen Besitz Eisensteins wurden in den folgenden Institutionen recherchiert:

16 Insofern erweisen sich die Tagebücher als eine zuverlässigere Quelle als die Memoiren, welche in größerem zeitlichem Abstand zu den erzählten Erlebnissen verfasst sind und stärker von der bewussten Bearbeitung des erinnerten Materials zeugen. Allerdings finden sich auch in den Tagebüchern Hinweise darauf, dass Eisenstein sich bewusst war, dass er nicht der einzige Leser der Aufzeichnungen bleiben würde.

- Bibliothek des Eisenstein-Archivs im RGALI
- Bibliothek der Museumswohnung Eisensteins
- Russische Staatsbibliothek.

Zahlreiche Titel, die nicht in den Beständen der o.a. Institutionen nachgewiesen werden konnten, wurden auf Grundlage von Eisensteins (oftmals nur sehr fragmentarischen) Quellenangaben¹⁷ in den Archivschriften recherchiert.

Die umfangreiche Bibliographie der von Eisenstein rezipierten Literatur bietet nicht nur eine erweiterte Grundlage für die Eisenstein-Forschung, sondern stellt auch eine Vorarbeit für eine zukünftige Edition der Archivschriften dar.¹⁸

1.4 Kurzer Überblick über den Aufbau der Studie

Den Ausgangspunkt für die folgenden Ausführungen bildet die Rede Eisensteins aus dem Jahr 1935 zum »Grundproblem« der Kunst, in welcher er seine Forschungen zur allgemeinen Ästhetik erstmals öffentlich vorstellte. Die Untersuchung der Schlüsselbegriffe dieser Rede liefert die Grundlage für die Analyse zentraler Konzeptionen der Ästhetik Eisensteins. Ausgehend von der Rede wird der Kontext der Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst kurz umrissen und die kritische Rezeption der Thesen Eisensteins in der Sowjetunion beleuchtet.

Die Genese des »Grundproblems« der Kunst wird im dritten Kapitel auf die Zeit des Mexiko-Aufenthaltes Eisensteins zurückverfolgt. Eisensteins Methode einer Synthese von Wissenschaft und Kunst wird am Beispiel des Zusammenspiels wissenschaftlicher Studien und künstlerischer Arbeit in Mexiko verdeutlicht. Die Rolle ethnologischer Untersuchungen für die Herausbildung von Eisensteins Kunsttheorie lässt sich anhand der Rezeption der Schriften Lucien Lévy-Bruhls und James George Frazers und der in der Zeit des Mexiko-Aufenthalts durchgeführten Studien zu den frühen Formen des Denkens belegen. Dabei zeigt sich nicht nur die eminente Bedeutung der Ethnographie für die bildschöpferische Arbeit Eisensteins, die sich auch als Umsetzung ethnologischer Modelle in seinem künstlerischen Schaffen manifestiert, sondern auch

17 Teilweise lediglich Nennung des Autors oder des Werktitels, gelegentlich auch Erscheinungsjahr, Angabe des Verlags oder Seitenangabe.

18 Die Literaturliste der Quellen müsste idealerweise mit einer (bisher nicht vorliegenden) Inventarliste aller in der persönlichen Bibliothek der Museumswohnung aufbewahrten Bücher abgeglichen werden. Dies könnte es ermöglichen, die Titel verloren gegangener Bücher zu bestimmen und deren Verbleib gezielt in anderen Institutionen, wie z.B. den Beständen der Russischen Staatsbibliothek, ausfindig zu machen.

die Besonderheit der Arbeitsweise Eisensteins einer Synthese von wissenschaftlichen Studien und künstlerischem Schaffen wird dadurch beispielhaft illustriert.

Das vierte Kapitel stellt die für die Theorie des »Grundproblems« zentrale Entdeckung der herausragenden Rolle regressiver Strukturen in der Kunst ins Zentrum der Untersuchung. Ausgehend von der Semantik des Regress-Begriffs, der als einer der Schlüsselbegriffe der Ästhetik Eisensteins der 1930er und 1940er Jahre gelten kann, wird der Kontext unterschiedlicher Wissenschaftsdiskurse der damaligen Zeit wie z.B. der Psychologie und Psychoanalyse beleuchtet.

An die Darstellung der Konzeption von Kunst und Regression zu frühen Formen des Denkens schließt sich im fünften Kapitel die Untersuchung der für das Schaffen und die Kunsttheorie Eisensteins mit ihrer Betonung bipolarer Strukturen zentralen These des »männlichen und weiblichen Ursprungs« der Kunst an. Die Analyse der Rezeption wissenschaftlicher und schöngestiger Literatur zur Thematik der Androgynie legt den Grundstein für die Untersuchung der Androgynitätskonzepte in Eisensteins kunsttheoretischen Schriften und der Realisierung dieser Konzepte in seinem künstlerischen Werk.

Die Forschungen Eisensteins zu Kunst, Kult und Ekstase beleuchtet das sechste Kapitel. Die in den kunsttheoretischen Schriften der 1940er Jahre dargelegte Konzeption von Pathos und Ekstase wird in Bezug zu Eisensteins in den 1930er Jahren verfolgten Forschungen zu den Erscheinungsformen von Ekstase gesetzt. Ausgehend davon wird die Realisierung der Ekstase-Konzeption und der Einsatz kultischer Formen in der Filmkunst Eisensteins der 1930er und 1940er Jahre untersucht.

Ein Teilproblem der Schriften zum »Grundproblem« und zur »Methode« der Kunst, die Konzeption des inneren Monologs im Film, steht im Zentrum des siebten Kapitels. Dort wird dargelegt, dass die Rezeption von James Joyces Werk *Ulysses* wichtige Impulse für Eisensteins in den frühen 1930er Jahren formulierte Konzeption des inneren Monologs im Film gab. Gleichzeitig wird – gegen die herrschende Forschungsmeinung – nachgewiesen, dass diese Konzeption im Spätwerk Eisensteins eine Weiterentwicklung erfuhr. Textbeispiele aus den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« und Werkanalysen verdeutlichen, dass auch Nikolaj Evreinovs Konzeption des Monodramas entscheidende Impulse für die Weiterentwicklung der Konzeption im Spätwerk Eisensteins gab.

Im achten und letzten Kapitel wird die sowohl für das künstlerische Schaffen Eisensteins als auch für seine Ästhetik außerordentlich wichtige Auseinandersetzung mit den herrschenden Machtstrukturen thematisiert. Anhand der Kulminationspunkte des Konflikts zwischen Eisenstein und der Macht in

den Jahren 1937 und 1946 wird die schwierige und vielfach ambivalente Position des Künstlers im Umfeld der sich verfestigenden stalinistischen Kunst doktrin aufgezeigt. Diese Position war umso diffiziler, als Eisenstein künstlerische Verfahren entwickelte, die den Propagandamechanismen der Zeit im Kern verwandt waren. Ursache für das Verbot des zweiten Teiles von IVAN GROZNYJ [IVAN DER SCHRECKLICHE], das die künstlerische Laufbahn des Regisseurs beendete, waren weniger unüberbrückbare Differenzen zwischen Eisensteins Ästhetik und den Anforderungen der politischen Herrschaft, als die allzu deutliche Offenlegung der Tiefenstrukturen, die die Dynamik der ihn umgebenden politischen Realität bestimmten.

2 Das Grundproblem der Kunst 1935

Moгу ли я с точностью восстановить, когда и чем были мне даны первые толчки в этом странном направлении, которые потом, ширясь и развиваясь в личной практике и в анализе чужих творений, разрослись в то, что я называю *Grundproblem* всех моих концепций и что беглим абрисом, – но во всей полноте основных тезисов, – было мною изложено в 1935 году на совещании о «большой» советской кинематографии? (Eisenstein 1997b II, 150)

Ich weiß nicht, ob ich genau rekonstruieren kann, wann und wodurch ich die ersten Anstöße in dieser merkwürdigen Richtung bekommen habe, die sich später, erweitert und entwickelt in der persönlichen Praxis und in der Analyse fremder Werke, zu dem ausgewachsen hat, was ich das »Grundproblem« aller meiner Konzeptionen nenne und was ich in flüchtigem Umriß – aber in den Hauptthesen vollständig – 1935 auf der Beratung über die »große« sowjetische Kinematographie dargelegt habe.

(Eisenstein: YO II, 776)

Eisensteins »Rede auf der Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden [Vystuplenie na vsesojuznom tvorčeskom soveščanii rabotnikov sovetskoi kinematografii]«¹⁹ aus dem Jahr 1935 ist für die Entwicklung seiner Kunsttheorie der 1930er und 1940er Jahre von programmatischer Bedeutung. In dieser Rede formulierte Eisenstein erstmals öffentlich das »Grundproblem« der Kunst, welches ihn seit seinem Auslandsaufenthalt an der Schwelle der 1930er Jahre beschäftigte. Das »Grundproblem« all seiner Konzeptionen präsentierte er auf der Allunionskonferenz zwar noch als »flüchtigen Umriß«, jedoch war seine Forschungsarbeit zu dem Zeitpunkt so weit gediehen, dass er den Konferenzteilnehmern das »Grundproblem« bereits »in den Hauptthesen vollständig« darzulegen vermochte.

Nicht nur die eigene rückblickende Einschätzung Eisensteins im Mai 1940, mit diesem Vortrag den »wertvollsten Beitrag der Kinematographie für die Kunsttheorie überhaupt«²⁰ erbracht zu haben, zeugt von der fundamentalen

19 Das Stenogramm dieser Rede und der anderen Wortbeiträge auf der Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden wurden 1935 in überarbeiteter Form im Sammelband *Za bol'soe kinoiskusstvo* veröffentlicht. Die Publikation der Rede in den Ausgewählten Werken Eisensteins (Eisenstein: IP II, 93 ff.), die im Folgenden als Grundlage für die Analyse herangezogen wird, folgt einer von Eisenstein ergänzten Fassung der Rede, welche im RGALI aufbewahrt wird. Die deutsche Übersetzung der »Rede auf der Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden« von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth (in: Eisenstein 1991a, 109–151) enthält das auf der Konferenz gehaltene Schlusswort Eisensteins nicht.

20 Im russ. Orig.: »[...] наиболее ценный вклад кинематографии в теорию искусства вообще« (RGALI 1923-2-237, 37).

Wichtigkeit dieses Textes. Auch die Tatsache, dass er in späteren Jahren immer wieder zu den im Vortrag aufgeworfenen Fragen des »Grundproblems« der Kunst zurückkehrt, belegt die immense Bedeutung, die Eisenstein den in der Rede dargelegten Thesen zur Kunst beimaß.

2.1 Die englischsprachige Fassung »Film Form: New Problems«

Als weiterer Beleg dafür, dass der Vortrag als Essenz der in den 1930er Jahren geleisteten Forschungsarbeit Eisensteins auf dem Gebiet der Ästhetik gelten kann, mag die Tatsache dienen, dass Eisenstein den wissenschaftlichen Hauptteil des Vortragstextes von 1935 unter dem Titel »Film Form: New Problems«²¹ in die zweite Buchpublikation seiner Schriften aufnahm (*Film Form*, 1949). Diese Publikation erschien, wie auch die erste Monographie Eisensteins *The Film Sense*, bezeichnenderweise nicht in der Sowjetunion. Während die 1942 von Eisensteins ehemaligem Schüler Jay Leyda²² herausgegebene Buchpublikation *The Film Sense* vornehmlich Texte zur praktischen Filmarbeit beinhaltet hatte, bot die zweite Monographie Raum für grundlegende Ausführungen zur Kunsttheorie. Eisenstein selbst maß diesen Publikationen große Bedeutung bei – dies erklärt sich vor allem damit, dass er trotz seiner jahrelangen intensiven Forschungsarbeit auf dem Gebiet der Kunst- und Filmtheorie bis in die 1940er Jahre noch keine eigenständige Buchpublikation vorweisen konnte (während z.B. sein Regiekollege Kulešov²³ zu dem Zeitpunkt bereits

21 Bereits im Jahr 1935 hatte Ivor Montagu weite Teile der Rede u. d. T. »Film Form, 1935 – New Problems« in London publiziert (*Life and Letters Today*, September–Dezember 1935).

22 Jay Leyda war nicht nur in den Jahren 1934–1937 Eisensteins Schüler am VGIK gewesen, er war auch Regie-Assistent bei den Dreharbeiten zu BEŽIN LUG. (Vgl. das Kap. »Witnessed years« in Leydas Monographie *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. Princeton 1960 [3. Aufl. 1983], 301 ff. Wie ein Tagebucheintrag zeigt, war Eisenstein von der englischen Edition der ersten Monographie *The Film Sense* begeistert (RGALI 1923-2-1170, 9). Der Eintrag (in englischer Übersetzung) wurde von Jay Leyda in die Monographie *Eisenstein at work* aufgenommen (Leyda/Voynow 1982, 123).

23 Lev Kulešov hatte 1941, im Jahr vor Eisensteins erster Buchpublikation, mit *Osnovy kinorežissury* [Grundlagen der Filmregie] bereits seine vierte Monographie zum Film veröffentlicht: Sein erstes Buch zur Filmkunst war 1929 u. d. T. *Iskusstvo kino* [Filmkunst] in Moskau erschienen. Im Jahr der Rede Eisensteins auf der Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden erschienen gleich zwei Buchpublikationen Kulešovs: *Repeticionnyj metod v kino* [Die Methode der Repetition im Film] und *Praktika kinorežissury* [Praxis der Filmregie]; beide Moskau 1935.

mehrere Monographien publiziert hatte).²⁴ Die Vertrautheit Jay Leydas mit der Kunst- und Filmtheorie seines ehemaligen Lehrers am Moskauer Filminstitut und die Tatsache, dass die Übersetzungen Leydas von Eisenstein autorisiert wurden, lassen den Schluss zu, dass die englische Übertragung besonders nahe am russischen Original und die von Leyda gewählte Terminologie im Sinne des Urhebers ist. Deshalb wird im Folgenden der Übersetzung *Film Form: New Problems* der Vorzug vor anderen Übertragungen der Rede gegeben.

Die unterschiedlichen Fassungen der russischen und englischen Publikation des »Grundproblems« sind durch die Rezeptionssituation bedingt. Beim Vergleich beider Texte fällt auf, dass Eisenstein den die russische Version einleitenden Rückblick über die Entwicklung der Sowjetkinematographie kürzte und in dem für das amerikanische Publikum zugeschnittenen Text *Film Form: New Problems* die obligatorischen Floskeln der sowjetischen Diskurspraxis strich.²⁵ Dagegen übernahm Eisenstein den Hauptteil der Rede von 1935, der den Thesen des »Grundproblems« gewidmet war, fast vollständig und unverändert. Dies belegt, dass der Hauptteil die Essenz der Theorie reflektiert, die Eisenstein fern aller polemischen Auseinandersetzungen und ideologisch bedingten Konventionalismen vermitteln wollte.

2.2 Die Vorgeschichte des »Grundproblems«

Der Weg hin zur ersten öffentlichen Formulierung des »Grundproblems« führte allerdings über eine schwere Krise: nach dem als traumatisch erlebten Scheitern des Films ¡QUE VIVA MÉXICO!, an dem er während des Auslandsaufenthaltes 1930–1932 gearbeitet hatte, und seiner erzwungenen Rückkehr in die Sowjetunion im Mai 1932 war Eisenstein nahe daran, seinem Leben ein Ende zu setzen oder sich zumindest gänzlich von der Kunst zurückzuziehen. Nicht zufällig stehen die Jahre 1932 bis 1934 im Zeichen intensiver Auseinandersetzung mit dem Regress-Begriff. Die Entdeckung des Regress-Phänomens in der Kunst stürzte Eisenstein in eine schwere Schaffenskrise, die – durch die restriktive politische Lage im Lande verschärft – einen persönlichen Tiefpunkt in seinem Leben markierte.

24 *The Film Sense* sollte zu Lebzeiten Eisensteins seine einzige Buchpublikation bleiben. Zwar bereitete er nach der erfolgreichen Zusammenarbeit mit Jay Leyda in den Jahren danach die Veröffentlichung der zweiten Monographie vor, die ebenfalls von Jay Leyda übersetzt und im Ausland herausgegeben werden sollte, er erlebte aber das Erscheinen des Buches *Film Form. Essays in Film Theory* im Jahr 1949 nicht mehr.

25 Besonders das Schlusswort der russischen Rede Eisensteins (*Za bol'shoe iskusstvo* 1935, 160 ff.) ist ein beredtes Zeugnis diskursiver Zwänge der Zeit.

2.2.1 Politischer Umbruch in der Sowjetunion

Eisensteins Rückkehr aus Mexiko in die Sowjetunion brachte ihn aus einem Land, wo er völlige künstlerische Freiheit genossen hatte, in ein Land, welches im Begriff war, den Wechsel zum totalitären System zu vollziehen. Die an der Schwelle zu den 1930er Jahren von Stalin eingeleitete Wende in der Kulturpolitik und die Propagierung des Sozialistischen Realismus in der Kunst in den frühen 1930er Jahren führten zu verstärkten Repressalien gegenüber Künstlern. Eisensteins Filme der 1920er Jahre waren in seiner Abwesenheit harscher Kritik unterworfen worden, und seine Rückkehr in die Sowjetunion erfolgte zu einem Zeitpunkt, zu dem der »Beschluss zur Umorganisation der Künstlerorganisationen« vom 23. April 1932 bereits in Kraft getreten war.

Der Zusammenschluss zu einem einheitlichen Verband galt jedoch zunächst nur für die Schriftsteller, nicht aber zugleich für die Filmschaffenden. So zeigte der Beschluss zur Umorganisation der Künstlerorganisationen in der sowjetischen Filmkunst erst verspätet seine Wirkung²⁶: die seit 1924 bestehende »Assoziation der Arbeiter der revolutionären Kinematographie« (ARRK), die in den Jahren vor 1932 unter direktem Einfluss der mit dem Beschluss vom 23. April 1932 liquidierten RAPP²⁷ gestanden hatte, existierte nominell noch bis zum Jahr 1935 weiter²⁸. Die erste Hälfte des Jahres 1932 war für die Filmschaffenden durch die Kampagnen gegen »Dokumentalismus«²⁹ und »Formalismus«³⁰ in der Filmkunst bestimmt. War der Beschluss von 1932 von vie-

26 Die von der Künstlervereinigung ARRK dominierte Redaktion der *Zs. Proletarskoe kino* druckte den April-Beschluss mit Verspätung in der Nr. 9/10, 1932, und übte aufgrund der verspäteten Veröffentlichung gleichzeitig Selbstkritik.

27 Rossijskaja asociacija proletarskich pisatelej [Russländische Assoziation proletarischer Schriftsteller].

28 Rubajlo erklärt dies damit, dass im Unterschied zur Lage im Literaturwesen der Film nur über eine einzige künstlerische Organisation verfügte – die ARRK. Mit der Umsetzung des Beschlusses zur Umorganisation der Künstlerorganisationen ging es in der Filmkunst nicht um die Gründung einer neuen Assoziation, sondern um die Veränderung der bereits bestehenden Organisation (vgl. Rubajlo 1976, 60).

29 In Nr. 3 der Filmz. *Proletarskoe kino* kritisierte die Redaktion (die sich aus Pudovkin, Sutyryn, Ėrmler und Jukov zusammensetzte) z.B. Dziga Vertovs Film *ĖNTUZIAZM* als »Entstellung des Bildes des sozialistischen Aufbaus« und »Muster »dokumentalistischen« Schaffens«. Die polemische Kampagne gegen den Dokumentalismus wurde auch in den folgenden Monaten fortgeführt. Der Kritiker Sutyryn bezog u.a. auch Eisensteins Film *STACKA* in seine Polemik gegen »Faktismus« und »Dokumentalismus« ein (*Proletarskoe Kino*, Nr. 4, 13–17).

30 Vgl. dazu den Leitartikel »Razoblačat' bez poščady, razoblačat' do konca [Schonungslos entlarven, bis zum Ende entlarven]« der *Zs. Proletarskoe kino*, Nr. 2, 1932, in dem

len Künstlern zunächst mit Erleichterung aufgenommen und als Befreiung von ideologischer Gängelung interpretiert worden, so erwies er sich in der Folge als weiterer Schritt hin zur totalitären Kontrolle über die Kunst.³¹

Die führende Rolle, die die Parteiführung der Literatur bei der Umorganisation der Künstlervereinigungen und der Propagierung des Sozialistischen Realismus zugewiesen hatte, offenbarte sich in einer wachsenden Aufmerksamkeit gegenüber der Gattung des Drehbuchs als literarischer Grundlage des Films. Richtungsweisende Bedeutung für die Kunstschaffenden allgemein sollte dem Schriftstellerkongress von 1934 zukommen, an dem Eisenstein als Delegierter Moskaus³² teilnahm, und auf welchem u.a. auch Fragen der Filmdramaturgie³³ diskutiert wurden. Der Schriftstellerkongress gab auch für die im folgenden Jahr 1935 angesetzte Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden, auf welcher Eisenstein als Hauptredner in Erscheinung treten und seine Forschungen zum »Grundproblem« der Kunst erstmals öffentlich vorstellen sollte, die Richtlinien vor.

2.2.2 Götterdämmerung. Scheitern der Filmprojekte 1932–1935

Eisenstein fand sich nach seiner Rückkehr in die Heimat im Mai 1932 in einer denkbar ungünstigen Lage: er war von seinem mehrjährigen Auslandsaufenthalt erst aufgrund großen Drucks von Stalin in die Sowjetunion zurückgekehrt und hatte während seiner Auslandsreise keinen einzigen Film fertig gestellt. Die in Hollywood geplanten Auftragsarbeiten für die Paramount waren gescheitert und der Mexiko-Film blieb nicht nur unvollendet, sondern Eisenstein sah sich auch des Zugriffs auf das abgedrehte Filmmaterial beraubt, das bei dem Sponsoren Upton Sinclair in den USA verblieben war.³⁴

Von einer äußerst kritischen psychischen Verfassung Eisensteins zeugen die Tagebucheinträge aus der Zeit des Aufenthalts im Kaukasus im Herbst

vom »Sumpf des Formalismus« die Rede ist.

- 31 Zum Prozess der Umwandlung der Filmorganisationen und Unterstellung der Filmkunst unter direkte Kontrolle der staatlichen Machthaber siehe die Darstellung Evgenij Margolits in der *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* in Engel 1999, 68.
- 32 Eisenstein zählte zu den Delegierten, die lediglich eine beratende Stimme bei dem Kongress hatten, im Gegensatz zu den Delegierten mit beschlusskräftiger Stimme.
- 33 Siehe z.B. die Rede des Dramaturgen und Drehbuchautoren Natan Zarchi, der die Kinetographie gegen die Vorwürfe Maksim Gor'kij und Il'ja Ėrenburgs, die sowjetische Kinematographie hätte ihren hohen Stil, ihre hohe Meisterschaft verloren, verteidigte (*Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej* 1934, 464–466).
- 34 Zum Scheitern des Mexiko-Films siehe Geduld/Gottesman 1970.

1932³⁵, vor allem jene vom November 1932 in der Schwarzmeerhafenstadt Batumi³⁶ in der Nähe der sowjetisch-türkischen Grenze:

Боюсь сейчас писать – je suis trop morbide. Сочатся кровью мексиканские раны. Сочатся и как ... все эти дни. М, М, М, сколько в Мексике их ... Сочатся раны. Еще пять лет не выжить, если будет так же. Damn them ... Батум 12 XI 32 (RGALI 1923-2-1143, 17)

Fürchte mich jetzt zu schreiben – je suis trop morbide. Es bluten die mexikanischen Wunden. Bluten, und wie ... all diese Tage. M, M, M, wie viel davon gibt es in Mexiko ... Es bluten die Wunden. Noch fünf Jahre überlebe ich nicht, wenn es so bleibt. Damn them ... Batum 12.11.1932

Ein Versuch, das mexikanische Trauma zu verarbeiten, war die Arbeit an der filmischen Satire »MMM«. Die Arbeit an dem Film war Ergebnis einer Besprechung mit Boris Šumjackij, dem Generaldirektor der Hauptverwaltung Film. Šumjackij hatte die sowjetische Filmkomödie als »vorrangige Aufgabe« der Filmkunst bezeichnet.³⁷ Eisenstein lehnte jedoch den Vorschlag Šumjackijs, eine musikalische Komödie zu drehen, rundweg ab.³⁸ Stattdessen begann er,

35 Bislang liegt kein detailliertes chronologisches Nachschlagewerk zu Eisensteins Biographie vor, das nähere Informationen über den Kaukasus-Aufenthalt bieten könnte. Die von Werner Sudendorf herausgegebenen Materialien zu Leben und Werk sind aufgrund der chronologischen Anordnung der Materialien in einer Zeittafel und der detaillierten Quellenangaben bis heute ein unverzichtbares Nachschlagewerk zur Biographie Eisensteins, dokumentieren die Biographie aber nicht lückenlos. Bei Sudendorf findet sich zur Kaukasus-Reise Eisensteins lediglich die Eintragung: »25. Oktober 1932: Für Drehbuchrecherchen unternimmt E. eine Reise nach Armenien und Georgien. Hält dort Vorträge über seine Reisen ins Ausland« (Sudendorf 1975, 146). Bei Bulgakowa heißt es zur Kaukasus-Reise Eisensteins: »Ende Oktober fuhr Eisenstein nach Armenien und Georgien, um, wie es hieß, ein Drehbuch vorzubereiten. Er blieb dort bis Dezember und leckte seine Wunden. Der Kaukasus war in dieser Zeit ein Zufluchtsort für die gestreßten Moskauer Intellektuellen, für Andrej Belyj, Boris Pasternak oder Osip Mandel'stam« (Bulgakowa 1997, 182 f.).

Naum Klejman, der Kurator des Eisenstein-Museums, berichtete bei meinem Forschungsaufenthalt 1998 in Moskau von dem Projekt, auf Grundlage der in Eisensteins Schriften verstreut zu findenden biographischen Informationen Karteikarten mit detaillierten Angaben zu jedem Lebenstag anzulegen.

36 Frühere Bezeichnung »Batumi«.

37 Vgl. Sudendorf 1975, 143 f.

38 Als Grigorij Aleksandrov, Eisensteins ehemaliger Assistent, daraufhin das Filmprojekt übernahm, empfand Eisenstein dies als Verrat. Aleksandrov ging fortan eigene Wege und etablierte sich mit dem Film VESELYE REBJATA [LUSTIGE BURSCHEN; UdSSR/1934] als Regisseur sowjetischer Musikkomödien.

die exzentrische und antibürokratische Komödie »MMM« auszuarbeiten, die zwar später von Mosfil'm zur Inszenierung angenommen, aber niemals realisiert wurde. Die Namensgebung für das Filmprojekt »MMM« erfolgte nicht nur nach den Initialen des Protagonisten der Satire – Maksim Maksimovič Maksimov³⁹ – sondern barg auch deutliche Reminiszenzen an Mexiko. Gleichzeitig zeugte das Projekt »MMM« von Eisensteins selbstironischem Umgang mit den in den USA geplanten Filmprojekten wie »An American Tragedy« oder »Sutter's Gold«.⁴⁰

Die Depressionen, die Eisenstein im Herbst/Winter 1932–33 durchlebte, spiegeln sich in seinen Aufzeichnungen wider – Eisenstein wandelte in seinem Tagebuch angesichts seiner Krisensituation den Stadtnamen Batum ironisch in das englische »bottom« ab:

MM (bottom?!) 16 XI 32

I am perfectly sure that MM never will see the screen: I am damned never to accomplish a film myself and to see it on a screen.

(RGALI 1923-2-1143, 19)

Diese Einschätzung der eigenen Situation entsprach durchaus nicht übertriebenem Pessimismus. In der anhaltenden Verzweiflung über den Verlust des Mexiko-Films, den er wie den Tod eines leiblichen Kindes empfand,⁴¹ wurde sich Eisenstein bewusst, dass seine künstlerischen Projekte unter den veränderten politischen und ideologischen Bedingungen einer erstarkenden totalitä-

39 Gespielt von einem alten Freund Eisensteins, der wie die Hauptperson des Films den Vornamen »Maksim« trug – dem Schauspieler Maksim Štrauch.

40 Eisenstein unterzog den inneren Monolog des Helden, welchen er in seinen Filmprojekten »An American Tragedy« und »Sutter's Gold« auf die Leinwand hatte bringen wollen, in der Satire »MMM« ironischer Verfremdung (vgl. hierzu Kap. 7.2).

41 In seinen nach dem Herzinfarkt von 1946 verfassten Memoiren schrieb Eisenstein über den Mexiko-Film: »Mit Ironie versuchen wir, auch diesen Todesfall zu überwinden – den Tod des eigenen Kindes, dem so viel Liebe, Arbeit und Begeisterung gewidmet war« (Eisenstein: *YO II*, 803). Jay Leyda berichtet in seiner Geschichte des russischen und sowjetischen Films von seinen persönlichen Begegnungen mit Eisenstein im Jahr 1934: »The Mexican film was rarely mentioned in our first talks, and I was too young and brash to guess the seriousness of that wound. Once he asked me about THUNDER OVER MEXICO, and then, perhaps regretting his momentary trust of me, changed the subject as I began to answer. Weeks later, when our relation was improving, and when I began to hear of his several film ideas that had come to nothing since his return from Mexico, I had the brass to ask for an explanation. He gave me the most genuinely anguished look I ever saw on his face and shouted at me: ›What do you expect me to do! How can there be a new film when I haven't given birth to the last one!‹ And he clutched his belly with an equally painful gesture« (Leyda 1983, 302).

ren Macht zum Scheitern verurteilt waren. Keines der Filmprojekte, die er seit der Rückkehr in die Sowjetunion bis zur Feier des 15. Jubiläums der Sowjetkinematographie 1935 geplant hatte, konnte realisiert werden.⁴² Die Tatsache, dass auch das filmische Schaffen der anderen großen sowjetischen Regisseure der 1920er Jahre in der ersten Hälfte der 1930er Jahre in den Mittelpunkt der offiziellen Kritik rückte, ließ Eisenstein auf der Konferenz der Filmschaffenden von der »Götterdämmerung der großen Regisseure« sprechen (*Za bol'soe kinoiskusstvo* 1935, 55).⁴³ Erst im Anschluss an die Konferenz wurde Eisenstein wieder mit der Realisierung eines Filmprojekts betraut – BEŽIN LUG [DIE BEŽIN-WIESE]. Für Eisenstein gestaltete sich jedoch die Zusammenarbeit mit Boris Šumjackij, seinem direkten Vorgesetzten und dem ausführenden Arm der politischen Macht, zunehmend schwierig. Die Differenzen mit Šumjackij gipfelten 1937 im Verbot des Films BEŽIN LUG und führten in der Folge zur Vernichtung des Films und zu Eisensteins öffentlicher Selbstkritik.

In der Zeit der Krise nach der erzwungenen Rückkehr aus Mexiko stürzte sich Eisenstein in die Arbeit am Filminstitut GIK⁴⁴ und widmete sich parallel dazu der Grundlagenforschung zu einer allgemeinen Ästhetik der Kunst. Neben seinen Regie-Vorlesungen am Filminstitut arbeitete Eisenstein an einer breit angelegten Monographie zur Regie, die er allerdings nicht vollendete.⁴⁵ Die Stenogramme der in den 1930er Jahren gehaltenen Vorlesungen am Moskauer Filminstitut⁴⁶, die in vieler Hinsicht als Vorarbeiten zu theoretischen Konzeptionen gelten können, verdeutlichen die Forschungsschwerpunkte des Regisseurs und spiegeln die Inhalte seiner kunsttheoretischen Arbeit wider.

-
- 42 Nach der Rückkehr in die Sowjetunion plante Eisenstein neben der Satire »MMM« den Film »Moskva [Moskau]«. Vgl. dazu »Eisensteins Filmprojekte. 1924–1946. Zusammengestellt aus dem Nachlass im Eisenstein-Archiv, Moskau, von Naum I. Klejman und Jurij Krasovskij.« In: Sudendorf, 1975, 215–240; sowie Naum Klejmans Publikation zu den nicht verwirklichten Filmprojekten S. Eisensteins: »K predisloviju dlja nesdelanych veščej [Zum Vorwort für die nicht gemachten Sachen].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 6, 1992, 4–21.
- 43 Den Titel »Götterdämmerung« trug auch eines der unvollendeten Filmprojekte aus der Zeit von Eisensteins Auslandsaufenthalt.
- 44 Ab 1934: VGIK.
- 45 Der erste Teil der Texte zur Monographie »Režissura [Regie]«, der der »Kunst der Mise-en-scène« gewidmet war, wurde im Band IV der Ausgewählten Werke (Eisenstein: IP) publiziert.
- 46 Bis heute sind die Vorlesungen Eisensteins nur fragmentarisch veröffentlicht. Siehe dazu Nižnij 1958 u. Tall 1987. Einen Überblick über das Regieprogramm Eisensteins gewähren die Veröffentlichungen der Lehrprogramme in den Zs.en *Sovetskoe kino* (»Granit kinonauki [Granit der Filmwissenschaft]«, 1933, Nr. 9, 61–66) und *Iskusstvo kino* (»Programma prepodavanija teorii i praktiki režissury«, 1936, Nr. 4, 51–58 [dt. u. d. T. »Lehrprogramm für Theorie und Praxis der Regie« in: *Filmkritik* 12/1974, Nr. 216).

So offenbarte z.B. das Programm des 4. Regiekurses, das Eisenstein 1933 unter dem Titel »Granit kinonauki [Granit der Filmwissenschaft]« in der Zeitschrift *Sovetskoe kino* veröffentlichte (Nr. 9, 61–66), den Einfluss der im Entstehen begriffenen Kunsttheorie auf die Praxis des Regieunterrichts. Die im Eisenstein-Archiv aufbewahrten Schriften zum »Grundproblem« der Kunst aus den Jahren 1932–1934 verdeutlichen die Schwerpunkte der wissenschaftlichen Grundlagenforschung jener Zeit: »Elemente der Form«, »Der Bau der Dinge«, »Über die poetischen Formen in der Poetik (Metapher, Synekdoche, Metonymie)«, »Regress-Progress«, »Prälogik-Logik« und »Die Züge des Denkens der Naturvölker«. In diesen nach Mexiko verfassten Schriften zum »Grundproblem« der Kunst nimmt insbesondere die Verbindung von Kunst und Regress-Begriff und prälogischem Denken großen Raum ein (z.B. in den Aufbewahrungseinheiten 1923-2-231, 232 u. 233).

2.3 Die Allunionskonferenz der sowjetischen Filmschaffenden

Den konkreten Anlass für den Kongress der Filmschaffenden 1935 lieferte der mit Verspätung gefeierte 15. Jahrestag der sowjetischen Kinematographie, deren offizielle Geburtsstunde das Dekret zur Nationalisierung der Filmindustrie vom August 1919 markierte.⁴⁷ Kulturpolitisch kam dem Kongress, der zeitlich unmittelbar vor der Durchführung des ersten internationalen russischen Filmfestivals lag (das Filmfestival 1935 sollte das einzige in der Regierungszeit Stalins bleiben), eine ähnlich richtungsweisende Bedeutung zu, wie sie der Schriftstellerkongress von 1934 für die Literatur besessen hatte. Dem Kongress der Filmschaffenden oblag es, die Richtlinien des Sozialistischen Realismus, die auf dem Schriftstellerkongress im August 1934 beschlossen worden waren, für den Film zu übernehmen.⁴⁸ Gleichzeitig wurden auf der Konferenz der Filmschaffenden am 11. Januar 1935 die höchsten Auszeichnungen (der Leninorden und der Rotsternorden) an die »Arbeiter der sowjetischen

47 Am 27. August 1919 unterschrieb Lenin das Dekret »Über die Überführung von Foto- und Filmhandel und -Industrie auf die Leitung des Volkskommissariats für Bildung«.

48 Vgl. dazu den Kommentar des Herausgebers Richard Taylor der engl. Ausg. der Schriften von 1934–47: »It was intended partly as a belated celebration of the fifteenth anniversary of the nationalisation decree of August 1919 and partly as a means of establishing for cinema the guidelines on Socialist Realism adopted at the Congress of Soviet Writers in August 1934« (*Selected Writings* 1934–47, 10). Sergej Eisenstein nimmt in seiner Rede Bezug auf den Vortrag Gor'kij's vom 17.8.1934 (siehe *Pervyj vsesojuznyj s-ezd sovetskich pisatelej* 1934, 2–8).

Kinematographie« vergeben.⁴⁹ Der Leninorden wurde Šumjackij, Pudovkin, Ėrmler, den Vasil'evs, Dovženko, Čiaureli, Kozincev und Trauberg zugesprochen; einen Rotsternorden erhielten Vertov, Bek Nazarov und Aleksandrov. Die Preisverleihung bedeutete eine Demütigung Eisensteins, denn er bekam lediglich den Titel eines verdienten Kunstschaffenden zugesprochen, was er als persönliche Niederlage interpretierte.

2.4 Die Rede Eisensteins zum »Grundproblem« der Kunst

Eisenstein fungierte auf dem Kongress als Hauptredner unter den Filmschaffenden und wurde auch mit der Formulierung des Schlusswortes betraut. In seiner Grundsatzrede rekapitulierte er zunächst die 15-jährige Geschichte der sowjetischen Kinematographie und der Entwicklung ihrer Theorie. Der Hauptteil der Rede war seinen eigenen wissenschaftlichen Forschungen gewidmet und stellte die Ergebnisse seiner seit dem Mexiko-Aufenthalt intensivierten wissenschaftlichen Studien vor. Der Vortrag, der sich in weiten Teilen auf psychologische, völkerpsychologische und ethnologische Theorien bezog, ließ deutlich die Rezeption wissenschaftlicher Modelle anderer Disziplinen für die Herausbildung der Kunsttheorie erkennen und ist somit zentral für die in der vorliegenden Arbeit behandelten Fragen. Deshalb wird die Argumentationslinie Eisensteins im Folgenden ausführlich wiedergegeben.

Eisenstein skizziert in seiner Rede zum »Grundproblem« der Kunst die Entwicklung seiner Konzeption von Kunst und Denkprozessen vom *intellektuellen Film* zum *inneren Monolog* und zum *sinnlichen Denken*.

In dem theoretischen Hauptteil seiner Rede zeigt Eisenstein zunächst am Beispiel der Mythologie auf, dass die wissenschaftlichen und theoretischen Erkenntnisse einer bestimmten historischen Epoche in der nächsten Epoche nicht als Wissenschaft weiter bestünden, sondern ihre Existenz auf der künstlerischen und bildhaften [obraznaja] Ebene fortführten:

[...] некоторые теории и точки зрения, которые в определенную историческую эпоху являются выражением научного и теоретического познания, в следующую эпоху как научные снимаются, но вместе с тем продолжают существовать как возможные

[...] certain theories and points of view which in a given historical epoch represent an expression of scientific knowledge, in a succeeding epoch decline as science, but continue to exist as possible and admissible not in the line of science but in the line of

49 Vgl. hierzu die Veröffentlichung des Beschlusses in der *Pravda* vom 12. Januar 1935: »Postanovlenie ›O nagraždennii rabotnikov sovetskoj kinematografii‹ [Beschluss ›Über die Prämierung der Arbeiter der sowjetischen Kinematografie‹].«

и допустимые, однако не по линии научной, art and imagery.
а по линии художественной и образной. (Eisenstein 1949, 126)
(Eisenstein: *IP II*, 106)

In dieser Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst sieht Eisenstein eine Analogie zu der Beziehung von Inhalt und Form in der Kunst selbst:

[...] это отношение между наукой и искусством имеет любопытный аналог внутри самого искусства, где случаются такие казусы в отношении содержания и формы. Внутри искусства иногда случается так, что за элементы содержания могут приниматься такие черты, которые являются закономерностью в деле построения формы. (Eisenstein: *IP II*, 107)

Analogous situations occur sometimes among the methods of the arts, and sometimes it occurs that the characteristics which represent logic in the matter of construction of form are mistaken for elements of content. (Eisenstein 1949, 128)

Ausgehend von der These, dass in der Kunst manchmal als *Inhalt* begriffen werde, was eigentlich eine Gesetzmäßigkeit des Aufbaus der *Form* sei, argumentiert Eisenstein dahingehend, dass seine Theorie des *intellektuellen Films* als Beispiel für eine solche Entwicklung dienen könne. Laut Eisenstein könne die Theorie nicht, wie sie vordem den Anspruch erhob, als *Inhalt* weiter bestehen, sondern als *Form*, und zwar in der Theorie des *inneren Monologs*⁵⁰ als Nachfolger der Theorie des *intellektuellen Films*: »Die Theorie des inneren Monologs hat das Asketisch-Abstrakte der Begriffskette mit ein wenig Wärme versehen, indem sie die ganze Sache auf eine sujetbetontere Darstellung der Emotion des Helden lenkte« (Eisenstein 1991a)⁵¹. Den Begriff des *inneren Monologs*, der sich auf ein filmtheoretisches Prinzip des bildlichen Aufbaus bezieht, koppelte Eisenstein an den der *inneren Rede*⁵², welchen er

50 Die Theorie des inneren Monologs wurde auf der Grundlage verschiedener Einflüsse entwickelt. Im Rahmen dieses Kapitels wird vor allem der Zusammenhang mit der Konzeption des prälogischen Denkens untersucht. Zu weiteren Aspekten vgl. Kap. 7.3.

51 »Теория внутреннего монолога несколько отеплила эту аскетическую абстрактность хода понятий, переведа дело в более сюжетную линию изображения эмоций героя« (Eisenstein: *IP II*, 108).

52 Die Konzeption der *inneren Rede* steht in Verbindung mit der Theorie Lev Vygotskijs, mit dem Eisenstein – wie auch mit Aleksandr Lurija – in der Zeit der Herausbildung der Theorie vom »Grundproblem« der Kunst eng zusammenarbeitete. Der Begriff der *inneren Rede* bei Eisenstein ist in der Forschung weitgehend aufgearbeitet. Zur Konzeption des *inneren Monologs* und der *inneren Rede* vgl. Sokolov 1985. Zur komplexen Semantik des Begriffs der *inneren Rede* im zeitgenössischen Kontext sowjetischer Studien siehe folgende Primärtexte: Ėjchenbaum 1927; Vološinov 1929; Vygotskij 1934. Zum Begriff

als psychologischen Begriff des Entstehens bildlichen Denkens in der Psyche des Menschen begriff.

Eisenstein zufolge zeichnet sich die *innere Rede* durch eine besondere »Syntax« und »Struktur« aus, die auf einer Folge von Gesetzmäßigkeiten beruhen, nach denen auch Form und Komposition von Kunstwerken konstruiert werden:

[...] закономерности построений внутренней речи оказываются именно теми закономерностями, которые лежат в основе всего разнообразия закономерностей, согласно которым строится форма и композиция художественных произведений. И что нет ни одного формального приема, который не оказался бы сколком с той или иной закономерности, путем которой, в отличие от логики внешней речи, строится речь внутренняя.

(Eisenstein: *IP II*, 109;
im Orig. kursiv)

[...] the laws of construction of inner speech turn out to be precisely those laws which lie at the foundation of the whole variety of laws governing the construction of the form and composition of art-works. And there is not one formal method that does not prove the split and image of one or another law governing the construction of inner speech, as distinct from the logic of uttered speech. (Eisenstein 1949, 130)

Er führt an gleicher Stelle aus, dass es kein formales Verfahren gebe, das nicht Entsprechung in einer die innere Rede konstituierenden Gesetzmäßigkeit fände. Die *innere Rede* wird von Eisenstein in Gegensatz zur logischen äußeren Rede gestellt und dem Stadium der bildlich-sinnlichen Struktur zugeordnet. Das sinnliche Denken und Bild-Denken wiederum bilde auch die Grundlage der Formgestaltung.

Мы знаем, что в основе формотворчества лежит мышление чувственное и образное. Речь же внутренняя как раз и оказывается на стадии образно-чувственной структуры,

We know that at the basis of the creation of form lie sensual and imagist thought processes. Inner speech is precisely at the stage of image-sensual structure, not yet having

der *inneren Rede* im Kontext der formalistischen Filmtheorie (Ejchenbaum) bzw. bei Vygotskij vgl. Hansen-Löve 1978, 344 u. 434–438.

Auf Eisensteins undifferenzierte Verwendung des Begriffs »innere Rede« weist Bordwell hin: »He adheres to an empiricist-associationist model inimical to Voloshinov's position and explicitly opposed by Vygotskij [...]. According to Eisenstein, inner speech does not derive from linguistic activities, either dialogue or monologue. Indeed, inner speech is thus a mixture of concepts and purely sensory qualities. The phenomenon is thus probably better labeled by Eisenstein's alternative term, sensuous thought. This is roughly parallel to Vygotsky's preverbal thought, which ontogenetically precedes the development of what Vygotsky considered inner speech« (Bordwell 1993, 172).

не доходя еще до логической конструкции, которой она облачается, выходя наружу в виде логической речи. Примечательно то, что подобно тому, как логика имеет целый ряд закономерностей в своих построениях, так и эта внутренняя речь, это чувственное мышление имеет не менее отчетливые закономерности.

(Eisenstein: *IP II*, 109;
Unterstreichung: A.B.)

attained that logical formulation with which speech clothes itself before stepping out into the open. It is noteworthy that, just as logic obeys a whole series of laws in its constructions, so, equally, this inner speech, this sensual thinking, is subject to no less clear-cut laws and structural peculiarities.
(Eisenstein 1949, 130)

Die Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Form besteht laut Eisenstein darin, dass die Ausgangsthese eines Themas in eine Kette sinnlicher Bilder übersetzt werde, der innere Prozess der Formentwicklung dem Denkprozess entsprechend also vom abstrakten Gedanken zum konkreten Bild gehe:

Мы впервые приобретаем твердый предпосылочный фонд к тому, что происходит с исходной тезой темы, когда она перелagается в цепь чувственных образов.

(Eisenstein: *IP II*, 109)

For the first time we are placed in possession of a firm storehouse of postulates, bearing on what happens to the initial thesis of the theme when it is translated into a chain of sensory images.

(Film Form 1949, 130)

So, wie der Bau der äußeren Rede einer Reihe von Gesetzmäßigkeiten folge, sei auch das *sinnliche Denken* durch bestimmte Gesetzmäßigkeiten gekennzeichnet. In der *inneren Rede* habe sich laut Eisenstein bei sozial und kulturell höher entwickelten Gesellschaften die Formen des »prälogischen« oder »sinnlichen« Denkens bewahrt, die die Verhaltensnormen der Naturvölker bestimmen:

[...] формы чувственного, дологического мышления, сохраняющегося в виде внутренней речи у народов, достигших достаточно высокого уровня социального развития, в то же время являются у человечества на заре культурного развития одновременно и нормой поведения вообще, то есть закономерности, по которым протекает чувственное мышление, являются для них тем же, чем »бытовая логика« в дальнейшем. Согласно этим закономерностям строятся у них нормы поведения, обряды, обычаи, речь, высказывания и т.д., и, обращаясь к необъятному запасу фольклора и пережиточных и посейчас

[...] the forms of sensual, pre-logical thinking, which are preserved in the shape of inner speech among the peoples who have reached an adequate level of social and cultural development, at the same time also represent in mankind at the dawn of cultural development norms of conduct in general, i.e., the laws according to which flow the processes of sensual thought are equivalent for them to »habit logic« of the future. In accordance to these laws they construct norms of behavior, ceremonials, customs, speech, expressions, etc., and, if we turn to the immeasurable treasury of folklore, of outlived and still living norms and forms of

норм и форм поведения, встречающихся у обществ, находящихся на заре развития, мы обнаруживаем, что то, что для них являлось или является еще нормой поведения и бытового благоразумия, является как раз всем тем, что мы используем как »художественные приемы« и »мастерство оформления« в наших произведениях.

(Eisenstein: *IP II*, 109–110;

Unterstreichung: A.B.)

behavior preserved by societies still at the dawn of their development, we find that, what for them has been or still is a norm of behavior and custom-wisdom, turns out to be at the same time precisely what we employ as »artistic methods« and »technique of embodiment« in our art-works.

(Eisenstein 1949, 131)

Die Verhaltensnormen der Naturvölker würden von den Gesetzmäßigkeiten bestimmt, nach denen das sinnliche Denken ablaufe⁵³. Laut Eisensteins Theorie »bilden sich Verhaltensweisen, Sitten, Gebräuche, Sprache und Redewendungen in Übereinstimmung mit diesen Gesetzmäßigkeiten« heraus. Bei der Untersuchung des »unermesslichen Vorrats der Folklore« stelle sich heraus, dass die überkommenen Formen und Normen des Verhaltens in Gesellschaften, die zu Beginn der Entwicklung stünden, den »künstlerischen Verfahren« und der »Meisterschaft der Gestaltung« in den Werken der Gegenwart entsprächen.

In der Argumentation liefert Eisenstein den Schlüssel für seine intensiven Untersuchungen der Ethnographie und Ethnologie: Die Untersuchung des ethnographischen Faktenmaterials lässt Analogien zwischen den Gesetzmäßigkeiten des frühen Denkens und den künstlerischen Verfahren erkennen. Zu der Entwicklung seiner Theorie gelangte Eisenstein durch eigene Beobachtungen »lebendiger Ethnographie« in Mexiko sowie durch das parallel dazu verlaufene Studium ethnologischer und ethnographischer Werke (vgl. Kap. 3.2.3.1). Bei der Lektüre entwickelte Eisenstein die Theorie, dass es für jedes künstlerische Verfahren eine Entsprechung in einer Gesetzmäßigkeit der frühen Formen des Denkens gebe.

In den Mittelpunkt seiner Thesen vom »Grundproblem« der Kunst stellte Eisenstein das dialektische Modell von Progress und Regress:

Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей »двуединости«. Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремитель-

The dialectics of works of art is built upon a most curious »dual-unity«. The affectiveness of a work of art is built upon the fact that there takes place in it a dual process: an impetuous progressive rise along the lines of

53 In der Formulierung »протекает« klingt die Konzeption des *stream of consciousness* an, die von James Joyce in seinem Roman *Ulysses* verwendet wurde. Dieses Werk gab für Eisenstein bekanntlich den Anstoß zur Entwicklung der Theorie des inneren Monologs (vgl. Kap. 6).

ное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинныя произведения. Вне его нет подлинных произведений. (Eisenstein: *IP II*, 120 f.)

the highest explicit steps of consciousness and a simultaneous penetration by means of the stucture of the form into the layers of profoundest sensual thinking. The polar separation of these two lines of flow creates that remarkable tension of unity of form and content characteristic of true art-works. Apart from this there are no true art-works. (Eisenstein 1949, 144 f.)

Eisenstein selbst wies darauf hin, dass das bipolare Modell nicht neu sei, sondern dass sich die Konzeption des sinnlichen Denkens bereits bei Hegel und Plechanov⁵⁴ finde. In der Tat lässt sich Eisensteins dialektisches Modell der Kunst auf Hegel zurückführen, auf dessen Formulierung: »Das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken« (Hegel 1992, 60). So ist die Eisensteinsche Konzeption des »sinnlichen Denkens« in der Kunst unter anderem mit Hegels Bestimmung der »unmittelbaren Sinnlichkeit« in Bezug zu setzen.

Bereits in Eisensteins Theorien der 1920er Jahre findet sich die Anwendung des dialektischen Prinzips auf die Kunst: so schrieb er schon im Aufsatz »Perspektiven« vom »Kino der äußersten Erkenntnishaftigkeit und zugleich äußerster Sinnlichkeit«⁵⁵.

Die These des dialektischen Modells von Regress und Progress in der Kunst untermauert Eisenstein in seiner Rede von 1935 mit einem Klassiker des Marxismus, indem er Engels Beschreibung der drei Denkformen (»Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft«) zur Unterstützung seiner These anführt: »bei Engels [...] [gibt es] buchstäblich auf drei Seiten eine erschöpfende Darlegung aller drei Stadien von Denkstrukturen [...], die die Menschheit in ihrer Entwicklung durchläuft: vom frühen diffus-komplexen Denken [...] über das es »negierende« formal-logische Denken, schließlich

54 Den Hinweis auf Hegel und Plechanov fügte Eisenstein bei der nachträglichen Überarbeitung des Stenogramms der Rede als Fußnote ein (Eisenstein: *IP II*, 109). Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass auch Plechanov, der kein systematisches Werk zur Ästhetik verfasste, die »Genese der Kunst« durch das Studium ethnologischer wissenschaftlicher Literatur zu ergründen suchte. Die Ergebnisse wurden von Plechanov in epistolarer Form als *Pis'ma bez adresa* [Briefe ohne Adresse] fixiert.

55 »Кино предельной познавательности и предельной же чувственности [Das Kino der äußersten Erkenntnishaftigkeit und auch äußersten Sinnlichkeit]« (Eisenstein: *IP II*, 43).

zum dialektischen Denken, das in ›negierter Form‹ die beiden vorangehenden Etappen in sich aufgenommen hat« (Eisenstein 1991a, 144).

Abgesehen davon kann der von Eisenstein beschriebene dualistische Prozess, der in der Kunst vor sich gehe – das polare Auseinanderstreben der regressiven und progressiven Linien – auf die Theorien Ludwig Klages zurückgeführt werden, der in seinem Werk *Der Geist als Widersacher der Seele* (1929) die polare Strukturierung des Geistes und der Seele dargestellt hatte.⁵⁶ Gleichzeitig erinnert die Polarität regressiver und progressiver Strukturen an Nietzsches Bestimmung des Dionysischen und Apollinischen in der Kunst. In seinen mexikanischen Tagebüchern verknüpfte Eisenstein die Untersuchung bipolarer bzw. dialektischer Strukturen mit Forschungen zur ursprünglichen Androgynie (vgl. Kap. 5.2).

Die Besonderheit und das eigentlich Neue in der Theorie Eisensteins liegt jedoch nicht in dem bipolaren Modell selbst, sondern in der These der Analogien zwischen ethnographischem Faktenmaterial und künstlerischer Formensprache.

Die Untersuchung des ethnographischen Faktenmaterials (in ethnographischen, völkerpsychologischen und ethno(psycho)logischen Schriften) bildete eine wichtige Grundlage für die Formulierung des »Grundproblems« der Kunst und ließ den Regisseur die These von der Analogie zwischen Gesetzmäßigkeiten des frühen Denkens und der künstlerischen Verfahren aufstellen. Die Anmerkungen Eisensteins in den Schriften Lévy-Bruhls (vgl. Kap. 3.2.3.1) demonstrieren, dass er bereits in Mexiko Entsprechungen zwischen Gesetzmäßigkeiten der frühen Formen des Denkens und den künstlerischen Formen ausfindig gemacht hatte.

In der Formulierung des »Grundproblems« der Kunst zeigt sich aber nicht nur der Einfluss ethnologischer Schriften wie z.B. der Werke Lévy-Bruhls, aus denen Eisenstein Erkenntnisse über die Struktur der frühen Formen des Denkens schöpfte.

Wie das folgende Zitat aus den autobiographischen Schriften zeigt, gewann Eisenstein auch aus der »lebendigen Auseinandersetzung« mit der indianischen Kultur Aufschlüsse über das so genannte »prälogische« und »sinnliche Denken« – Konzepte, die in der Kunsttheorie der 1930er Jahre eine wesentliche Rolle spielen sollten:

56 Zu Klages und Eisenstein vergleiche O. Bulgakowa: »Sergej Eisenstein und die deutschen Psychologen. Sergej Eisenstein und sein ›psychologisches‹ Berlin – zwischen Psychoanalyse und Gestaltpsychologie«, in: Bulgakowa 1989, 82 ff.

Но что я уже знаю твердо и все подробнее узнаю ото дня ко дню, это причудливый строй пралогического, чувственного мышления – не только со страниц антропологических исследований, но и из живого общения с этими потомками ацтеков, майя или уитчолей, сумевших пронести сквозь века нерушимо эти меандры мысли, которые определяли поразительные черты чудес первобытных культур Мексики, равно как и племен, еще посейчас стоящих у колыбели не начавшейся еще для них культурной эры. (Eisenstein: *IP I*, 482)

Aber was ich schon sehr gewiss weiß und von Tag zu Tag immer detaillierter erfasse, das ist der bizarre Bau des prälogischen [wörtlich: urlogischen], sinnlichen Denkens – nicht nur aus den Seiten anthropologischer Untersuchungen, sondern auch durch den lebendigen Umgang mit diesen Nachfahren der Azteken, Maya oder Huicholen, denen es gelungen ist, diese Mäander von Gedanken, die die erstaunlichen Züge der Wunderwerke ursprünglicher Kulturen Mexikos bestimmten, durch die Jahrhunderte hindurch unverbrüchlich zu tragen, ebenso wie auch Stämme, die noch bis heute an der Wiege einer für sie noch nicht begonnen habenden kulturellen Ära stehen.

Der von Eisenstein verwendete Ausdruck »Mäander von Gedanken« ist nicht nur im übertragenen Sinne zu verstehen – der Begriff verweist auch auf seine Forschungen auf dem Gebiet altamerikanischer Ornamentik.⁵⁷ Das Zitat belegt, dass Eisenstein die Begriffe *prälogisches* und *sinnliches* Denken als Synonyme für »frühe Formen des Denkens« gebrauchte.

57 Eine umfassende Darstellung der Ornamentforschung Eisensteins würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen. Es sei aber an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass das Ornament als Urform der Kunst eng mit Eisensteins Erforschung der Bezüge von künstlerischer Form zu frühen Formen des Denkens verbunden ist (vgl. Eisensteins Studie »Primitive and ornament«. In: Eisenstein 1997/98, 114–120) und sich im Textkorpus der Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst wichtige Untersuchungen zum Ornament finden (z.B. RGALI 1923-2-250). Die Forschungen Eisensteins auf dem Gebiet der Ornamentik beruhen auf genauer Kenntnis kunstwissenschaftlicher Studien zum Ornament, wie z.B. Worringer 1908 oder Adama van Scheltema 1922. Eisensteins besonderes Interesse galt der »psychologischen« Deutung des Ornaments (bei Worringer oder Theodor Lipps als Vertreter der Einfühlungsästhetik, und Wilhelm Wundt als Repräsentant der Völkerpsychologie). Obgleich die neueste kunstwissenschaftliche Forschung der Ästhetik des Ornaments erneut Aufmerksamkeit zuwendet und sich zur Aufgabe macht »den Begriff des Ornaments als einen methodischen Schlüssel zu gebrauchen, um die Geschichte der Moderne neu zu lesen« (Vorwort der Hg. in: Franke/Paetzold 1996), sind Eisensteins Forschungen zu Ornament und Film in der kunstwissenschaftlichen Ornamentforschung bisher nicht rezipiert worden. Die Gründe hierfür sind in der schwierigen Publikationslage der Schriften Eisensteins zum Ornament zu suchen.

2.4.1 Kunst und sinnliches Denken

Die undifferenzierte Terminologie Eisensteins ist charakteristisch für die Schlüsselbegriffe des »Grundproblems« der Kunst. In seinen Schriften gibt Eisenstein weder genaue Definitionen der Begriffe noch trifft er eine klare Unterscheidung zwischen den verschiedenen Bezeichnungen, mit denen er Denkprozesse belegt. Z.B. bezeichnet er mit dem Terminus »pralogičeskoe myšlenie [wörtlich: ur-logisches Denken]« einen Sachverhalt, der Lévy-Bruhls Begriff des »prälogischen Denkens« entspricht. Die von Eisenstein in der Rede von 1935 weitaus am häufigsten verwendete Bezeichnung für frühe Formen des Denkens ist die des »sinnlichen Denkens«, welches gleichsam als Oberbegriff für die Konzeption von Kunst und Regress zu den frühen Formen des Denkens gelten kann.⁵⁸

Eisensteins Terminologie setzt die Begriffe čuvstvennoe [sinnliches] und dologičeskoe myšlenie [vorlogisches Denken]⁵⁹, an anderen Stellen auch pralogičeskoe myšlenie [ur-logisches/prälogisches Denken]⁶⁰ bzw. kompleksnoe myšlenie [komplexes Denken] und obraznoe myšlenie [Bilddenken]⁶¹ synonym. Die Gründe dafür sind darin zu sehen, dass Eisenstein bei der Herausbildung seiner Konzeption von Kunst und Regress zu den frühen Formen des Denkens aus unterschiedlichen Wissenschaftsdiskursen schöpfte, und sich für seine Theorie aus unterschiedlichen Quellen bediente.

58 Laut David Bordwell ist die Theorieentwicklung Eisensteins der 1930er Jahre durch die Abfolge verschiedener Konzeptionen psychologischer Aktivität gekennzeichnet: »The earliest conception is that of *inner monologue*; the second is that of *sensous thought*; and the third is that of *representation and image*« (Bordwell 1993, 169).

59 Beispiel aus der Rede 1935: »Formy čuvstvennogo, dologičeskogo myšlenija, sochranja-juščegosja v vide vnutrennej reči [Die Formen des sinnlichen, vorlogischen Denkens, das sich in Art der inneren Sprache erhalten hat]« (Eisenstein: *IP II*, 109).

60 Für die synonyme Verwendung der Begriffe prälogisches Denken bzw. Sprache der Prälogik und sinnliches Denken sei hier nur eines von vielen Beispielen aus Eisensteins Schriften angeführt: »Переводить логику содержания на язык пралогики, на формы чувственного мышления [Die Logik des Inhalts in die Sprache der Prälogik überführen, in die Formen des sinnlichen Denkens]« (Eisenstein: *IP IV*, 668 f.).

61 Als Beispiel für den synonymen Gebrauch der Begriffe »čuvstvennoe myšlenie [sinnliches Denken]« und »obraznoe myšlenie [Bilddenken]« in der Rede 1935 kann folgendes Zitat dienen: »V osnove formotvorčestva ležit myšlenie čuvstvennoe i obraznoe. Reč' že vnutrennjaja kak raz i okazyvaetsja na stadii obrazno-čuvstvennoj struktury« (Eisenstein: *IP II*, 109). [»Der Herausbildung einer künstlerischen Form (liegt) das sinnliche und bildhafte Denken zugrunde [...]. Die innere Rede basiert eben auf dem Entwicklungsstadium der bildhaft-sinnlichen Denkstruktur« (Eisenstein 1991a, 130).]

Der Zusammenhang von obraz-Konzeption [Bild-Konzeption] und den frühen Formen des Denkens zeigt sich in dem Begriff des obraznoe myšlenie [Bilddenken], der von Eisenstein im Vortrag von 1935 synonym zu den Begriffen pralogičeskoe [prälogisches] und čuvstvennoe myšlenie [sinnliches Denken] gebraucht wird. In Eisensteins Kunsttheorie der 1930er und 1940er Jahre sind neben dem Begriff obraznoe myšlenie [Bilddenken] auch die Konzeptionen pro-obraz [Vor-Bild, bei Eisenstein teilweise im Sinne von pra-obraz (Ur-Bild, Archetypus) verwendet] bzw. – in den Schriften zur Montage der späten 1930er Jahre – der Dualismus von obraz-izobraženie [Bild – Abbild/Darstellung/Repräsentation] von zentraler Bedeutung. Die Frage nach der Entwicklung des obraz-Begriffs Eisensteins⁶² ist eng mit der Untersuchung der Begrifflichkeit, die das »Grundproblem« und die »Methode« der Kunst konstituiert, verbunden.

Im Folgenden sollen diskursive Strukturen, in welche die Begrifflichkeit Eisensteins eingebettet ist, aufgezeigt und einige zentrale Quellen für Eisensteins Konzeption zurückverfolgt werden. Dabei wird ersichtlich, dass sich die Theorie des »Grundproblems« der Kunst als Ergebnis der Rezeption umfang-

62 In Bezug auf Eisensteins obraz-Begriff der 1920er Jahre, der nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist, sei an dieser Stelle auf einige zentrale Texte hingewiesen: Die erste Erwähnung des obraz-Begriffs (als »poëtičeskij obraz [poetisches Bild]« und »obraznost' [Bildhaftigkeit]«) findet sich bei Eisenstein in der polemischen Auseinandersetzung mit Béla Balázs im Artikel »Bela vergisst die Schere« (1926). Im Artikel »Perspektiven« (1929) zitiert Eisenstein Plechanovs Definition des Künstlers als Menschen, der vorwiegend in der *Sprache der Bilder* spreche, im Gegensatz zum Prediger, der vorwiegend in der *Sprache der Logik* spreche. Die Kunst wird von Eisenstein im Artikel »Perspektiven« mit dem dialektischen Modell von These und Antithese als Konflikt zwischen der *Sprache der Logik* und der *Sprache der Bilder* beschrieben (Eisenstein: *IP* II, 40). In Eisensteins Definitionen des obraz-Begriffs der 1920er Jahre zeigt sich die Dominanz linguistischer und literaturwissenschaftlicher Theorie und der Einfluss der Kunstdebatten der Avantgarde. Eisensteins in Stuttgart gehaltener Vortrag zur »Dramaturgie der Film-Form«, der ganz im Zeichen der Theorie des Intellektuellen Films steht, kann als weiteres Textbeispiel für den obraz-Begriff der ausgehenden 1920er Jahre herangezogen werden. Am Beispiel der Göttersequenz des Films OKTJABR' [OKTOBER] macht Eisenstein in dem Text deutlich, dass er »aus dem Konflikt zwischen einem im voraus angenommenen Begriff und seiner allmählichen tendenziösen stufenweisen Diskreditierung durch eine reine Verbildlichung versucht« (Eisenstein 1973–1984, III, 224). Das Zitat zeigt die zentrale Bedeutung des Bildbegriffs für die Theorie des Intellektuellen Films. Den in deutscher Sprache verfassten Vortrag versah Eisenstein mit einem Konspekt russischer Ergänzungen, die insbesondere die Definitionen des russischen *obraz* zum Thema haben (siehe das Konspekt der Ergänzungen zu Stuttgart, Eisenstein 1991b, 200 ff.).

reicher wissenschaftlicher Studien herausgebildet hat und eng mit dem kultur- und geistesgeschichtlichen Kontext verbunden ist.

Die Synthese von Wissenschaft und Kunst offenbart sich insbesondere in der Begrifflichkeit der Theorie vom »Grundproblem« der Kunst. Die Semantik der das »Grundproblem« der Kunst konstituierenden Schlüsselbegriffe verweist auf den Kontext der wissenschaftlichen Studien Eisensteins. Anhand der Rezeption wissenschaftlicher Fachliteratur suchte Eisenstein den Zusammenhang von künstlerischem Ausdruck und dem Ablauf von Denkprozessen zu ergründen. In Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst aus den 1940er Jahren nannte Eisenstein einige der maßgeblichen wissenschaftlichen Quellen für sein Verständnis der frühen Formen des Denkens.

»Медицинская психология« Крэтчера в Москве; Леви-Брюль, с которым знакомлюсь в Париже; непосредственный контакт с системой первобытного мышления в поездках по Мексике, местами еще не знающей денег и пребывающей на стадии прямого обмена, местами продолжающей традиции матриархата, местами живущей как тысячу лет назад; »Entwicklungs«-психологии разных немецких авторов, »черты примитивного мышления в сознании шизофреников« Шторха, »Золотая Ветвь« Фрэзера, Тэйлор, Морган и пр. и пр. и пр. буквально затопляют меня подтверждениями того, что я подметил в искусстве. (RGALI 1923-2-237, 33 f.)

Die »Medizinische Psychologie« Kretschmers in Moskau; Lévy-Bruhl, den ich in Paris kennen lerne; der unmittelbare Kontakt mit dem System eines ursprünglichen Denkens [pervobytnoe myšlenie] auf den Reisen durch Mexiko, welches mancherorts noch kein Geld kennt und sich im Stadium des direkten Tausches befindet, welches mancherorts die Traditionen des Matriarchats fortführt, mancherorts lebt wie vor 1000 Jahren; die »Entwicklungs«-Psychologien verschiedener deutscher Autoren, »die Züge des primitiven Denkens im Bewusstsein der Schizophreniker« von Storch, »Der goldene Zweig« Frazers, Tylor, Morgan usw. usw. usw. überschwemmen mich förmlich mit Bestätigungen dessen, was mir in der Kunst aufgefallen war.

Wie das Zitat zeigt, wurde Eisenstein neben den ethnologischen Studien von Lucien Lévy-Bruhl, James George Frazer, E. B. Tylor (1871) und Lewis H. Morgan (1934) vor allem auch in psychologischen Untersuchungen wie z.B. Heinz Werners *Einführung in die Entwicklungspsychologie* (1926) oder Alfred Storchs *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen* (1922) fündig.

Auf die Entwicklung der Konzeption des »sinnlichen Denkens« aus der in den 1920er Jahren entwickelten Konzeption des »intellektuellen Films« lässt sich aufgrund von Aufzeichnungen Eisensteins zum »Grundproblem« der Kunst vom Mai 1940 schließen, in denen er die Genese der Theorie des intellektuellen Films vor seinem geistigen Auge Revue passieren lässt:

Однако, для теории интеллектуального кино решающее не в этом. А в том, что об самую эту пору мне в руки попадаетея »Медицинская психология« Крчмера, где очень наглядно изложен процесс становления логического мышления из более ранних его форм. Там же подробно обрисовано понятие »Verdichtung« (уплотнение), процесс решающий для перехода от стадии мышления чувственного, к мышлению абстрактному.

Там обрисовано, как мышление сперва идет цепочкой звеньев. Затем, как эти звенья выпадают. Как смыкается первое звено с последним в законченное понятие и становится принадлежностью уже иной стадии мышления ... »Позвольте!« закричали мы. А что мы только-что сделали сами? Мы взяли тезу-понятие: »бог – бревно« и чтобы сделать его объектом эмоционального воздействия через искусство, мы вставили между сочленами этого понятия целую ... цепочку предметных изображений, а самое понятие вернули в цепь образов. Т. е. мы проделали обратный процесс. Нормальный ход развития от многочлена к двучлену, от образа к понятию – мы вернули вспять. То что опыт практической деятельности и бытового прогресса в целях психической экономики старается свести к простейшей функции мы развернули в обратную сторону в сложнейшую и при этом первичную, первобытную.

»Так – так – так, интересно ...« А не всегда ли таков именно путь в искусстве? Не всегда ли таков именно путь, когда абстрактной формулировке мы хотим вернуть чувственную полноту воздействия формой?

(RGALI 1923-2-237, 23–25)

Jedoch liegt für die Theorie des Intellektuellen Films das Entscheidende nicht hierin. Sondern darin, dass mir eben in jener Zeit die »Medizinische Psychologie« Kretschmers in die Hände fällt, wo der Prozess der Herausbildung des logischen Denkens aus seinen früheren Formen sehr anschaulich dargelegt wird. Dort wird auch der Begriff der »Verdichtung« [uplotnenie] detailliert beschrieben, ein Prozess, der für den Übergang vom Stadium des sinnlichen Denkens zum abstrakten Denken entscheidend ist.

Dort wird beschrieben, wie das Denken zuerst in Gliedern einer Kette verläuft. Danach, wie diese Glieder ausfallen. Wie das erste Kettenglied sich mit dem letzten zu einem abgeschlossenen Begriff zusammenschließt und zum Teil eines bereits anderen Stadiums des Denkens wird ... »Erlauben Sie!« schrien wir auf. Aber was haben wir gerade selbst gemacht? Wir nahmen die Begriffs-These: »Gott – Holzklötz« und um ihn zum Objekt emotionaler Wirkung durch Kunst zu machen, haben wir zwischen den Bindegliedern dieses Begriffs eine ganze ... Kette gegenständlicher Darstellungen eingefügt, den Begriff selbst jedoch führten wir in eine Kette von Bildern zurück.

D.h., wir führten den umgekehrten Prozess durch.

Den normalen Entwicklungsgang vom vielgliedrigen zum zweigliedrigen, vom Bild zum Begriff haben wir umgekehrt. Das, was die Erfahrung praktischer Tätigkeit und des existentiellen Fortschritts zum Ziele der psychischen Ökonomie auf einfachste Funktionen zusammenzuführen versucht, haben wir in die umgekehrte Richtung gewendet in die überaus komplexe und dabei primäre, ur-sprüngliche.

»So – so – so, interessant.« Aber ist der Weg in der Kunst nicht immer genau ein solcher? Ist nicht immer genau so der Weg, wenn wir einer abstrakten Formulierung die sinnliche Fülle der Wirkung durch die Form zurückgeben wollen?

Am Beispiel der Göttersequenz im Film OKTJABR' [OKTOBER] erläutert Eisenstein, dass die Rezeption wissenschaftlicher Theorien zum Ablauf von Denkprozessen die experimentell entwickelte Theorie des intellektuellen Films befördert habe, wobei der Monographie Ernst Kretschmers *Medizinische Psychologie* eine herausragende Rolle für die Entwicklung der Filmtheorie der 1920er Jahre zugekommen sei. In der *Medizinischen Psychologie* nimmt Kretschmer unter Berufung auf die Völkerpsychologie Wundts »als primitivste Ausgangsstufe aller seelischen Abbildungsvorgänge [...] theoretisch die asyntaktische Bildserie« an (Kretschmer 1926, 65). Aufbauend auf der Sprachtheorie Wundts führt Kretschmer aus, dass ein neuer Begriff durch einfache Agglutination schon vorhandener Bildworte entstehe und das abstrakte Denken zum Teil als eine fortschreitende formelhafte Verkürzung der Bildserien aufgefasst werden könne.

In der Rede auf der Konferenz der Filmschaffenden zeigt Eisenstein die strukturelle Analogie einer frühen Sprachform (der Sprache der Ewe) zur Sprache des Films (in Form der Montageliste) auf und führt als Beispiel (wie auch Kretschmer in seiner *Medizinischen Psychologie*) ein Zitat aus Wundts *Völkerpsychologie* zur Sprache der Buschmänner⁶³ an:

Нас поражает этот длинный ряд наглядных единичных образов, близких к асинтаксическому ряду. Но если только мы вздумаем представить в действии на сцене или на экране те две строчки ситуации, которую заключила исходная мысль, мы, к своему удивлению, увидим, что мы начнем строчить нечто очень близкое к тому, что дано как образец бушменского построения. И что это нечто, столь же асинтаксическое, но лишь снабженное ... порядковыми номерами, окажется всем нам хорошо известным ... монтажным листом, то есть тем переводом факта, абстрагированного в понятие, обратно в цепь конкретных единичных действий, чем и является процесс переложения ремарок в поступки. (Eisenstein: *IP II*, 115)

We are astonished by this long series of descriptive single images, almost an asyntactic series. But suppose we take it into our heads to portray in action on the stage or screen those two lines of the situation implicit in the initial concept, we shall see to our surprise that we have begun to construct something very close to that which has been given as an example of Bushman construction. And this something, just as asyntactic, but supplied only with ... a sequence of numbers, turns out to be something familiar to every one of us – a shooting script, an instrument to transpose a fact, abstracted into a concept, back into a chain of concrete single actions, which also happens to be the process of translating stage directions into action. (Eisenstein 1949, 138)

63 Das Beispiel aus Westermanns Grammatik der Ewesprache wird in zahlreichen ethnologischen Untersuchungen jener Zeit herangezogen, allerdings hier in der Interpretation Wundts zitiert.

Die von Eisenstein benutzte Formulierung »lange Folge von anschaulichen Einzelbildern, die einer asyntaktischen Struktur nahe kommen« weist neben der von ihm ausgewiesenen Quelle Wundt auch auf die *Medizinische Psychologie* Kretschmers hin. Dieser kommentiert das von Westermann gegebene Beispiel folgendermaßen:

Wir bemerken hier erst, welche Fülle von Einzelbildern in einem Ausdruck unserer Sprache wie »freundlich aufnehmen« komprimiert sind. Im Denken des Primitiven sind sie noch wenig in abstrakten Kategorien geordnet und verkürzt, sondern die Sinneswahrnehmungen selbst, unmittelbar als solche im Gedächtnis aufbewahrt, rollen unverändert wie lange Bildstreifen vor uns ab. Das anschauliche Einzelbild beherrscht durchaus die Szene, während die Beziehung zwischen den Einzelbildern noch kaum angedeutet ist. Die logischen Bindungen sind noch ganz dünn und locker. Denken wir uns auf einer ein wenig primitiveren Sprachstufe auch diese geringen Ansätze einer Syntax weg, so würden die Denkvorgänge solcher Menschen vollkommen in asyntaktischen Bildserien ablaufen. / Als primitivste Ausgangsstufe aller seelischen Abbildungsvorgänge können wir daher theoretisch die *asyntaktische Bildserie* annehmen. (Kretschmer 1926, 65)

In der Formulierung Kretschmers »Die Sinneswahrnehmungen [...] rollen unverändert wie lange Bildstreifen vor uns ab« wird bereits die Analogie zum Film deutlich. Eisenstein zeigt auf, dass die Sprache des Films – die Montagelisten – nach dem gleichen Prinzip wie die frühen Formen der Sprache funktionieren.

Первое, что нас здесь пленяет это, конечно, тот факт, что сам принцип монтажа, как таковой – даже вне его »интеллектуальной« стадии – есть точное воспроизведение того механизма, при котором »при соответствующих условиях абстрактная мысль может опять распасться на свои единичные образы«.

(RGALI 1923-2-251, 24)

Das erste, was uns hier fesselt, ist natürlich die Tatsache, dass das Prinzip der Montage selbst als solches – sogar jenseits ihres »intellektuellen« Stadiums – eine genaue Reproduktion des Mechanismus ist, bei welchem »unter entsprechenden Bedingungen der abstrakte Gedanke erneut in seine Einzelbilder zerfallen kann«.

Das Beispiel macht deutlich, dass die Rezeption Kretschmers über die Theorie des intellektuellen Films hinaus nicht nur als Quelle für Eisensteins in den 1930er Jahren entwickelte Konzeption des »sinnlichen Denkens« diente, sondern auch für die in den 1930er Jahren erfolgte Weiterentwicklung der Montagetheorie fruchtbar gemacht wurde. In seinen Ausführungen über die Gesetze der Bildagglutination stützt sich Kretschmer sowohl auf den von Preuss entwickelten Begriff des »komplexen Denkens« der Naturvölker als auch auf die von Freud stammenden Begriffe der »Verdichtung« und »Verschiebung«. Somit beruht auch Eisensteins Konzeption des »sinnlichen Denkens« wesentlich

auf dem bei Freud in *Die Traumdeutung* beschriebenen Begriff der »Verdichtung« als einem der fundamentalen Mechanismen, durch die sich die Traumarbeit vollziehe. Eisenstein erwähnt den Begriff der »Verdichtung« allerdings mehrmals auch im Kontext der Theorie Kretschmers.⁶⁴

Auch der synonyme Gebrauch der Begriffe »frühes Bewusstsein« (in Opposition zu »entwickeltem Bewusstsein«), »sinnliches Denken« und »prälogisches Denken« in der Rede zum Grundproblem der Kunst weist auf diese Wechselbeziehungen psychologischer und ethnologischer Theorien bei Eisenstein hin. Die Konzeption des sinnlichen Denkens ist somit ein Konglomerat diverser wissenschaftlicher Theorien. Als Gegensatz zur bewussten und rationalen Sphäre des Logos ist das sinnliche Denken auch dem Un- bzw. Unterbewussten [bessoznatel'noe, podsoznatel'noe] und Vorbewussten bzw. Vorlogischen [do-logičeskoe] zuzurechnen. Als konkretes und gegenständliches Denken tritt das sinnliche Denken in Gegensatz zum abstrakten Denken.

Die von Eisenstein in seinem Kunstmodell vorgenommene Gleichsetzung des künstlerischen Regresses zu den Formen des frühen Denkens mit den Bewusstseinszuständen, die durch bestimmte Ekstase-Techniken erreicht werden, weist auf eine weitere Bestimmung des sinnlichen Denkens hin. In dieser Sichtweise wird es als Element eines rauschhaften Zustands definiert, in welchem die höheren Bewusstseins Ebenen zeitweise ausgeschaltet sind. Für diesen Zustand ist die Synästhesie als Wahrnehmungsform charakteristisch (vgl. Kap. 6.3.2).

Eisenstein sah seine dialektische Konzeption von Regress zum sinnlichen und Progress zum logischen Denken als zentrales Element seiner Kunsttheorie und seines filmischen Schaffens, aber die Reaktion der Kritik fiel unerwartet negativ aus – was aus dem kulturpolitischen Kontext heraus verständlich wird.

2.4.2 Die kritische Rezeption des »Grundproblems«

In der Rede auf der Konferenz der Filmschaffenden legte Eisenstein die zentrale Bedeutung wissenschaftlicher Studien für die Kunst und Theoriebildung dar, sah sich aber aufgrund seiner filmischen Misserfolge, d. h. der Nicht-

64 Z.B. in dem Konspekt der Ergänzungen für den Stuttgarter Vortrag aus dem Jahr 1929 (Eisenstein 1991b). Darin schreibt Eisenstein: »Denn Aufgabe der Bildhaftigkeit auf der Linie der Phylogenese des Denkens war [...] die Verdichtung (Kretschmer) [Задача же образности по линии филогенезиса мышления было [...] сгущение (Кречмер)]« (ebd., 202).

Realisierung von Filmen seit Ende der 1920er Jahre, harscher Kritik und polemischen Vorwürfen ausgesetzt, die sich insbesondere gegen die wissenschaftlichen Forschungsarbeit Eisensteins richteten. Bereits 1931 hatte der Kritiker Anisimov in Bezug auf Eisenstein von der Schädlichkeit des Theoretisierens gesprochen (Anisimov 1931), und der Eintrag zu Eisenstein in der großen Sowjetenzyklopädie (*Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija*) aus dem Jahr 1933 schloss mit dem Satz, dass »alle Überlegungen Eisensteins im Bereich der Theorie überaus umstritten« seien.⁶⁵ Auf der Konferenz der Filmschaffenden wurde Eisenstein von seinen Kollegen vorgeworfen, er habe sich von der Praxis des Filmschaffens losgelöst (»otryv ot praktiki«, *Za bol'soe kinoiskusstvo* 1935, 112) und in den Elfenbeinturm eingeschlossen⁶⁶. In der Rhetorik der Sowjetzeit kam dies dem Vorwurf des individualistischen, vom Leben losgelösten und den Interessen des Volkes fremden Schaffens gleich (Vgl. Eisenstein: *IP* II, 507).

Wie die Reaktionen auf dem Allunionskongress der Filmschaffenden zeigen, stieß Eisensteins Theorie des »Grundproblems« insbesondere dadurch auf Ablehnung, dass für die Regiekollegen kein praktischer Bezug zur Filmkunst zu erkennen war. Insbesondere die Fülle des ethnographischen Materials und die Gegenüberstellung ethnographischer Fakten mit dem künstlerischen Formenschatz verstörte die Zuhörer und veranlasste den Regisseur Dovženko zu der Bemerkung, er wünsche nicht, dass Eisenstein »über polynesische Weiber« erzähle (*Za bol'soe kinoiskusstvo* 1935, 72).

Einzig die »Methode des dialektischen Materialismus« fand Anklang, allerdings kritisierte der Filmhistoriker Nikolaj Lebedev, dass Eisenstein erst in den letzten Jahren angefangen habe, den Marxismus zu studieren:⁶⁷

Эйзенштейн довольно поздно взялся за овладение методом диалектического материализма, без которого нельзя построить никакой подлинной науки, в том числе в области киноискусства. Эйзенштейн прошел через Фрейда, Маринетти, Богданова в Пролеткульте, физиолога Павлова, через буржуазных психологов и языковедов и

Eisenstein hat sich ziemlich spät daran gemacht, die Methode des dialektischen Materialismus beherrschen zu lernen, ohne die man keine echte Wissenschaft aufbauen kann, auch nicht auf dem Gebiet der Filmkunst. Eisenstein hat sich an Freud, Marinetti, Bogdanov im Proletkult, den Physiologen Pavlov, bourgeoisen Psychologen und

65 »Все теоретические рассуждения Э. весьма спорны.« In: *BSE*, Bd. 63, 143. Für den Eintrag zeichnete I.B. [i. e.: N.I. Brunov?] (1933) verantwortlich.

66 »[...] замкнулся в башне из слоновой кости« (Eisenstein: *IP* II, 503).

67 Rubajlo weist darauf hin, dass marxistisch-leninistische Ästhetik als Methode in einer breit angelegten Kampagne zu Beginn der 1930er Jahre offiziell propagiert wurde. In dieser Zeit ist eine rege Herausgebertätigkeit des Staates von Klassikern des Marxismus-Leninismus zu verzeichnen (Rubajlo 1976, 61 u. 88).

т.д. и только за последние годы после возвращения из-за границы он начал изучать марксизм. Только сейчас можно говорить о нем, как о теоретике, который овладевает этим методом.
(*Za bol'shoe kinoiskusstvo* 1935, 140)

Sprachwissenschaftlern usw. ausgerichtet, und erst in den letzten Jahren seit der Rückkehr aus dem Ausland fing er an, den Marxismus zu studieren. Erst jetzt kann man von ihm als einem Theoretiker sprechen, der diese Methode zu meistern lernt.

Der Vorwurf, Eisenstein habe sich lange an den Theorien Freuds ausgerichtet, wurde auf dem Kongress der Filmschaffenden mehrfach geäußert (z.B. *Za bol'shoe kinoiskusstvo* 1935, 73).

Bereits auf dem für alle Kunstformen richtungsweisenden Schriftstellerkongress hatte Radek in seiner Rede verlauten lassen, dass der *dialektische Marxismus* als einzige Methode des Künstlers auf dem Weg zum Sozialistischen Realismus gelten müsse⁶⁸.

Allerdings stach dem Kritiker Jukov auf der Konferenz der Filmschaffenden ins Auge, dass Eisenstein in seiner Rede das Schlagwort »Sozialistischer Realismus« vermieden, und stattdessen vom Eintritt in die »Epoche des Klassizismus unserer Kinematographie« gesprochen hatte. Jukov hielt Eisenstein vor, es sei »schädlich, den sozialistischen Realismus durch die Losung des ›Werdens des Klassizismus‹ abzulösen«, denn diese Losung könne ein »schädliches Resultat formalistischer Raffiniertheit« ergeben (*Za bol'shoe kinoiskusstvo* 1935, 128).

Doch in seinem Schlusswort bewies Eisenstein, dass er zumindest rhetorisch die »Methode des dialektischen Materialismus« beherrschte. Zur Definition des von ihm verwendeten Begriffs des ›Klassizismus‹ zog er Quellen des historischen Marxismus heran, die das Adjektiv »klassisch« mit dem Begriff der »höchsten Klasse der Gesellschaft – der Klasse des Proletariats« verknüpfen. (*Za bol'shoe kinoiskusstvo* 1935, 161). Allerdings nahm Eisenstein die Kritik Jukovs offensichtlich ernst, denn er griff das Schlagwort »Sozialistischer Realismus« in seinem Schlusswort in der Formulierung »beginnende klassische Periode des Sozialistischen Realismus« (*Za bol'shoe kinoiskusstvo* 1935, 164) auf.

Als Reaktion auf die polemischen Angriffe hielt Eisenstein in seiner Schlussrede ein eindringliches Plädoyer für die wissenschaftliche Betätigung und seine theoretischen Studien. Auf die zahlreichen Vorwürfe, dass er sich mit Fragen der Theorie beschäftige statt Filme zu drehen, gab er abschließend folgende Antwort:

68 Siehe Radek, Karl: »Pod lozungom socialističeskogo realizma [Unter der Losung des sozialistischen Realismus].« In: *Izvestija*, 17.8.1934.

Я считаю, что нужно ставить картины, и я буду ставить картины, но я считаю, что эта работа должна вестись параллельно с такой же интенсивной теоретической работой и теоретическими изысканиями. (Eisenstein: *IP* II, 128; im Orig. kursiv)

Ich bin der Meinung, dass man Filme drehen muss, und ich werde Filme drehen, aber ich bin der Meinung, dass diese Arbeit parallel zu einer genau so intensiven Arbeit und zu Forschungen auf dem Gebiet der Theorie geführt werden muss.

Die Reaktionen seiner Kollegen und vor allem auch die Angriffe der Kritiker, denen sich Eisenstein auf der Konferenz der Filmschaffenden ausgesetzt sah, verdeutlichen, dass seine Überzeugung, mit dem »Grundproblem« der Kunst eine große Entdeckung gemacht zu haben, nicht von seinen Zeitgenossen geteilt wurde. Rückblickend äußerte sich Eisenstein im Mai 1940 zur öffentlichen Reaktion auf seine Rede:

Доклад мой не был понят. Искусствоведческий его интерес не был замечен. Набег на самую сердцевину метода искусств прошел незамеченным. (RGALI 1923-2-237, 36 f.)

Mein Vortrag wurde nicht verstanden. Sein kunstwissenschaftliches Interesse wurde nicht bemerkt. Der Überfall auf das innerste Mark der Methode der Kunst ging unbemerkt vonstatten.

Die kritische Beurteilung der Theorie vorausahnend hatte sich Eisenstein bei seiner Rede Kritik an seinen Thesen zum »Grundproblem« der Kunst ausdrücklich verboten:

Und hier, in diesem Teil, möchte ich von einigen Problemen berichten, vor denen ich in meiner künftigen Arbeit stehe, wobei ich diesen Teil meiner Rede noch nicht zur Diskussion freigebe. Einigen wir uns in diesem Punkt darauf, daß das momentan lediglich Überlegungen und Positionen, zu denen ich mir gegenwärtig Gedanken mache, die vielleicht noch umstritten, möglicherweise nicht bis zu Ende formuliert sind, einfach ein Material, an dem ich arbeite. Gestützt auf diese Positionen nehme ich vorläufig den Kampf noch nicht auf. (Eisenstein 1991a, 125)

Dennoch enthielten sich einige seiner Regiekollegen nicht völlig einiger kritischer Nebenbemerkungen. So sprach z.B. Jutkevič von Eisenstein als einem »genialen Meister und sich oft irrenden Theoretiker« und legte ihm nahe, sich statt mit der Theorie mit dem Leben und der Wirklichkeit zu beschäftigen (*Za bol'soe kinoiskusstvo* 1935, 100).

Der Generalangriff auf die Theorie vom »Grundproblem« der Kunst sollte allerdings erst mit zeitlicher Verzögerung erfolgen – im Jahr 1937 in der Folge des Verbots von BEŽIN LUG (vgl. hierzu Kap. 8.).

2.5 Der Kontext der Rede von 1935 – die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«

Die zentrale Bedeutung der Rede von 1935 für die Theorieentwicklung der 1930er Jahre ist nicht nur aufgrund Eisensteins eigener Einschätzung ersichtlich, sondern lässt sich auch daran ablesen, dass er in seinen späteren Forschungen immer wieder zu den Grundthesen dieser Rede zurückkehrte. Eisenstein formulierte darin einige zentrale Positionen der Kunstästhetik, und der Vortrag ist keineswegs isoliert, sondern im Kontext der umfangreichen Forschungsarbeit Eisensteins zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst zu sehen.

Selbst in den 1940er Jahren und bis kurz vor seinen Tod arbeitete Eisenstein an den 1935 vorgestellten Thesen zum »Grundproblem« der Kunst weiter; dies illustrieren zahlreiche unter dem Stichwort »Metod [Methode]« aufbewahrte Schriften, wie etwa Texte aus den Jahren 1943/44, die als Einschübe in den alten Text der Rede von 1935 vorgesehen waren (z.B. RGALI 1923-2-248), aber auch Tagebucheinträge aus den 1940er Jahren und Schriften aus dem Jahr 1947 (z.B. RGALI 1923-2-265, 16). Bereits bei der einleitenden Begriffsbestimmung wurde darauf hingewiesen, dass die Thematik von »Grundproblem« und »Methode« sich nicht strikt trennen lässt. Insbesondere die Schriften aus den 1940er Jahren zeigen, dass die Thesen des »Grundproblems« von 1935, die aufgrund des reichhaltig dargebotenen ethnographischen Materials bei den Zeitgenossen den Anschein der Exotik erweckten und scheinbar nichts mit dem praktischen Filmschaffen zu tun hatten, als Grundlagenforschung die Voraussetzungen für die großen film- und kunsttheoretischen Untersuchungen der späten Jahre lieferten.

So basiert der erweiterte Montagebegriff der ausgehenden 1930er Jahre in den Texten zur »Montage« auf den früheren Forschungen. Aber auch andere grundlegende Untersuchungen der 1940er Jahre auf dem Gebiet der Film- und Kunsttheorie, wie z.B. »Neravnodušnaja priroda [Eine nicht gleichmütige Natur]« – ein Korpus von Schriften der Jahre 1945–47, das bis zum heutigen Tag noch nicht vollständig ediert ist⁶⁹, »O stroenii večšej [Über den Bau der Dinge]«⁷⁰ oder »Disney« zeigen zahlreiche Überschneidungen mit den Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst.

69 Eine russische Neuedition dieser Schriften wird nach Angaben von Naum Klejman vorbereitet.

70 Die erste Redaktion des Textes wurde 1939 in der Zs. *Iskusstvo kino* (Nr. 6, 7–20) veröffentlicht. Der Text wurde zum Ausgangspunkt für das spätere Buchprojekt »Neravnodušnaja priroda«.

Der Umbruch in der Kunsttheorie Eisensteins und Beginn der Ausarbeitung einer grundlegenden »Methode« der Kunst ist in die Zeit des Mexiko-Aufenthaltes Eisensteins zu Beginn der 1930er Jahre zu situieren. Dort entwickelte Eisenstein anhand ethnographischer Studien und Lektüre ethnologischer Standardwerke die Konzeption von Kunst als Rückkehr zu den frühen Formen des Denkens.

3 Der Aufbau der »Methode« in Mexiko

Wie Tagebuchaufzeichnungen belegen, begann Eisenstein in Mexiko damit, Themenbereiche einer »Methode« der Kunst zu skizzieren, die für die weitere Entwicklung seiner Kunsttheorie grundlegend sein und in den Forschungen der 1930er und 1940er Jahre weitere Ausarbeitung erfahren sollten. Dies vermag der Eintrag vom 10. März 1931⁷¹ zu illustrieren (*siehe Abb. 1*), in welchem Eisenstein am zehnten Jahrestag der Premiere des Theaterstücks *Mexikaner*, mit dem er auf der Bühne der Kunst debütierte, seine bisherige künstlerische Entwicklung rekapituliert und von seinem Vorhaben schreibt, die folgenden Jahre dem Aufbau einer »Methode« der Kunst zu widmen.

Mérida Yucatán Mexico Gran Hotel

10 III 1931

Heute sind es 10 Jahre meiner künstlerischen Karriere – der zehnte Jahrestag der Premiere des »Mexikaners« im Proletkul't.

Meine ersten beiden Fünfjahrespläne ...

Sie begannen mit dem »Mexikaner« und enden mit ... Mexikanern.

Eine Etage über mir wohnt espada [= Hauptfechter] David Liceaga mit seiner Cuadrilla [= Stierfechterquadrille]⁷².

They are under contract with me for our Mexican picture.

With all crudity: the first fives were a brilliant up. The second five a constant down. En sauvant les apparences quand-même! Die zweite war die Verschwendung des in der ersten an Kredit Gesammelten und heute bin ich wie Doktor Faust – Pay day – der Kredit ist zu Ende. 5 gegen 5. And ... we have to start a new ... Oder holt mich heute der Teufel? Doch. Die ersten waren mein Emotionelles. Mein Käufliches. Die zweiten – mein Intellektuelles – nicht für den Pöbel.

Und der Aufbau der Methode ist, womit ich die Dritten anlaufe. Wenn das nicht eine Illusion ist, mit der sich der Cadaver schminkt?! Wenn nicht – so ist die Sache noch gar nicht so schlimm und die Aussichten ganz schön: und vorne eine neue Tabula rasa. Doch. Genug der Sentimentalität. Retournons zu ernsteren Stoffen.

(RGALI 1923-2-1123, 2 f.; Unterstreichung A.B.)

-
- 71 Der Tagebucheintrag ist gleichzeitig ein anschauliches Beispiel für die Besonderheit der persönlichen Aufzeichnungen Eisensteins: der freie Wechsel zwischen den Sprachen Russisch, Englisch, Französisch und Deutsch. In den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst, die größtenteils in russischer Sprache abgefasst sind, zeigt sich diese interkulturelle Orientierung in der Vielzahl fremdsprachlicher Zitate und Exzerpte wissenschaftlicher und schöngestiger Literatur.
- 72 Im Orig. russisch: »Сегодня десять лет моей артистической карьеры – десятилетие премьеры »Мексиканца« в Пролеткульте. Мои первые две пятилетки ... Они начались »Мексиканцем« и кончаются ... мексиканцами. Этажем выше живет espada David Liceaga и его cuadrilla.«

2
+

Merida, Yucatan, Mexico. Gran Hotel
10 / III - 1931. room 12 1/2 - 13.

Сегодня вечернее шоу мое, артистическое кафе — вечернее представление "Мексика" в Рюстелье.

Мои ребята все хорошие...
Они называют "Мексика" и в контракте... Мексика...

Итак, вечернее шоу ^{Es pada is} David Ricaga и его cuadrilla. They are under contract with me for our Mexican Picture. With all crudity: the first five were a brilliant rip. The second five a constant down. En sauant les apparences quand-même! Die zweite war die Verschwendung des in der ersten an Kredit gesammelten und heute bin ich, wie Doktor Faust — Pay day — der Kredit ist zu Ende. 5 gegen 5. And ... we have to start a new... oder halt mich heute der Teufel?

Gock. Die ersten waren mein Emotionalles. Mein Käufliches. Die zwei Öhr — mein Intellektuelles — nicht für den Pöbel.

Abb. 1 S.M.E.: Auszug aus den mexikanischen Tagebüchern.
»Merida, Yucatan, Mexico, Gran Hotel 10/ III 1931«
(RGALI)

Die zehn Jahre seiner bisherigen künstlerischen Entwicklung unterteilt Eisenstein in dem Tagebuchtext in zwei Fünfjahrespläne⁷³ und nimmt damit ironisch auf die sowjetische Wirtschaftspolitik der späten 1920er Jahre Bezug, die in die Einführung des ersten Fünfjahresplans (1929–1932)⁷⁴ mündete. Die Spanne der ersten fünf Jahre seines persönlichen künstlerischen Werdegangs fasste Eisenstein von seinen ersten Schritten auf der Kunstbühne – der Premiere der Theaterproduktion *Mexikaner* von Jack London im Jahr 1921 – bis zum Welterfolg des Films BRONENOSEC POTEMKIN [PANZERKREUZER POTEMKIN] 1925. Diese Jahre bezeichnet der Regisseur als sein »Emotionelles« wohl auch deshalb, weil die Phase durch einen mitunter ekstatisch erlebten Schaffensrausch gekennzeichnet war und der Film BRONENOSEC POTEMKIN Eisenstein in die Riege der weltbesten Regisseure katapultierte. Die zweite Fünfjahresspanne von 1926–1930, in der Eisenstein die Filme OKTJABR' [OKTOBER] und GENERAL'NAJA LINIJA [GENERALLINIE] fertig stellte (der Film kam auf Anweisung Stalins mit dem Titel STAROE I NOVOE [DAS ALTE UND DAS NEUE] in den Verleih), zählt der Regisseur zum »Intellektuellen« – »nicht für den Pöbel«. Diese Phase zeichnete sich durch das Bemühen um wissenschaftliche Fundierung der Kunst aus. In dieser Zeit nahm Eisenstein die Lehrtätigkeit an der Filmschule GTK auf und drehte mit OKTJABR' und GENERAL'NAJA LINIJA Filme, die nicht den Massengeschmack trafen, dem Regisseur aber als Experimentierfelder zur Erforschung neuer Theorien dienten. So untersuchte Eisenstein z.B. im Film OKTJABR' die Theorie des »Intellektuellen Films«, die er 1928 anfangs noch in Anlehnung an die von ihm 1924 entwickelte Konzeption der »Montage der Attraktionen« als »I[n]tellektual'nyj. A[ttraktion] [Intellektuelle Attraktion]«⁷⁵ bezeichnet hatte. Den Misserfolg der Filme OKTJABR' und STAROE I NOVOE (GENERAL'NAJA LINIJA) beim Publikum erklärte sich Eisenstein 1931 damit, dass das künstlerische Konzept und die experimentelle Bedeutung der Filme nicht erkannt worden waren. Von der »Verschwendung des in der ersten [Fünfjahresspanne] an Kredit Gesammelten« zeugte die zunehmend kritische Beurteilung von Eisensteins künstlerischem Schaffen in der Sowjetunion. Insbesondere die Produktionen OKTJABR' und

73 Das Thema des Fünfjahresplans beschäftigte Eisenstein nach dem Scheitern des Mexiko-Films auch als Filmprojekt »Pjatiletka« (vgl. dazu Sudendorf 1975, 222 f.). In späteren Jahren befasste sich Eisenstein mit dem Phänomen der Planwirtschaft in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst (vgl. Kap. 4.2.4).

74 Der Fünfjahresplan galt bereits nach vier Jahren als erfüllt.

75 Vgl. dazu den Aufsatz »I. A. 28«, der in der Jubiläumsausg. der Zs. *Kinovedčeskie Zapiski* zum 100. Geburtstag Eisensteins erstmals vollständig publiziert wurde (Eisenstein 1997/98, 39–48).

STAROE I NOVOE (GENERAL'NAJA LINIJA) standen kurz nach der jeweiligen Premiere im Kreuzfeuer der öffentlichen Meinung.⁷⁶ Anfang der 1930er Jahre erschienen in der Sowjetunion Artikel, die grundsätzliche Kritik an Eisensteins künstlerischer Methode übten und seine theoretischen Konzeptionen der 1920er Jahre in Frage stellten. So erschien z.B. 1931 in der vom Zentralorgan des Internationalen Verbands Revolutionärer Schriftsteller herausgegebenen Zeitschrift *Literature of the World Revolution*⁷⁷ ein Artikel des Kritikers Ivan Anisimov »The films of Eisenstein«, der nicht nur zur kritischen Revision aller in den 1920er Jahren gedrehten Filme des Regisseurs aufrief, sondern auch die Behauptung aufstellte, dass Eisensteins Forschungen im Bereich der Theorie für seine kreative Entwicklung schädlich seien.⁷⁸ Eisensteins Theorie des intellektuellen Films wurde als »Ausdruck des organisatorisch-technischen Fetischismus« bezeichnet. Der Kritiker K. Jukov beanstandete in seinem Artikel »K bor'be za proletarskoe kino [Zum Kampf für den proletarischen Film]«⁷⁹ das Prinzip der »Masse als Helden«, das die »Masse als eigenartigen Fetisch erhebt«. Illustriert wurde der Artikel mit Photos aus dem Eisenstein-Film STAROE I NOVOE. Statt der *bessjužetnost'* [Sujetlosigkeit] der Filme Eisensteins aus den 1920er Jahren wurde an der Schwelle zu den 1930ern Sujethaftigkeit des Kunstwerks und individuelle Führerfiguren statt kollektiver Massenhelden gefordert.

Während sich Eisenstein 1929–1932 im Ausland aufhielt, fand in der Sowjetunion ein politischer Umbruch statt, dessen Tragweite der Regisseur fern der Heimat möglicherweise nicht ermessen konnte. Stalin festigte in diesen Jahren u.a. durch die endgültige Abrechnung mit Trotzky 1929 seine absolute Machtstellung. Der Freitag Majakovskijs 1930, von dem Eisenstein im Ausland Nachricht erhielt, war lediglich eines der deutlichen Signale einer kulturpolitischen Wende. In der zweiten Hälfte des Jahres 1931 erreichten den Regisseur in Mexiko Briefe von seinen Moskauer Freunden, die ihn unter Hinweis auf die sich verändernde politische Lage zur baldigen Rückkehr drängten. So schrieb die Dokumentarfilmerin und Cutterin Ėsfir' Šub in einem Brief vom 9. September 1931 beschwörend:

76 Bereits kurz nach Fertigstellung des Films OKTJABR' druckte z.B. die Zs. *Novyj Lef* in den Nr.n 3/1928 und 4/1928 vernichtende Rezensionen des Films. Zur Kritik am Film GENERAL'NAJA LINIJA in der sowjetischen Presse siehe Jurenev 1985–1988, I, 274–278.

77 Ab 1932 u. d. T. *International Literature* erschienen.

78 »For the creative development of Eisenstein, his theoretical reasoning has a negative significance.« Ivan Anisimov: »The films of Eisenstein.« In: *Literature of the World Revolution*, Nr. 3, Moskau 1931, 113.

79 In: *Proletarskoe kino*, Nr. 1, 1931, 24–29.

Sie müssen bald, so bald wie möglich in die UdSSR zurückkehren [...]. Ich möchte Ihnen sehr komprimiert, sehr summarisch erklären, warum ich Sie dränge und so nachdrücklich bitte zurückzukehren. Richtig darüber zu schreiben ist unmöglich. Man muss es besprechen, sich gegenseitig voll und ganz verstehen, man muss diese riesige Zweijahresspanne, die uns getrennt hat, überwinden und ausradieren.⁸⁰

Noch schwerer als die zunehmend kritische Beurteilung der künstlerischen Arbeit Eisensteins in der Sowjetunion wog der Umstand, dass der Regisseur aufgrund des sich fortwährend verlängernden Auslandsaufenthalts bei der politischen Führung der Sowjetunion in Ungnade gefallen war⁸¹ und aus der Distanz die Dringlichkeit der Situation offensichtlich zunächst verkannte. Aus den in Mexiko im Jahr 1931 entstandenen Tagebuchaufzeichnungen Eisensteins geht hervor, dass der Regisseur völlig absorbiert von seiner Arbeit und voll Enthusiasmus sowohl über seine wissenschaftliche als auch filmerische Tätigkeit war. In einem Brief an Ėsfir' Šub vom 4. Juli 1931 aus Mexiko schrieb Eisenstein davon, dass er den Film als »kleine Experimentierwelt« verstände, »anhand derer man Gesetze von Erscheinungen untersuchen« könne, »die um ein Vielfaches interessanter und bedeutsamer sind als laufende Bilderchen«⁸².

Das Zitat illustriert nicht nur den Stellenwert, den die wissenschaftliche Beschäftigung für Sergej Eisenstein hatte, sondern wirft zugleich ein anderes Licht auf die Rolle der Kinematographie für den Regisseur. Der Film als Experimentierfeld zur Untersuchung allgemeingültiger Erscheinungen ist Forschungsinstrument einer Wissenschaft, die Gesetze der bildlichen Ausdrucksfähigkeit und Grundlagen der Ästhetik zu ergründen sucht.

80 Im russ. Orig.: »Вам скорее, как можно скорее надо возвращаться в СССР [...]. Мне хочется очень сжато, очень суммарно объяснить Вам, почему я тороплю Вас и так настойчиво прошу вернуться. Писать по настоящему об этом невозможно. Надо говорить, надо понимать друг друга до конца, надо преодолеть и зачеркнуть такое огромное двухлетие, разделившее нас« (Šub 1972, 387).

Vgl. auch die Fragmente bislang unveröffentlichter Briefe von Boris Šumjackij und Pera Ataševa, in denen Eisenstein zur unverzüglichen Rückkehr in die Sowjetunion aufgefordert wird (Bulgakowa 1997, 167).

81 Im November 1931 telegraphierte Stalin an den Sponsoren des Mexiko-Filmprojekts Upton Sinclair, Eisenstein habe das »Vertrauen seiner Kameraden« eingebüßt und stehe im Verdacht, ein Deserteur zu sein: »Eisenstein loose his comrades confidence in Soviet Union stop he is thought to be deserter who broke off with his own country stop am afraid the people here would have no interest in him soon stop« (in: Geduld/Gottesman 1970, 212).

82 »Кинематограф занимателен постольку, поскольку он »маленькая экспериментальная вселенная«, по которой можно изучать законы явлений гораздо более интересных и значительных, чем бегающие картинки« (in: Šub 1972, 381).

Eisensteins Bemühen um wissenschaftliche Fundierung seines künstlerischen Schaffens und sein Streben, eine umfassende »Methode« der Kunst zu entwickeln, ist nur unter dem Aspekt der für ihn charakteristischen Synthese wissenschaftlicher Studien und künstlerischer Tätigkeit zu verstehen. Die Arbeit an der »Methode« der Kunst in Mexiko spiegelt diesen engen Zusammenhang zwischen wissenschaftlicher Forschung und künstlerischem Schaffen wider. Mexiko, so wie es 1931 von Eisenstein gesehen wurde, gewährte ihm die Möglichkeit zur Begegnung mit lebenden Spuren der Kultur der Naturvölker (*pervobytnaja kul'tura*). Die Begegnung fiel mit Eisensteins wissenschaftlichem Interesse jener Zeit zusammen: ethnologische Studien und Lektüre ethnologischer Standardwerke beschäftigten ihn bereits vor der Einreise und begleiteten die künstlerische Arbeit in Mexiko. Der Aufenthalt im Land erlaubte ihm, die historische Ethnographie, die er wissenschaftlich untersuchte, am lebendigen Material zu studieren und filmisch zu dokumentieren. Die ethnographischen Studien und die Erforschung von Mythen und Gebräuchen Mexikos übte nicht nur einen starken Einfluss auf den im Entstehen begriffenen Film aus, dessen Besonderheit die untrennbare Verbindung von Spiel- und Dokumentarfilmmaterial darstellt, sondern wurde richtungsweisend für die Herausbildung der Theorie vom »Grundproblem« der Kunst.

Allerdings sind die Wurzeln dieser engen Verbindung von wissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit, ohne deren Wechselwirkung weder das künstlerische Werk noch die Theoriebildung zu verstehen ist, bereits in den 1920er Jahren zu suchen. Der Beginn der Ausarbeitung einer umfassenden »Methode« der Kunst ist insofern als Bündelung und Ergebnis der in den vorangegangenen Jahren betriebenen Forschungstätigkeit zu sehen.

3.1 Wissenschaft und Kunst als Synthese – ein Rückblick auf die Theoriebildung der 1920er Jahre

Bevor die Theorieentwicklung Eisensteins der 1930er Jahre in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt wird, soll ein Rückblick auf die 1920er Jahre verdeutlichen, auf welcher Grundlage sich die Synthese von wissenschaftlicher Forschung und künstlerischem Schaffen entwickelt und unter welchen Prämissen sich der Paradigmenwechsel in der Kunsttheorie der 1930er Jahre vollzieht. Nachdem bereits in den frühen 1920er Jahren wissenschaftliches Interesse die künstlerische Arbeit begleitet hatte, begann sich Eisenstein mit der Entwicklung der Theorie der »Intellektuellen Attraktion« 1928 verstärkt mit der wissenschaftlichen Fundierung seiner im Entstehen begriffenen Kunsttheorie auseinanderzusetzen.

In dieser Zeit experimentiert er mit der »écriture automatique« und schreibt in seinem Tagebuch von schweren Selbstzweifeln aufgrund mangelnder Bildung und Unwissenheit:

Unusefulness. Unstudiedness. Lack [?] of all all all (y compris most primitive) knowledge. My tragedy. I do not know Kant. Fuck him! Nedorosl⁸³ at 31 age. How long yet more. Late to study. Rostow began to write my diary. Let us continue. Will be a temperamental picture of step by step degradation of not too silly [...] to full abrutissement and dementia not too praecox.⁸⁴
(RGALI 1923-2-1110)

Angesichts der frühen künstlerischen Erfolge und der rasanten Entwicklung seiner theoretischen Konzeptionen konstatiert Eisenstein in diesem Zeitraum einen fehlenden wissenschaftlichen Unterbau seiner Theorie:

При моей системе нерационализованный динамизма, т.е. ухода вперед без »закрепления тыла« теоретических полустанков меня очень беспокоит вопрос куда же дальше после ИА 28? Теперь ясно – в точную науку. В институт Павлова. Или во всяком случае в лабораторию изучения точных рефлексологических методов в искусстве.
(RGALI 1923-2-1109, 5 f.)

Bei meinem System des nichtrationalisierten Dynamismus, d.h. der Vorwärtsbewegung ohne »Sicherung des Hinterlands« der theoretischen Zwischenstationen beunruhigt mich die Frage sehr, wohin denn weiter nach der I[n]tellectuellen A[ttraktion] 28? Jetzt ist es klar – in die exakte Wissenschaft. In das Pavlov-Institut. Oder auf jeden Fall in das Laboratorium der Untersuchung exakter reflexologischer Methoden in der Kunst.

Die Entwicklung seiner Theorie suchte Eisenstein durch Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der Reflexologie und insbesondere durch die Studien Pavlovs und Bechterevs zu festigen.

Neben der Reflexologie lieferte ihm die psychoanalytische Schule Freuds den wissenschaftstheoretischen Unterbau für sein künstlerisches Schaffen, das er in Aufzeichnungen aus dem Jahr 1928 mit folgender Formel charakterisiert:

83 Russ. »nedorosl'« = »geistig unentwickelter junger Mann«. Im Kontext einer Klage über mangelnde Bildung ist »Nedorosl'« auch als Anspielung auf die gleichnamige Komödie Denis Fonvizins (*Der Landjunker*, geschrieben 1781, uraufgeführt 1782) zu verstehen. In der Komödie führt Fonvizin am Beispiel des tumblen Landjunkers Mitrofan die schlechte Erziehung und damit die Bildungsmisere vor Augen.

84 Für die von Kraepelin mit der Bezeichnung »Dementia praecox« belegte Gruppe von Psychosen führte Bleuler 1911 den Ausdruck »Schizophrenie« ein; vgl. zudem »Schizophrenie« in Laplanche/Pontalis 1973, 453 ff.

»Dialektische Bewegung. Kampf. [Reflex-]Hemmung. Freud, Pavlov, Bechtereŭ. Meine Schaffensformel.«⁸⁵

Die Intensivierung wissenschaftlicher Forschungstätigkeit wie die stärkere Hinwendung zu den exakten Wissenschaften im Jahr 1928 sind auch im Zusammenhang mit der Aufnahme der Lehrtätigkeit an der Filmschule GTK (März 1928) zu sehen. Die pädagogische Tätigkeit, die Eisenstein mit Unterbrechungen bis kurz vor seinem Tod ausüben sollte, förderte nicht nur seinen Wissens- und Bildungsdrang, sondern trug auch wesentlich zur Ausarbeitung kunsttheoretischer Konzeptionen bei.

In Tagebuchaufzeichnungen vom 21. September 1928 verleiht Eisenstein seinem inneren Konflikt zwischen Kunst und Theorie, seiner Zerrissenheit zwischen praktischer Filmarbeit und Ausarbeitung eines künstlerischen Systems Ausdruck:

Иногда мучают »ургызения совести«, что не монтирую »Генералку« (которая будет фильмом) а занимаюсь разработкой монистического метода и своей системой. Но тотчас же спохватываюсь: Если я что-либо смог, то только потому, что рядом опережая или перегоняя всегда шла и идет жесткая теоретическая про- и разработка. »Genie ist Fleiß« sagte Napoleon. Превратить искусство в точную науку – вот наша задача, более важная, чем все наши картинки вместе взятые. (RGALI 1923-2-1108, 209; Unterstreichung im Orig.)

Manchmal plagen mich »Gewissensbisse«, dass ich nicht die »Generalka« [General-linie] (die ein Film werden wird) montiere, sondern mich mit der Ausarbeitung einer monistischen Methode und meines Systems beschäftige. Aber sofort besinne ich mich: Wenn ich irgendetwas erreicht habe, dann nur deshalb, weil zugleich vorausseilend oder überholend immer eine harte theoretische Durch- und Er-Arbeitung ging und geht. »Genie ist Fleiß« sagte Napoleon. Die Kunst in eine exakte Wissenschaft verwandeln – das ist unsere Aufgabe, wichtiger, als alle unsere Filmchen zusammen.

Eisensteins Aussage, er sehe es als seine Aufgabe an, die »Kunst in eine exakte Wissenschaft [zu] verwandeln«, ist für die Theorieentwicklung der 1920er Jahre von programmatischer Bedeutung. Der Primat rationaler Analyse vor künstlerischer Intuition findet Ausdruck in den Texten der ausgehenden 1920er Jahre und gipfelt 1929 im Aufsatz »Dramaturgie der Film-Form« in der Forderung nach einem »rein intellektuellen Film«, der zur »Synthese von Wissenschaft und Kunst« werden könne. Auch die Erwähnung einer »monistischen Methode« ist charakteristisch. In diesem Zeitraum intensiver wissenschaftlicher Forschungen zu Grundlagen des künstlerischen Schaffens berichtet Eisenstein in seinen Aufzeichnungen wiederholt von Plänen zum Aufbau eines »monisti-

85 Im russ. Orig.: »Диалектическое движение. Борьба. Торможение. Фрейд. Павлов. Бехтереŭ. Моя формула творчества« (RGALI 1923-2-1106, 6).

schen Systems⁸⁶ bzw. einer »Methode« der Kunst.⁸⁷ Die Suche nach einer Lehre, die aus einem einzigen Prinzip heraus alle Erscheinungen erklärt, bildete eine wichtige Vorstufe für die Formulierung des »Grundproblems« der Kunst. Der Monismus als Methode steht im Zusammenhang mit der Suche nach dem Einheitsprinzip [edinstvo], welches für die Ästhetik Eisensteins (z.B. in der Formel der Einheit in der Mannigfaltigkeit) von grundlegender Bedeutung ist.

Der *System*-Begriff, den Eisenstein in den 1920er Jahren und bis in die frühen 1930er Jahre teilweise synonym zur Bezeichnung einer umfassenden »Methode« der Kunst verwendete, stellte u.a. eine begriffliche Anlehnung an das »System Stanislavskijs«⁸⁸ dar, gegen welchen Eisenstein in den 1920er Jahren polemisierte, als er sich von führenden Theatertheoretikern wie z.B. seinem Lehrer Mejerchol'd abzusetzen begann und seine eigene Position in der Kunst zu bestimmen suchte. So verfasste Eisenstein z.B. im Jahr 1927 als Antwort auf Stanislavskijs Memoiren *Moja žizn' v iskusstve* [Mein Leben in der Kunst; Moskau 1922) seinen Text »My Art in Life«⁸⁹, der sich kritisch mit zeitgenössischer Film- und Theatertheorie auseinandersetzt und im Titel explizit auf die 1924 in London erschienene Übersetzung der Memoiren Stanislavskijs *My Life in Art* Bezug nimmt. Die Auseinandersetzung mit dem »System Stanislavskijs« lässt sich in Eisensteins kunsttheoretischen Schriften bis in die 1940er Jahre verfolgen. Dabei zeigt sich, dass Eisenstein in den 1930er Jahren von seiner polemischen Position zu Stanislavskij abrückte. Dies

86 Z.B. in »Perspektiven« (1929, in: Eisenstein: *IP* II, 35–44) und »Dramaturgie der Film-Form«. Die Suche nach einem monistischen System ist möglicherweise mit der Rezeption der Schriften Plechanovs in Verbindung zu bringen. Auch für die Evolutionstheorie, deren Anhänger Eisenstein war, ist die Idee eines monistischen Systems charakteristisch; so propagierte z.B. Ernst Haeckel in seinem Buch *Die Welträthsel* (1899) den Monismus als allumfassendes System organischen Wachstums.

87 Von einer »Methode« der Kunst schreibt Eisenstein bereits 1928 in seinen Tagebüchern (RGALI 1923-2-1108).

88 Stanislavskijs Methode der Psychotechnik sollte es dem Künstler ermöglichen, »in sich jenes Selbstgefühl wachzurufen, bei dem die Intuition am leichtesten über ihn kommt«. Die Theorie von der »produktiven Einfühlung«, wie sie Stanislavskij an Inszenierungen der Dramen Čechovs und Gor'kij's entwickelte, basiert auf der Überzeugung, dass der Schauspieler seine Rolle »nicht durch zufällige Inspiration« gestaltet, sondern »durch eine ganze Reihe von Inspirationen, die auf den Proben hervorgerufen und fixiert und im Moment des Schaffens dank der affektiven Erinnerung wiederholt werden« (zit. nach Engel-Braunschmidt, Annelore: »Stanislavski-System.« In: *Theaterlexikon* 1992, 878. Eisenstein lehnte in seinen Filmen der 1920er Jahre die psychologisierende Schauspielerführung ab und verfocht stattdessen das (auf die Typenkomödie zurückgehende) Typage-Prinzip im Film.

89 Publikation in: Eisenstein 1997/98, 13–23.

ging so weit, dass er in seinen Forschungen zum Thema Ekstase das System Stanislavskijs mit der ihn faszinierenden Psychotechnik des Ignatius von Loyola in Verbindung brachte.⁹⁰

Die intensive Auseinandersetzung mit den führenden zeitgenössischen Theaterregisseuren und -theoretikern, die in Eisensteins Aufsätzen der 1920er Jahre deutlich zutage tritt, wurde durch seinen persönlichen Werdegang, der ihn vom Theater zum Film führte, und die Blüte der sowjetischen Theaterkultur⁹¹ jener Jahre bedingt. Die Theaterarbeit Eisensteins führte bereits in den frühen 1920er Jahren zur Beschäftigung mit theoretischen Grundlagen der Ausdrucksbewegung. Den ersten Anstoß zu Eisensteins Forschungsarbeit auf diesem Gebiet gab der Auftrag Vsevolod Mejerchol'ds⁹² an Eisenstein, einen Lexikoneintrag zur Ausdrucksbewegung zu verfassen.⁹³ Im Zeichen der intensivierten Forschungstätigkeit mündete die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer und klassischer Theatertheorie⁹⁴ 1928 in umfangreiche wissenschaftliche Studien zur Ausdrucksbewegung⁹⁵, die auch Ergebnisse der zeitgenössischen

-
- 90 Der dem Korpus der Schriften zur Montage 1937 entstammende Text zu Stanislavskij und Loyola wurde von Naum Klejman nicht in die Monographie zur Montage 1937 aufgenommen, sondern in der Zs. *Kinovedčeskie Zapiski* gesondert publiziert (Eisenstein 2000d). Der Text ist ein herausragendes Beispiel für die Spezifik Eisensteins, das Montageprinzip auch in seinen Schriften zu übernehmen und eine Vielzahl von Fremdzitaten in seine Texte zu montieren.
- 91 Zur Theaterkultur der ersten Hälfte der 1920er Jahre siehe die Monographie des Zeitzeugen Fülöp-Miller 1926. Eisenstein machte 1923 in Moskau die Bekanntschaft mit Fülöp-Miller und traf ihn 1930 in Hollywood wieder. Laut Aufzeichnungen Eisensteins in Texten zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst nahmen die in Hollywood mit Fülöp-Miller geführten Gespräche Einfluss auf dessen zum damaligen Zeitpunkt im Entstehen begriffenes Buch zur Filmkunst (Fülöp-Miller 1931). Eisensteins Auseinandersetzung mit der Theaterkunst ist im Kontext der stark polemisch geführten Debatten jener Zeit um die Etablierung der Kinematographie als eigenständige Kunstform zu sehen. Zur Entwicklung der sowjetischen Filmtheorie der 1920er Jahre und zur Beziehung von Theater und Film in dieser Zeit siehe Selezneva 1972.
- 92 Zu Mejerchol'd und Eisenstein siehe die Untersuchung von Law/Gordon 1996.
- 93 Zur Entwicklung der Ausdrucks- und Konflikttheorie im Kontext der Psychologie vgl. Bulgakowa: »Eisenstein und die deutschen Psychologen. Sergej Eisenstein und sein »psychologisches« Berlin – zwischen Psychoanalyse und Gestaltpsychologie.« In: Bulgakowa 1989, 82.
- 94 Neben prominenten russischen Theatertheorien wie der Biomechanik Mejerchol'ds und dem »System Stanislavskijs«, sowie Tairovs oder Evreinovs Theaterkonzepten sind an dieser Stelle die Theatertheorie Edward Gordon Craigs, das japanische Kabuki-Theater oder die deutsche Theatertheorie (z.B. Georg Fuchs) zu nennen.
- 95 Eine Publikation der Studien zur Ausdrucksbewegung steht noch aus. Im Staatlichen Russischen Archiv für Literatur und Kunst werden die Forschungen zur Ausdrucks-

Psychologie einbezogen. In diesen Schriften untersuchte Eisenstein u.a. Grundlagen der Ausdrucksfähigkeit und Fragen der graphischen Aufzeichnung mimischer und räumlicher Bewegung. Heinrich von Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« bezeichnete Eisenstein als einen der Grundsteine seines Bewegungs-Systems.⁹⁶ Seine Filmtheorie erhielt 1928 entscheidende Impulse vom japanischen Kabuki-Theater, für das er sich anlässlich des Gastspiels einer japanischen Theatertruppe in Moskau begeisterte.⁹⁷ Im Zusammenhang mit den Studien zur Ausdrucksbewegung bestimmte Eisenstein in seinen Tage-

bewegung aus dem Zeitraum Januar 1928 bis August 1929 unter den Einheiten 1923-2-228, 1923-2-229 u. 1923-2-230 unter den Arbeiten zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst verzeichnet.

- 96 Vgl. dazu Eisensteins Tagebucheintrag vom Sommer 1928 im Zusammenhang mit seiner Lektüre von Stephan Zweigs *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (1925): »[...] Ich schwärme um Zweigs Kleist als ob er für mich eine Offenbarung sei! Mit meinem Gedächtnis ist nun eben nichts anzufangen! *Über das Marionettentheater* (1841) stammt ja von Kleist! Seine Dramaturgie (mit Grillparzer, Immerman u. Grabbe zusammen herausgegeben von Scholz) war eines der ersten theoretischen Bücher übers Theater, das ich je gelesen habe! In Leningrad 1918–19 gekauft (als aus Wologda von der Front auf ein paar Tage angekommen. In Dreck, Staub, Fortifikation, Evakuation, wie eine Bibel gelesen! Und der Aufsatz über die Marionette – einer der Grundsteine meines Bewegungs-System. Übrigens, wie es sich erwies, auch Bodes (ganz unabhängig voneinander – erfahren hab ich's bloß, als ich Kleist in der Berliner Abtlg. der Bode-Schule Herrn Hinrich Medan zitierte (Berlin 1926) – große Verblüffung seinerseits über meine Erudition!« (RGALI 1923-2-1109, 93 f.; dt. im Orig.).
- 97 Im Juni 1928 vermerkte er in seinem Tagebuch, daß er dem bevorstehenden Gastspiel des Kabuki-Theaters entgegenfiebere und es ihn hin zur östlichen Kultur Japans und Chinas ziehe: »All diese Tage beschäftigt mich das bevorstehende Gastspiel des »Kabuki [-Theaters]«. Habe Asari meine Filme gezeigt. Er verspricht, mir Sharaku mitzubringen! Von neuem fängt die »japanische« Wunde meiner Seele tröpfchenweise an zu bluten. Es zieht mich, es zieht mich, nach Japan. China ... Der erste Drang [dorthin] ist ... 11 Jahre alt (1917), der zweite Drang ist 8 Jahre alt (1920 die Akademie), der letzte Drang ist 2 Jahre alt (1926 »Džungo«) und von neuem »lockt es mich mächtig« in den Osten. O! When! When! When? ... When shall I go to China, to Japan?!!!! [Все эти дни вожусь с предстоящими гастрольями »Кабуки«. Показывал Асари свои картины. Он обещает привезти мне Sharaku! Снова засочилась »японская« рана моей души. Тянет, тянет, в Японию. Китай ... Первой тяге ... 11 лет (1917), второй тяге 8 лет (1920 Академия) последней тяге 2 года (1926 »Джунго«) и снова »властно влечет« на Восток. O! When! When! When? ... When shall I go to China, to Japan?!!!!]« (RGALI 1923-2-1109, 84).

Zu Eisensteins Filmprojekt »Džungo« über die chinesische Revolutionsbewegung schreibt Sudendorf: »Die Idee [...] stammt offensichtlich von E.s langjährigem Freund Tret'jakov, der 1924/25 Lehrbeauftragter für klassische russische und sowjetische Literatur an der Universität Peking war« (Sudendorf 1975, 216).

buchaufzeichnungen seine methodologische Orientierung immer wieder neu und setzte sich kritisch mit den Arbeiten Bechterevs und Ludwig Klages zu dieser Thematik auseinander (RGALI 1923-2-1109, 55). Im Rahmen seiner Studien zur »Methode« der Kunst und zum Aufbau künstlerischer Werke führte Eisenstein die Forschungen zur Ausdrucksbewegung auch in späteren Jahren fort.⁹⁸

In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wurde die Reflexion über Sprache und Begriffsbildung ästhetischer Theorie und das Verhältnis von Wortkunst und Bildkunst zu einem wesentlichen Bestandteil der Schriften zur Filmtheorie Eisensteins.⁹⁹ Die logozentrische Perspektive dieser Jahre ist u.a. auf die Rezeption zeitgenössischer sprachphilosophischer, sprach- und literaturwissenschaftlicher Untersuchungen zurückzuführen: Neben Ernst Cassirers *Die Philosophie der symbolischen Formen* regten die Arbeiten der russischen Formalen Schule – insbesondere die Publikation des Sammelbands *Poëtika kino*¹⁰⁰ – die Diskussion über das Verhältnis von Sprache und Bildkunst und die Debatten um »obraznost' [Bildlichkeit, Bildhaftigkeit]« bzw. »obraz [Bild]« an.¹⁰¹

Im Jahr 1929 entwarf Eisenstein in seinem Tagebuch einen Konspekt der für die Entwicklung seiner Filmtheorie wichtigen Forschungsbereiche: »Dialektik, Reflexologie, Freud« (RGALI 1923-2-1114, 62). Die Beschäftigung mit den Grundlagen der Dialektik verlief parallel zur marxistischen Wende in der sowjetischen Wissenschaftspolitik, und Eisensteins Schriften der 1920er Jahre belegen die Lektüre marxistisch-leninistischer Klassiker wie Friedrich Engels *Dialektik der Natur* oder Plechanovs Schriften. Gleichzeitig dachte Eisenstein allerdings auch an eine künstlerische Umsetzung marxistischer Theorie und

98 Z.B. in den Aufzeichnungen zu »Grundproblem« und »Methode« von Anfang 1943 (RGALI 1923-2-251). In diesen Schriften behandelte Eisenstein die Themen »Rhythmus und Wiederholung, Bewegung mit vorhergehender gegenläufiger Bewegung, Kretschmer und Reizerregung, über ausdrucksstarke Bewegung [Ritm i povtor, otkaznoe dviženie, Kretschmer i razdraženie, o vyrazitel'nom dviženii]«.

99 Z.B. im Aufsatz »Perspektiven« (1929), in: Eisenstein: *IP II*, 35–44.

100 Eisensteins Nähe zu Positionen des Russischen Formalismus macht A. Hansen-Löve explizit, der in seiner Untersuchung von Montage-Modellen der formalistischen Filmtheorie u.a. zu dem Schluss kommt: »Ėjzenštejns Auseinandersetzung mit Dziga Vertovs faktographischem Montage-I-Modell deckt sich weitgehend mit der formalistischen Kritik an den antiästhetischen Intentionen der Faktenmontage allgemein und im besonderen mit der Filmsemantik des FII, ohne daß freilich ein genetischer Zusammenhang zwischen Ėjzenštejns Filmtheorie (und -praxis) mit der formalistischen *poëtika kino* nachzuweisen wäre« (Hansen-Löve 1978, 352).

101 Vgl. dazu Wolfgang Eismann: »Zur Geschichte des obraz-Begriffes in der russischen und sowjetischen Literaturwissenschaft.« In: Ivanov 1985, 1–69.

trug sich mit Plänen zu einer Verfilmung von Marx' *Das Kapital* (der Vorschlag wurde aber von Stalin abgelehnt).¹⁰² Wie aus den Memoiren Eisensteins hervorgeht, setzte die Rezeption der Schriften Freuds bereits in den 1910er Jahren ein, wurde jedoch in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre intensiviert. In dieser Zeit begab sich Eisenstein selbst in psychoanalytische Behandlung und experimentierte mit der »écriture automatique«. In der Sowjetunion wurden zu diesem Zeitpunkt die Theorien der Freud-Schule bereits harsch kritisiert. Auch noch in späteren Jahren offenbarte sowohl die Kunsttheorie Eisensteins als auch sein filmisches Schaffen die Rezeption der psychoanalytischen Theorien, allerdings verwendete er deren Terminologien nicht mehr explizit in Texten, die zur Publikation in der Sowjetunion vorgesehen waren, sondern subsumierte die Konzepte der Psychoanalyse unter eine andere Begrifflichkeit.

Angesichts der Kampagnen gegen den Freudismus tarnt Eisenstein 1929 mit diskursiven Strategien sein anhaltendes Interesse für die Psychoanalyse. In einem Tagebuchauszug aus dem Jahr 1929 legt er einige Strategien offen: »Freud nicht herausheben, sondern als Sonderfall (erot. Sektor) der Reflexologie im Allgemeinen. Annoter son nom en passant. Stattdessen die Jafetologie zitieren. Denn kaum jemand erinnert sich zusammenhängend an die Thesen der Dialektik, der Reflexologie und des Prozentsatzes Freud, der materialistisch akzeptabel ist« (RGALI 1923-2-1114, 62 f.)¹⁰³. Die Subsumierung der wissenschaftlichen Erkenntnisse Freuds unter die Reflexologie war eine gängige Praxis jener sowjetischen Anhänger der Psychoanalyse, die nicht bereit waren, den Theorien Freuds vollständig abzuschwören (Ëtkind 1994, 219)¹⁰⁴.

102 Laut Naum Klejman findet sich die erste Erwähnung des Projektes einer Verfilmung des »Kapitals« nach dem Drehbuch K. Marx' in einer Tagebucheintragung vom 12.10.1927 (IK, Nr. 6, 1992, 11 f.). Klejman führt an gleicher Stelle aus, dass gemäß den Erinnerungen M. Ju. Blejmans das Projekt 1929 auf Ablehnung Stalins stieß.

103 Im russ. Orig.: »Фрейда не выделять, а представить, как частный случай (erot. сектор) рефлексологии вообще. Annoter son nom en passant. Зато дать яфетологию. Так как мало кто связано помнит положения диалектики, рефлексологии, и того % Фрейда, который материалистически приемлем.«

104 In seiner Geschichte der Psychoanalyse in Russland schreibt Ëtkind über die Strategien des Freudomarxismus: »In dieser eher politisch als wissenschaftlich geführten Auseinandersetzung waren für die sowjetischen Analytiker zwei Strategien denkbar: Die eine – nennen wir sie die »Sonderfall-Theorie« – hatte zu beweisen, daß die Psychoanalyse als ein Sonderfall dieser oder jener Variante besagter »materialistischer Konzeption des Menschen« zu verstehen sei – Sonderfall genug, um dem Marxismus nicht zu widersprechen und der sowjetischen Wissenschaft sogar mit empirischen Forschungen unter die Arme greifen zu können. Diese Sonderfall-Theorie wurde zunächst von dem später namhaften Philosophen Bernard Bychowski ausgeführt. Mit umfänglichen Freud-Zitaten suchte Bychowski in der Zs: *Unter dem Banner des Marxismus* den Beweis anzutreten, daß Freuds

Eisenstein war sich bewusst, dass nur der »materialisierte« Freud zitierfähig war, und versah den Namen Freuds in dem Tagebuch mit dem entsprechenden Zusatz: »Фрейда (материализованного!) [Freud (den materialisierten!)]«. Im Weiteren bestand die Taktik Eisensteins darin, den Namen Freuds nur beiläufig zu erwähnen und stattdessen die offiziell anerkannten Theorien des führenden Japhetidologen und Sprachwissenschaftlers Nikolaj Marr zu zitieren.

Im Zeichen der aus dem Umfeld der RAPP¹⁰⁵ geführten ideologischen Angriffe und der kulturpolitischen Wende an der Schwelle der 1930er Jahre wurde die Orientierung an wissenschaftlichen Theorien der 1920er Jahre zunehmend problematisch. So wurde z.B. die Reflexologie einer ideologischen Revision unterzogen.

Auch die sowjetische Psychologie war in dieser Zeit einer ersten Welle von Repressionen unterworfen, die die physische Vernichtung vieler Wissenschaftler nach sich zog (Petrovskij/Jaroševskij 1994, 132). Der ideologische Schlagabtausch traf mittelbar auch die Filmkunst und die ihr zugrunde liegenden Theorien. So erhob z.B. der Kritiker Jukov den Vorwurf, dass »der revolutionäre Flügel der Kinematographisten die Psychologie aus dem Arsenal ihrer Methode streicht, und sie mit Physiologie und Reflexologie ersetzt« (»K bor'be za proletarskoe kino [Zum Kampf für den proletarischen Film].« In: *Proletarskoe kino*, Nr. 1, 1931, 28). Nicht nur dieser Vorwurf, sondern auch die Kritik an einer Lektüre Zolas und Freuds »ohne marxistische Einstellung« und die »subjektiv-kritische« Haltung zu diesen Autoren« konnte auf Eisenstein bezogen werden.

Einen Überblick über das Zusammenspiel von künstlerischer Arbeit und Theorieentwicklung gewährt eine Aufzeichnung Eisensteins aus dem Jahr 1933 mit dem Titel »O tvorčeskoj i teoretičeskoj dejatel'nosti [Über die schöpferische und theoretische Tätigkeit]«, die nach Angaben der Herausgeber möglicherweise für die Enzyklopädie »Granat« verfasst worden war. In dieser Aufzeichnung skizziert Eisenstein die Entwicklung von künstlerischem Schaffen und Theorie von 1922 bis 1933:

Lehre monistisch, materialistisch und dialektisch sei. Als Grundmuster diene ihm dabei Bechterews Reflexologie, der er die Psychoanalyse als Sonderfall andiente. Der erste, der ihm eine Zeitlang in diesen Prämissen folgte, war Aaron Salkind [Zalkind]« (Etkind 1996, 284). Laut Tagebuch (1109-2-72, 74) war Eisenstein im Jahr 1929 bei Zalkind in Behandlung.

105 Rossijskaja asociacija proletarskich pisatelej (Russländische Assoziation proletarischer Schriftsteller). Die 1925 gegründete Literaturorganisation wurde 1932 mit dem Beschluss zur Umbildung der Künstlerorganisationen aufgelöst.

1922–23 – »Der Gescheite«¹⁰⁶. Montage der Attraktionen auf dem Theater und Konflikttheorie innerhalb der Grenzen der Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Bewegung. (Siehe Vortrag E. [sic!] im psychologischen Institut an der Berliner Universität. (Berlin 1929).

1924 – Montage der Attraktionen von Elementen der Realität. »Gasmasken« in der Gasfabrik und Übergang zum Film. Film DER STREIK– Schaffung eines Filmgenres mit der Masse als Helden.

1925 – PANZERKREUZER POTEMKIN. Fragestellung zur Filmbildhaftigkeit und Film-Sprache.

1926–29 – DAS ALTE UND DAS NEUE. Konflikttheorie breitet sich auf Film-Bild [kino-objekt] aus. Als Teilproblem: sogenannte »Obertonmontage« und »regressiver Anfang« in der Form.

1927–28 – OKTOBER. Konflikttheorie als Grundlage der filmischen Ausdrucksfähigkeit. Teilproblem: Theorie des »intellektuellen Films« (Zeitschrift des Narkompros *Iskusstvo*, Nr. 1, 1929 und Vortrag an der Sorbonne, Paris 1930), Konflikttheorie der Montage (Nachwort zum »japanischen Film«, »Kinopečat'«, 1929).

Endgültige Festlegung des Begriffs der Film-Form als Rekonstruktion des menschlichen Denkprozesses.

1930 – Drehbuch von Dreisern »An American Tragedy«. Experiment zum »inneren Monolog« im Film (Hollywood, U.S.A.).

1931–33 – endgültige Zusammenführung des Systems. Wissenschaftliche Arbeit am GIK (Publikation für 1933–34 erwartet).¹⁰⁷

Wie der Text zeigt, bestimmt die Konflikttheorie die kunsttheoretischen Konzeptionen der 1920er Jahre. So war die Theorie des *Intellektuellen Films* von der These geprägt, dass nur durch konflikthafte Montage zweier aufeinander folgender Einstellungen Kunst entstehen kann: »Denn Kunst ist immer Konflikt.«¹⁰⁸ Eisensteins Definition der Kunst als Konflikt verweist auf die wissenschaftlichen Untersuchungen zur Konfliktforschung als Zweig der sowjetischen Psychologie und Neurophysiologie und auf seine Zusammenarbeit mit dem Neurophysiologen Aleksandr Lurija und dem Psychologen Lev Vygotskij. Bereits Mitte der 1920er Jahre hatte Eisenstein persönlich Bekanntschaft mit Lurija geschlossen (E. Lurija 1994, 121). In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre führte Eisenstein mit ihm Experimente zur Erforschung der menschlichen Bewegung im Zustand der Hypnose durch, die durch Protokolle Lurijas und Notizen Eisensteins vom Dezember 1928 im Lurija-Archiv dokumentiert sind (E. Lurija 1994, 121 f.). Lurija veröffentlichte die Ergebnisse seiner Affekt- und Konfliktforschung 1932 im amerikanischen Verlag Liveright unter dem Titel

106 Aufführung des Theaterstücks Ostrovskijs *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* im Proletkul't-Theater.

107 Im russ. Orig. publiziert in Eisenstein 1997/98, 27–29.

108 Eisenstein: »Dramaturgie der Film-Form.« In: Eisenstein 1973–1984, III, 201.

The Nature of Human Conflict.¹⁰⁹ Wahrscheinlich durch die Vermittlung Lurijas lernte Eisenstein Lev Vygotskij, der in den 1920er Jahren Untersuchungen zu psychologischen Grundlagen der Ästhetik verfasste, kennen. Die Monographie *Psichologija iskusstva* [Psychologie der Kunst] wurde zwar zu Lebzeiten Vygotskijs nicht publiziert, Eisenstein hatte jedoch Gelegenheit zu gründlicher Lektüre des Werkes, wie ein von ihm mit Marginalien versehenes Manuskript des Buches zeigt, das im Eisenstein-Archiv aufbewahrt wird. V. V. Ivanov weist in seinem Kommentar zu *Psichologija iskusstva* darauf hin, dass Vygotskijs Überlegung zum »Widerspruch [protivorečie]« zwischen Form und Inhalt Eisensteins Interesse weckte und er in seinem Exemplar alle Stellen des Buches unterstrich, die sich auf diese Thematik beziehen (Vygotskij 1925/1968, 517).¹¹⁰

Die »endgültige Festlegung des Begriffs der Film-Form als Rekonstruktion des menschlichen Denkprozesses«, die Eisenstein in dem zitierten Überblick über seine Theorieentwicklung auf die Jahre 1927/1928 datierte, und die Herausbildung der Theorie des intellektuellen Films sind nicht ohne die Rezeption der erwähnten psychologischen Standardwerke denkbar. In dem Rückblick auf die Entwicklung seiner kunst- und filmtheoretischen Positionen datierte Eisenstein die »endgültige Zusammenführung des Systems« auf die Jahre 1931–1933 – die Zeit des Mexiko-Aufenthaltes und der anschließenden Rückkehr in die Sowjetunion.

3.2 Die Synthese von Wissenschaft und Kunst in Mexiko

Sergej Eisenstein reiste mit vagen Vorstellungen über das Konzept des zu drehenden Films in Mexiko ein. Anfang 1931, sieben Wochen nach der Einreise in Mexiko, arbeitete er mit Grigorij Aleksandrov die erste Fassung des Drehbuchs¹¹¹ mit dem Titel »¡Que viva México!« aus. Laut diesem Drehbuch sollte der künftige Film aus vier Erzählungen bestehen, umrahmt von einem Prolog und einem Epilog. Der Prolog spielt in Yucatán und thematisiert eine Begräbniszeremonie in dem Gebiet der alten Maya-Kultur. Die erste Erzählung ist mit *Sandunga* überschrieben und schildert eine Liebesgeschichte in der Zeit

109 Zur Autobiographie Lurijas siehe auch Lurija 1974.

110 Eisensteins Konzeption der Kunst als Konflikt ist jedoch auch im Kontext der dialektischen Lehre von den Widersprüchen und dem Konfliktbegriff in der marxistischen Ästhetik zu sehen.

111 Das Drehbuch wurde erstmals 1934 veröffentlicht (in der Zs. *Experimental Cinema*, Hollywood, Nr. 5, 1934). Auf russisch ist es in der sechsbändigen russ. Ausg. der Werke Eisensteins erschienen (Eisenstein: *IP VI*, 105–128).

der präkolumbischen Epoche im Tropengebiet von Tehuantepec. Die zweite Erzählung, *Maguey*, zeigt einen Aufstand im feudalen Mexiko zur Zeit des Diktators Porfirio Díaz, vor der ersten Revolution; Schauplatz der Handlung ist die von Agavenplantagen (Maguey = Agave) umgebene Hacienda Tetlapayac im Staate Hidalgo. Die dritte Erzählung, *Fiesta*, ist dem Fest der Jungfrau von Guadalupe, der Nationalheiligen Mexikos, und den Feierlichkeiten wie Stierkampf und Tänzen zu Ehren der Heiligen gewidmet. Die letzte Erzählung, *Soldadera*, schildert die Ereignisse der Revolution von 1910 aus der Perspektive der Soldatenfrauen. Der Epilog des Drehbuchs ist überschrieben mit »día de los muertos« – dem »Totentag« (Allerseelen) im zeitgenössischen Mexiko.

Nicht alle der im Drehbuch geplanten Episoden konnten von Eisenstein realisiert werden. Und von seinen Plänen zur Montage des Filmmaterials ist nur wenig bekannt. Die Episode »Fiesta« wurde nicht zu Ende gedreht (nach Eisensteins Aussage hätte das noch fehlende Material auch in Moskau ergänzt werden können), die geplante Episode »Soldadera« konnte nicht mehr gedreht werden.

In Mexiko ging das künstlerische Schaffen Hand in Hand mit wissenschaftlichen Studien. Während des mehrmonatigen Aufenthalts auf der Hacienda Tetlapayac arbeitete Eisenstein parallel zum Filmschaffen am Buch zur »Methode« der Kunst. So schrieb Eisenstein am 7. Dezember 1931 über seine Rückkehr zur Hacienda:

7. XII. 31 Aujourd'hui de retour pour quatre jours à nouveau à Tetlapayac – place maudite (pour le cinéma) et bénite pour l'écriture [sic]!
(RGALI 1923-2-1129, 2)

Aufgrund widriger Wetterbedingungen und zahlreicher anderer Schwierigkeiten, die den Verlauf der Dreharbeiten behinderten, wurde der Aufenthalt auf der Hacienda weniger für die Filmarbeit als vielmehr für die Ausarbeitung der Theorie genutzt.

Der Ort, an dem dies stattfand, ist dabei keineswegs bedeutungslos. Die Auseinandersetzung mit der Ethnographie Mexikos und dem Denken der Naturvölker erwies sich als grundlegend für die Herausbildung des »Grundproblems« der Kunst. Im Folgenden sollen daher jene Themenkreise skizziert werden, mit denen sich Eisenstein in Mexiko intensiv auseinandersetzte und die in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« eine Fortsetzung fanden. In diesem Überblick wird verdeutlicht werden, welche der für die Theoriebildung der 1930er und 1940er Jahre zentralen Themen entscheidende Impulse aus der Begegnung mit Mexiko erfuhren oder auf der Grundlage spezifischer Gegebenheiten Mexikos entwickelt wurden.

3.2.1 Wissenschaftliche Forschungen Eisensteins in Mexiko

Welche Schwerpunkte Eisenstein in seinen Forschungen zur »Methode« der Kunst setzte, zeigt ein Auszug aus den mexikanischen Aufzeichnungen. Die hier angegebenen Kürzel verwendet Eisenstein in seinen Aufzeichnungen systematisch:

X	
EX[tase]	– Ekstase
SM[ech]	– Komisches [Wörtlich: Lachen]
D[jialektika]	– Zur Methode (Konspekt der Dialektik)
M	– Geschichte der Dialektik (Mystik als Prädialektik)
VV[edenie]	– Einführung
SUP	– Superposition (Frage der Technik der Erkenntnis)
P[ovtor]	– Wiederholung (Imitatio)
xxx	– ist wert, sich darüber klarzuwerden
JAZ[yk]	– Sprache
(RGALI 1923-2-1131, 31)	

Einen Schwerpunkt der Vorarbeiten zu einer umfassenden Ästhetik der Kunst in Mexiko bildeten die Studien zur Ekstase, die Eisenstein in Orientierung an dem französischen Begriff *extase* in seinen Schriften mit dem Kürzel X oder EX versah. Neben Forschungen zu Erscheinungsformen religiöser Ekstase in den Schriften vornehmlich der spanischen Mystiker studierte Eisenstein in Mexiko rituelle Formen von Ekstase anhand ethnographischen Untersuchungsmaterials. Er filmte mit dem Brauch der »danzantes« rituelle Formen des Tanzens in Trance, ging der Wirkungsweise traditioneller Rauschmittel wie Peyotl in wissenschaftlichen Quellen nach und analysierte die altamerikanische Bildkunst als Ausdruck künstlerischen Schaffens unter Drogeneinwirkung, wobei er der Synästhesie der Wahrnehmung besondere Beachtung schenkte.¹¹²

Der Darstellung der Dialektik räumte Eisenstein in der in Mexiko skizzierten Untersuchung zur »Methode« der Kunst breiten Raum ein. Für das Buch zur »Methode« der Kunst sah Eisenstein einen umfangreichen Konspekt der dialektischen Theorie vor und kennzeichnete die Texte, die in der Abteilung Dialektik Verwendung finden sollten, mit einem Dreieck als Kürzel. Unter die »Geschichte der Dialektik« fasste Eisenstein die »Mystik als Vordialektik«¹¹³. Wie die Tagebücher Eisensteins zeigen, verband er die Forschungen zur Dia-

112 Zu Ekstase und Pathos als Teilproblem der Forschungen Eisensteins zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst siehe Kap. 6.

113 Im russ. Orig.: »M – история диалектики (мистика ка предд)« (RGALI 1923-2-1131, 31).

lektik mit Untersuchungen zum ursprünglich Androgynen (vgl. Kap. 5.2) und mit Forschungen zur Theorie des Komischen und der folkloristischen Lachkultur.

Die Studien zur Theorie des Komischen, die Eisenstein bereits in den 1920er Jahren anhand der Schriften Sigmund Freuds (»Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«) und Henri Bergsons Essay *Le rire* verfolgt hatte, firmierten in den mexikanischen Aufzeichnungen unter dem Kürzel »SM« für russisch »SMech« (Lachen). Zu diesen Studien zählen sowohl Eisensteins Untersuchungen über den Zusammenhang von Lachen und Ekstase (z.B. im Lachen der »vacilada«¹¹⁴) als auch über den Bereich der volkstümlichen mexikanischen karnevalistischen Lachkultur. Das »Lachen über den Tod«, wie es im volkstümlichen Brauch des mexikanischen Totentags (Día de los muertos) zum Ausdruck kommt, übte eine besondere Faszination auf den Regisseur aus. Das belegen nicht nur die Schriften Eisensteins; die filmische Gestaltung dieses Brauches fand auch als Epilog Eingang in die Konzeption des Mexiko-Films, wo der Totentag sich mit dem Thema des Masken- und des Totentanzes verband.

Die Untersuchungen zur Sprache (mit dem Kürzel JAZ[yk] für »Sprache« gekennzeichnet) setzen die früheren Studien zum Zusammenhang von Sprache, Kunst und Denken fort. In Mexiko bestellte sich Eisenstein das Lexikon »Webster« und näherte sich den von ihm untersuchten Begriffen mittels einer etymologischen Methode. Geleitet von einem Interesse für frühe Sprachformen

114 Die lachende Maske des Todes – das Karnevalslachen – ist die von Eisenstein mit dem Ausdruck »Vacilada« bezeichnete Weltanschauung (Eisenstein: *IP I*, 150). Anita Brenner erläutert, was der Begriff »Vacilada« in Mexiko bezeichnet: »*Vacilada* is argot for the hilarious trance caused by *marihuana* [...] When a marihuana smoker has gulped to intoxication, he bursts into laughter; he dances; he makes nonsense rhymes. His mind spirals infinitely, with absurd clarity; his imagination turns lightning acrobat; he is happily mad. / This trance has served as simile for a strain, a tone, an attitude that runs through Mexican life [...] So general and contagious is this laughter that it causes great bewilderment to all the serious-minded visitors and critics; who, if they become resident, acquires the vice, and laugh thereafter though they speak in much solemnity. [Marginalie Eisensteins: »me!«] [...] / The key of the *vacilada* is doubt. Doubt of everything, scientific facts and demonstrations included. [...] / Eliminate the *vacilada*, and the national scene is incomprehensible and shocking. Flight of fancy in reports of fact, and sudden thrust of brutal truth in fiction; a streak of farce in tragedy, and a grim vein in farce [...] The *vacilada* paints a goat's head on a martyr. It juxtaposes, identifies, shuffles, jazzes: as *Dead Men's Day* in the city, which is half-denial, half-belief, moved unevenly and quickly to mockery. Marginal note, the word *vacilada*, to the baby with a cardboard skull tipped back on his head, chewing in great tranquility a purple sugar funeral« (Brenner 1929, 180; Kursiv im Orig.; die Unterstr. entspricht der Randmarkierung Eisensteins).

und Hieroglyphik, die er in den 1920er Jahren als Student der japanischen Sprache kennen gelernt und für die Theorie des intellektuellen Films fruchtbar gemacht hatte, untersuchte Eisenstein in Mexiko Sprache, Piktographie und Bildkunst der Maya.

Sein Interesse für Wortbildung und die ursprüngliche Form des Wortes hatte schon vor dem Mexiko-Aufenthalt seine Aufmerksamkeit auf die Formen der Bilderschrift gelenkt; in seinem Aufsatz »Za kadrom« aus dem Jahr 1929 betrachtet er das »Montageprinzip als ein Urelement der japanischen Kultur«¹¹⁵. Die durch das Studium der Bilderschrift gemachte Entdeckung, dass das filmische Montageprinzip dem Ausdrucksprinzip der Hieroglyphensprache entspricht und durch die Kombination zweier konkreter Begriffe ein Abstraktum entsteht, fand sich in der vergleichenden Analyse ethnographischer Fakten als allgemeine Gesetzmäßigkeit bestätigt. Der Altamerikanist Ferdinand Anton wies darauf hin, dass das von Eisenstein entwickelte Montageprinzip analog zum Prinzip der altamerikanischen Bildersprache zu sehen ist.¹¹⁶

Die in Mexiko durchgeführten wissenschaftlichen Studien nahmen nicht nur Einfluss auf die Konzeption des Mexiko-Films, sondern trugen auch maßgeblich zum Aufbau der Theorie von »Grundproblem« und »Methode« der Kunst bei; sie lieferten z.B. die Grundlage für die Herausbildung der Konzeption von Kunst als Regress zu den frühen Formen des Denkens und Ekstase. Eisenstein begann ferner ein komparatistisches Studium der Mythen und Gebräuche, das unmittelbaren Einfluss auf die Entwicklung seiner Filmsprache nahm. Die Voraussetzungen für die Weiterentwicklung auf dem Gebiet der Kunsttheorie lieferten die Begegnung mit der »lebendigen Ethnographie« Mexikos und die intensiven Studien ethnologischer Standardwerke, die die Filmarbeit in Mexiko begleiteten.

3.2.2 Exkurs zu Mexiko und der Ethnologie an der Schwelle der 1930er Jahre

Die mexikanischen Tagebücher Eisensteins sind mit zahlreichen wissenschaftlichen Exzerpten versehen, die es gestatten, die Entwicklung der Kunsttheorie nachzuvollziehen; ein wichtiger Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Lektüre lag auf den Gebieten der Ethnologie¹¹⁷ und Ethnographie.

115 »Между тем принцип монтажа можно было бы считать' стичией японской кул'туры« (Za kadrom. In: Eisenstein: *IP* I, 283).

116 Vgl. hierzu Ivanov 1976, 153.

117 Der Darstellung der Ethnologie an der Schwelle der 1930er Jahre muss eine Begriffsklärung vorangehen, da im Zusammenhang mit fremdsprachigen Publikationen unterschied-

Eisensteins intensive Beschäftigung mit ethnologischen Fragen steht im Kontext der Entwicklung der Ethnologie. Der Aufschwung, den die ethnologische Forschung seit Ende des 19. Jahrhunderts genommen hatte, ging einher mit der Etablierung der Ethnologie als akademischer Institution sowie mit zahlreichen Neugründungen ethnologischer Einrichtungen. Die Schulen, die sich herausbildeten, orientierten sich mehr oder weniger stark an benachbarten Wissenschaftsbereichen wie Anthropologie, Linguistik, Soziologie oder Psychologie und übten ihrerseits weitreichenden Einfluss auf diese Wissenschaftsgebiete¹¹⁸ wie auch auf die Kunst aus. In den 1920er Jahren erhielt die Ethnologie durch die Entwicklung ethnographischer Feldforschung neue wichtige Impulse.

Mexiko war Ende der 1920er Jahre Ziel zahlreicher ethnographischer Exkursionen von Feldforschern und Archäologen.¹¹⁹ Die präkolumbischen Traditionen wurden in den 1920er Jahren auch im kulturellen Bereich wieder entdeckt, was sich vor allem in der Renaissance der Monumentalmalerei der mexikanischen Muralisten¹²⁰ äußerte. Der Rückgriff der mexikanischen Muralisten auf altamerikanische Traditionen verband sich mit lebhaftem Interesse für Ethnographie: Diego Rivera, mit dem Eisenstein bereits in Moskau und Hol-

liche Bezeichnungen für den Terminus »Ethnologie« auftauchen. Die im deutschen Sprachgebrauch als Ethnologie ausgewiesene Forschung wird in Großbritannien als Sozialanthropologie (social anthropology) und in den USA als Kulturanthropologie (cultural anthropology) bezeichnet. Meine Ausführungen über den Stand der Ethnologie an der Schwelle der 1930er Jahre folgen dem inhaltlichen Schwerpunkt der Themenstellung und skizzieren den geistesgeschichtlichen Hintergrund nur im Rahmen der Beschäftigung Eisensteins mit ethnologischen Fragen. In der Darstellung der Wissenschaftsgeschichte der Ethnologie orientiert sich die Verf. an folgenden Quellen: *International Encyclopedia of the Social Sciences* 1968 u. *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. 1988–2001.

- 118 Als Beispiele seien im Bereich der Psychologie die Völkerpsychologie von Wilhelm Wundt oder die psychoanalytische Schule Sigmund Freuds genannt. Ethnologie und Psychologie näherten sich vor allem im gemeinsamen Untersuchungsobjekt Mythologie aneinander an.
- 119 Zur Geschichte der Ethnologie in Mexiko siehe die umfangreiche Gesamtdarstellung in elf Bänden: Carlos Garcia Mora u.a. (Hgg.): *La Antropología en México. Panorama histórico* [Die Anthropologie in Mexiko. Historisches Panorama]. México 1988.
- 120 »Muralismus« leitet sich vom spanischen Wort »mural [Wandbild]« ab und bezeichnet eine sozial und politisch engagierte Bewegung, die nach der Revolution in Mexiko mit monumentalen Wandbildern eine neue Kunstrichtung begründete. Als führende Vertreter des mexikanischen Muralismo gelten Diego Rivera (1886–1957), José Clemente Orozco (1883–1949) und José David Alfaro Siqueiros (1896–1974). Berühmt wurde die Bewegung durch die in den 1920er Jahren im Auftrag der mexikanischen Regierung geschaffenen Wandbildzyklen, wie z.B. die Fresken in der Nationalen Vorbereitungsschule in Mexiko-City (1922–1927). Zur Kunst des Muralismo siehe: Ida Rodríguez Prampoli: »Lateinamerika.« In: Argan 1990; u. Rochfort, Desmond: *Mexican Muralists*. London 1993.

lywood mehrfach zusammengetroffen war, sammelte mit Leidenschaft altamerikanische Kunst, und Jean Charlot nahm Ende der 1920er Jahre an ethnologischen Expeditionen nach Yucatán teil, die vom Smithsonian Institute organisiert worden waren. Die Synthese von Kunst und Ethnographie im Schaffen der mexikanischen Muralisten offenbarte sich am deutlichsten in der Konzeption der Zeitschrift *Mexican Folkways*¹²¹, für die sie neben Ethnographen, Anthropologen und Archäologen tätig waren. Neben persönlichen Kontakten zu den Muralisten wurden Ausgaben dieser Zeitschrift aus den Jahren 1925–1930 sowie Anita Brenners Buch *Idols Behind Altars*¹²² (1929) aufgrund des reichhaltig dargebotenen ethnographischen Materials zu wichtigen Quellen für Eisensteins filmische und theoretische Arbeit in Mexiko.

121 Die Zs. *Mexican Folkways. Revista trimestral en inglés y español, dedicada a usos y costumbres mexicanas* [Mexican Folkways. Vierteljahreszs. in Engl. u. Span., gewidmet den mexikanischen Sitten und Gebräuchen] erschien 1925–1937 in Mexico City. Zur Einordnung der Zs. in den Kontext der ethnologischen Publikationen der Zeit sei ein Auszug aus einer umfangreichen Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Ethnologie in Mexico zitiert: »Unter der Fülle von Zeitschriften jener Zeit fand sich *Mexican Folkways*, bei der mexikanische Künstler und US-amerikanische Künstler und Intellektuelle zusammenarbeiteten. Diese heute fast vergessene zweisprachige Publikation war jedoch eine der repräsentativsten jener Jahre« (Medina 1988, 514). Das besondere Profil der Zs. stellte die Synthese von Wissenschaft und Kunst dar. Etwa die Hälfte der schriftlichen Beiträge beschäftigten sich mit Fragen der Ethnographie, ein weiterer Schwerpunkt lag auf der Darstellung der zeitgenössischen Kunst Mexikos. Die Künstler Jean Charlot und später Diego Rivera waren als »Art Director« für *Mexican Folkways* tätig, andere Künstler – z.B. Roberto Montenegro und José Clemente Orozco – lieferten Text- und Bildbeiträge oder arbeiteten wie Tina Modotti und Miguel Covarrubias als Redakteure der Zeitschrift. Im Museum des Buches der Russischen Staatsbibliothek werden Exemplare der Zs. *Mexican Folkways* aufbewahrt, von denen die Verf. annimmt, dass sie alle aus dem persönlichen Besitz Eisensteins stammen. Es handelt sich dabei um folgende Ausgaben: 1925, Nr. 4; 1926 Bd. 1, Nr. 5; 1927 Bd. 3, Nr. 1,2,3,4; 1929 Bd. 5, Nr. 1, 3, 4; 1930 Bd. 6, Nr. 1,2. In der Ausgabe Januar–März 1929 (Bd. 5, Nr. 1), die dem Karneval gewidmet ist, findet sich der handschriftl. Eintrag Eisensteins »S[ergej] E[isenstein] HO[llywood] 11.XI.1930«.

122 Ein mit Anmerkungen versehenes Exemplar des Buches mit dem Eintrag »S[ergej] E[isenstein] Hollywood 1.12.30« wird in der Museumswohnung Eisensteins [Memorial'nyj kabinet Ėjzenštejna] in Moskau aufbewahrt. In der Korrespondenz Anita Brenners mit Eisenstein findet sich ein Brief vom 24.09.1933 an die Herausgeber von *The Modern Monthly*, in dem Brenner schreibt, dass viel von dem Material, das für den Film ¡QUE VIVA MÉXICO! verwendet wurde, auf ihr eigenes Buch *Idols Behind Altars* zurückgehe: »I am quite familiar with the entire affair and with the film, for I was in Mexico during most of the time it was being made, and according to Eisenstein much of the material for it was provided by a book of mine (*Idols Behind Altars*).« In: RGALI 1923-2-1795.

Eisensteins herausragendes Interesse galt vor allem der angelsächsischen Schule der Ethnologie und deren populärem Vertreter James George Frazer sowie der durch die Theorien des Ethnologen Lucien Lévy-Bruhl vertretenen französischen Schule. Neben Lévy-Bruhls Schriften hatte Eisenstein bereits in Paris nach einer zwölfbändigen Ausgabe des *Goldenen Zweigs* (*The Golden Bough*) von James George Frazer gesucht, die allerdings zu dem Zeitpunkt vergriffen war. Das umfangreiche Werk Frazers erwarb er am letzten Tag seines Hollywoodaufenthaltes 1930.

3.2.2.1 James George Frazer

James George Frazer (1854–1941), einer der wichtigsten Vertreter der angelsächsischen Schule der Ethnologie (Social Anthropology), stand in der Tradition eines evolutionistischen Wissenschaftsverständnisses. *The Golden Bough* [Der goldene Zweig], erstmals 1890 in einer dreibändigen, später mehrfach erweiterten Ausgabe erschienen, ist sein Hauptwerk. Das vielbändige Werk, in welchem er die Geschichte der menschlichen Denkweise – vom magischen über das religiöse zum wissenschaftlichen Denken – rekonstruierte und dabei eine Fülle von ethnographischem Material anführte, erreichte große Popularität. Frazer, der ebenso wie sein französischer Kollege Lévy-Bruhl keine Feldstudien betrieb, sondern sich auf Quellenmaterial anderer Ethnographen stützte, gilt neben Durkheim und Tylor als einer der Begründer der Religionsethnologie, zu der als ein Teilgebiet die Mythologie zählt.

Die Bedeutung, die Frazer und seinem Werk *The Golden Bough* zukommt, liegt nicht in seinem – von der Wissenschaft längst revidierten – theoretischen Ansatz, sondern in der Einführung einer umfassenden komparatistischen Methode in die Ethnologie. Sein Verdienst ist es, eine Vielzahl ethnographischer Fakten gesammelt und in einem übergreifenden Kontext miteinander vorgestellt zu haben. Darin kam auch seine Bildung in klassischer Philologie zum Ausdruck: neben ethnographischem Material verschiedenster Quellen finden sich in seinen Schriften auch zahlreiche Beispiele aus dem Bereich der klassischen Mythologie. Frazers stilistisch brillante Studie hatte nicht nur große Bedeutung für die Ethnologie seiner Zeit, sondern auch für andere Bereiche des intellektuellen Lebens: der Einfluss Frazers manifestierte sich ebenso in der Kunst¹²³ wie auch in benachbarten Wissenschaften, z.B. der Psychologie.

123 Viele Literaten schöpften Anregungen aus *The Golden Bough*, so z.B. T. S. Eliot für sein berühmt gewordenes Werk *The Waste Land*; gleiches gilt für Schriftsteller wie Kipling, Ezra Pound und D. H. Lawrence, dessen Werke Eisenstein mit großem Interesse las.

Eisensteins Rezeption von *The Golden Bough* fällt in die Zeit des Mexiko-Aufenthaltes¹²⁴. Der Einfluss der Studien Frazers ist nicht nur für das künstlerische Schaffen in Mexiko ausgesprochen wichtig. Auch nach der Rückkehr in die Sowjetunion beschäftigte sich Eisenstein intensiv mit seinen Schriften, wie die im Eisenstein-Museum aufbewahrte russische Ausgabe von *Folklore in the Old Testament*¹²⁵ sowie das dreibändige Werk *The History of Human Marriage*¹²⁶ belegen.

Das evolutionistische Wissenschaftsverständnis Eisensteins und sein Interesse für die Schriften Frazers können analog zur ethnologischen Forschung in der Sowjetunion gesehen werden; die Orientierung Eisensteins entsprach der Tendenz russischer Ethnographen wie L. Ja. Šternberg oder V. G. Bogoraz, die in ihren Studien weniger den Einfluss der Theoretiker des Materialismus als vielmehr der Theorien Frazers und Tylors (teilweise auch Lévy-Bruhls) erkennen ließen.¹²⁷

3.2.2.2 Lucien Lévy-Bruhl

Der französische Philosoph und Ethnologe Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939) gründete zusammen mit M. Mauss und P. Rivet in den 1920er Jahren das Institut für Ethnologie an der Sorbonne. Lévy-Bruhl stand in der Tradition der Ideen von Emile Durkheim, des Begründers der französischen Soziologenschule, obgleich er einige von dessen Ansätzen zurückwies.

Lévy-Bruhl, wie Frazer ein »Lehnstuhlethnologe«, wandte ebenfalls eine komparatistische Methode an, entwickelte aber einen anderen theoretischen

124 In seinen Memoiren schreibt von dem »Werk, das so viel zu meinen Kenntnissen urgesellschaftlicher Denkweise beigetragen hat [...]. Es kam hinzu der mehrbändige *Goldene Zweig* von Frazer, ein Werk, auf das ich auf meiner Durchreise durch viele Städte Europas Monate lang vergeblich Jagd gemacht hatte.« (Eisenstein: *YO I*, 444). Das Original-expl. Eisensteins stand mir nicht zur Verfügung. Die Rezeption des Werkes kann aber einerseits durch die von Eisenstein in seinen späten Schriften gegebenen Hinweise belegt und andererseits anhand des von Eisenstein gedrehten Filmmaterials demonstriert werden. Die *The Golden Bough* betreffenden Angaben im Text beziehen sich auf folgende Ausg.: Frazer, James George: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London, 3. Aufl. 1911–1914. Die Originalausg. Eisensteins von Frazers *The Golden Bough* sind, soweit die Verf. feststellen konnte, nicht mehr im Eisenstein-Museum erhalten.

125 Der russische Titel lautet: *Biblejskie skazanija*. Moskau 1931.

126 Im Eisenstein-Archiv in einer Londoner Ausg. von 1921 vorhanden.

127 Im Zeichen des allgemeinen Aufschwungs ethnologischer Forschung wurde in den 1920er Jahren die Sowjetische Ethnographische Schule gegründet, die international Beachtung fand und die Grundlagen der Schamanismusforschung legte.

Ansatz und wandte sich z.B. gegen die Theorie des Animismus, die von Frazer und weiteren Theoretikern der Britischen Schule (Tylor, Spencer) vertreten wurde. Lévy-Bruhl versuchte mit Hilfe von ethnologischem und religionshistorischem Material die Grundzüge einer vom Gesetz der »mystischen Partizipation« beherrschten »prälogischen Mentalität« zu rekonstruieren.¹²⁸

Während seines Europaaufenthalts Ende der 1920er Jahre hatte Eisenstein in Paris zunächst Lucien Lévy-Bruhls Studie *La mentalité primitive* erworben. Die Ausgabe war bald durch weitere Werke des französischen Ethnologen ergänzt worden.¹²⁹ Lévy-Bruhls Buch *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*¹³⁰ kommt in der Frage des Einflusses ethnologischer Modelle auf die Kunst- und Filmtheorie Sergej Eisensteins besondere Bedeutung zu, da die gründliche Lektüre dieses ethnologischen Standardwerkes in die Zeit des Mexikoaufenthaltes fällt. In diesem und anderen Werken zum Denken der Naturvölker formulierte Lévy-Bruhl die Theorie, dass ein Unterschied zwischen der »primitiven«¹³¹ und »zivilisierten« Mentalität und Denkstruktur existiere. Der »Primitive« sei ohne Selbstbewusstsein unmittelbar in die Welt eingebunden. Sein Verhalten werde von einem »prälogischen (vorlogischem) Denken« gesteuert, welches in Lévy-Bruhls Definition weder »antilogisch« noch »alogisch« ist. Es folge nicht rationaler Logik, sondern sei im Rahmen eines Kollektivs emotional-affektiv geprägt. Lévy-Bruhl nennt diesen Sachverhalt *mystische Partizipation*. Dagegen werde das Denken und Verhalten

-
- 128 Lévy-Bruhl zog als Belege für seine Theorie eine Vielzahl ethnographischer Fakten heran. Durch seinen Rückgriff auf die 1892 erschienene Publikation des US-amerikanischen Ethnologen und Feldforschers Frank Hamilton Cushing, »Manual Concepts: A Study of the Influence of Hand-Usage on Culture-Growth.« (In: *American Anthropologist*, vol. V, No. 4. Washington 1892), popularisierte er die von diesem als Ergebnis jahrelanger Feldforschung bei den Zuñi in Mexiko entwickelte Theorie.
- 129 »So oder so, die orangefarbene Broschüre wächst sich bald zum blauen dreibändigen »gesamten« Lévy-Bruhl in der Edition von Alcan aus. [...] Bislang genügt Lévy-Bruhl, auf dessen Seiten ich die schwindelerregendsten Exkursionen in die Geheimnisse dessen, was später die genauere Bezeichnung der »Prälogik« erhalten wird, mache [Так или иначе, оранжевая брошюра вскоре обрастает голубым трехтомником »полного« Леви-Брюля в издании Алькан. [...] Пока хватает Леви-Брюля, по страницам которого я проделываю самые головокружительные экскурсии в тайны того, что приобретает уже более точное определение »пралогики«].« In: Eisenstein: *IP I*, 480.
- 130 Erstausg. erschienen 1910 in Paris. Von Eisenstein wurde die Ausg. derb 8. Aufl. 1928 verwendet. Eine dt. Übers. von Dr. Paul Friedländer ist in Wien u. d. T. *Das Denken der Naturvölker* erschienen (2. Aufl. 1926).
- 131 Die von Lévy-Bruhl verwendete Begrifflichkeit gilt in der Ethnologie als überholt. Wenn im Folgenden die nicht wertungsfreie und überholte Begrifflichkeit Lévy-Bruhls verwendet wird, so geschieht dies lediglich im Rahmen der wörtlichen Wiedergabe seiner Theorie.

des Menschen in neuzeitlichen Industriegesellschaften von modernem Rationalismus und von Individualismus beeinflusst.

Als Reaktion auf die von zeitgenössischen Wissenschaftlern an seinen Schriften geübte Kritik nahm Lévy-Bruhl in den späten Jahren eine Revision seiner eigenen Theorien vor.

3.2.3 Eisensteins Studien zu den frühen Formen des Denkens

In den 1946 verfassten Memoiren rekapitulierte Sergej Eisenstein seinen wissenschaftlichen Werdegang und erläuterte, wie er schon in den 1920er Jahren zum Studium der frühen Formen des Denkens kam. Nach eigener Darstellung wurde sein Interesse zunächst auf die Studien des Philologen und Archäologen Nikolaj Jakovlevič Marr (1864–1934) gelenkt:

Кругом, в Москве, а особенно в Петрограде, усиленно бурлят первые мощные потоки яфетологии. Шаг за шагом Марр открывает зависимость между нашими мышлениями и мышлениями ранним, связь их между собой и капитальное значение языкового прошлого для проблем современного сознания. (Eisenstein: *IP I*, 480)

Rundherum, in Moskau, besonders aber in Petrograd, brodeln verstärkt die ersten mächtigen Ströme der Japhetologie. Schritt für Schritt entdeckt Marr die Abhängigkeit zwischen unseren Denkweisen und den frühen Denkweisen, ihre gegenseitige Verbindung und die kapitale Bedeutung der Vergangenheit der Sprache für die Probleme des modernen Bewusstseins.

Ausgehend von Nikolaj Marrs Theorie der linearen Sprache (*linejnaja reč'*), der Ursprünglichkeit gestischer Zeichen bzw. der kinetischen Sprache und dem Verständnis der graduellen Entwicklung der Sprache (*stadial'nost'*) wandte sich Eisenstein verstärkt ethnologischen Quellen zu. Der Beginn der intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den frühen Formen des Denkens, dem Denken der so genannten »Primitiven«, ist jedoch erst zur Zeit des Mexiko-Aufenthalts Eisensteins anzusiedeln.

Seinem Freund Maksim Štrauch berichtete Eisenstein in einem Brief vom 9./10. Mai 1931 von der Hacienda Tetlapayac in Mexiko, dass die Lektüre ethnologischer Werke die Entwicklung der (Film-)Theorie vorantreibe.

В теории же пошел очень далеко супротив того, что было сделано до отъезда. И отрадно то, что дело идет на все большее и большее упрощение, ясность и объемлемость. Ухитряюсь даже изрядно читать. И столь серьезное, как, напр., Lévy-Bruhl – »Мышление у примитивных народов«

In der Theorie bin ich weit über das hinausgegangen, was ich bis zur Abfahrt gemacht hatte. Und erfreulich ist, dass die Sache zu immer weiterer Vereinfachung, Klarheit und Umfangreichtum geht. Ich bringe es sogar ganz geschickt fertig, tüchtig zu lesen. Und so seriöses, wie z.B. Lévy-Bruhl – »Denken

(en français) – кроме громадного подвездительного материала это, конечно, незаменимый ключ для будущих боев с ... Сутыриным¹³²!
(Jurenev 1974, 74)

der Naturvölker« (en français) – außer einem immensen Belegmaterial ist das natürlich ein unersetzlicher Schlüssel für zukünftige Kämpfe mit ... Sutyryn!

Die intensive Rezeption der Werke Lucien Lévy-Bruhls ist nicht nur durch die Tagebucheinträge Eisensteins aus der Zeit des Aufenthaltes auf der Hacienda Tetlapayac im Sommer 1931 dokumentiert, die Eisenstein mit zahlreichen wissenschaftlichen Exzerpten versah. Mit zunehmendem Interesse für die Ausführungen Lévy-Bruhls ging Eisenstein dazu über, seine eigenen Gedankengänge in Lévy-Bruhls Buch selbst niederzuschreiben:

Voyez toutes les notes sur les bords (marges) de Lévy-Bruhl *Les Fonctions Mentales dans les sociétés Primitive* [sic!] (Alcan) depuis page 150–203. Sur la naissance motrice des sons et des mots. [...] Impossible! Faudrait copier tout le livre et mes explications sur les marges! Allons directement a »L[évy-Bruhl]«.
(RGALI 1923-2-1123, 20)

Im Moskauer Eisenstein-Archiv wird ein mit zahlreichen Marginalien versehenes Exemplar des Buchs *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*¹³³ aus dem persönlichen Besitz des Regisseurs aufbewahrt. Wie der handschriftliche Eintrag »E. Mexico 4 / III 31«¹³⁴ auf der ersten Seite zeigt, begann Eisenstein offensichtlich in Mexiko mit dem Studium des Werkes. Die Anmerkungen ermöglichen es, die Rezeption der Theorien Lévy-Bruhls zu verfolgen und an konkreten Beispielen zu belegen. Die von Eisenstein markierten oder kommentierten Zitate aus Lévy-Bruhls Untersuchung zeigen den Bezug, den Eisenstein zwischen ethnographischem bzw. ethnologischem Material und seiner Filmtheorie herstellte.

Eisenstein setzte sich mit den Ausführungen Lévy-Bruhls zur Wahrnehmung der prälogischen Mentalität kritisch auseinander und stellte dessen Theo-

132 Vladimir Sutyryn (1898–1985), sowjetischer Filmkritiker.

133 Im Archiv ist auch die 1930 in Moskau erschienene russ. Übers. des Buches vorhanden, welche den Titel *Pervobytnoe myšlenie* trägt. Der handschriftl. Eintrag »S. E. M. 22 XII 32« [i.e.: Sergej Ejzenštejn Moskau 22.12.1932] zeigt, dass das Buch offensichtlich nach der Rückkehr aus Mexiko erworben und gelesen wurde. Handschriftl. Anmerkungen finden sich in der russ. Ausg. nur im letzten Kapitel des Buches, welches dem »Übergang zu den höheren Typen des Denkens« gewidmet ist (»Perexod k vyššim tipam myšlenija«, Lévy-Bruhl 1930, 302–317).

134 Es entsprach der Praxis Eisensteins, jedes Buch bei Lektüre oder Erwerb mit seinen Initialen, Ort und Datum zu versehen. Am 4.3.1931 war das Drehteam gerade aus der Region Tehuantepec nach Mexiko-Stadt zurückgekehrt. Vgl. Sudendorf 1975, 123.

rie in einigen Aspekten in Frage, wobei er Lévy-Bruhls Ausführungen mit Hinweisen auf Erkenntnisse im Bereich der Psychologie und Reflexologie versah. Besondere Aufmerksamkeit widmete Eisenstein der Konzeption des prälogischen Denkens¹³⁵ (im Kapitel »Les opérations de la mentalité prélogique«).

3.2.3.1 Das prälogische Denken und die Rezeption der Schriften Lucien Lévy-Bruhls

Eisensteins Rezeption der Schriften Lévy-Bruhls ist nicht nur aufgrund der Vermittlung umfangreichen ethnographischen Faktenmaterials von Bedeutung. Die kritische Auseinandersetzung mit den Theorien Lévy-Bruhls nahm auch wesentlichen Einfluss auf seine Theoriebildung. In Mexiko griff Eisenstein anhand der Lektüre Lévy-Bruhls die für die Theoriebildung von »Grundproblem« und »Methode« zentrale Konzeption des prälogischen Denkens auf. Aus den Kommentaren Eisensteins wird ersichtlich, dass er beim Studium des von Lévy-Bruhl dargebotenen ethnographischen Belegmaterials eine von dessen Theorie abweichende Position bezog und zu anderen Schlüssen kam: im Gegensatz zu diesem fand er die Spuren früherer Denkformen in den zeitgenössischen, so genannten zivilisierten, Gesellschaftsformen wirksam. Eisenstein betrachtete den Übergang zwischen den Denkformen als fließend.

Besonderes Interesse widmete Eisenstein der bei Lévy-Bruhl beschriebenen herausragenden Rolle räumlicher Kategorien im Denken der Naturvölker. Lévy-Bruhl wies unter Berufung auf Untersuchungen des Ethnologen Albert Gatschet zur Sprache der Klamath-Indianer¹³⁶ darauf hin, dass die räumlichen Kategorien in den Repräsentationen der Naturvölker von der gleichen überragenden Wichtigkeit wie die zeitlichen und kausalen Kategorien für das Denken der hochzivilisierten modernen Gesellschaft seien. »Les catégories de position, de situation dans l'espace et de distance sont, dans les représentations des peuples sauvages, d'une importance aussi capitale que celles de temps et

135 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der von Lévy-Bruhl verwendete Begriff »mentalité prélogique«, der in dieser Arbeit weitgehend mit »prälogischer Mentalität« übersetzt wird, im modernen deutschen Sprachgebrauch auch als »prälogisches Denken« ausgewiesen ist. In der Wiener Übers. aus den 1920er Jahren wird der Begriff »mentalité« mit »Geistesart« bezeichnet. Der in der russ. Übers. des Werkes verwendete Begriff »per-vobytnoe myšlenie« ist also wahlweise mit »prälogischer Mentalität« oder »prälogischem Denken« wiederzugeben.

136 Eines der Hauptwerke des amerikanischen Sprachforschers und Ethnologen Albert Samuel Gatschet (1832–1907) ist *The Klamath Indians of Southwestern Oregon* (Washington D.C. 1890).

causalité le sont pour nous« (Lévy-Bruhl 1928, 165). Anhand ethnographischen Fremdmaterials belegte Lévy-Bruhl, wie sich in Sprachformen des frühen Denkens die Wichtigkeit der räumlichen Kategorien ausdrückt, und nannte als Beispiel Präfixe, die Form und Bewegung bezeichnen:

1, préfixe des verbes et des noms qui décrivent ou indiquent l'extérieur d'un objet rond ou arrondi (sphérique, cylindrique, en forme de disque ou de bulbe, ou d'anneau), ou volumineux, – ou bien un acte accompli avec un objet de cette forme, ou un mouvement circulaire, demi-circulaire ou oscillatoire de la personne, des bras, des mains ou d'autres parties du corps.
(Lévy-Bruhl 1928, 169; Unterstreichung S.M.E.)

Eisenstein hob diese Beobachtungen mit der Anmerkung: »Tradicija kompozitornogo ieroglifa [Tradition der kompositorischen Hieroglyphe]« hervor. Die von Eisenstein in der Komposition vieler Einstellungen in ¡QUE VIVA MÉXICO! als künstlerisches Verfahren verwendete Kreishieroglyphe erlangte als »Urform« insbesondere aufgrund der ethnologischen Studien besondere Bedeutung für Eisenstein. Die in Mexiko gewonnenen Erkenntnisse führten zu einer Intensivierung der Forschungen auf dem Gebiet der Hieroglyphik. Zurück in Moskau studierte Eisenstein die Zusammenhänge zwischen Bilderschrift und Denken anhand des Buches *La pensée chinoise* des bedeutenden französischen Sinologen Marcel Granet. Auch bei seinen Studien zur chinesischen Kultur richtete Eisenstein sein Interesse auf die Urform des Kreises, welche sich für ihn einerseits mit dem Themenkomplex des »Mutterleibsregresses« und andererseits mit der absoluten Nullform des Seins verband. In seinem Aufsatz »Eisenstein und die Kulturen Japans und Chinas« gab V. V. Ivanov Auszüge aus Eisensteins späten Schriften wieder, die die besondere Bedeutung der Kreishieroglyphe für Eisenstein verdeutlichen:

›Wovor mich Grauen packt‹: vor der ›Aussicht‹, daß die Null und die Leere, die Lücke im ornamentalen Teil der chinesischen Buchstaben, ein und dieselbe mathematische Wurzel haben; und von hier aus, weiter zum Großen Nichts in den Vorstellungen von Philosophen, die die leere Tiefe betrachten, ... wächst dieses ›Fehlen‹ nach der einen Seite zu dem mathematischen Begriff Null und nach der anderen Seite von der einfachen, plastischen Zäsur, der Lücke über die metaphorische Erschließung zu metaphysischen Konzeptionen heran.¹³⁷

Da sich Eisenstein zur Zeit des Mexiko-Aufenthaltes intensiv mit Fragen der Raumkonzeption in der Kunst bzw. der Komposition der Einstellungen seines

137 Zitiert nach: V. V. Ivanov: »Eisenstein und die Kulturen Japans und Chinas« (Aus dem Russ. von Melitta Baillieu). In: Bulgakowa 1989, 25.

Mexiko-Films beschäftigte, stießen die Ausführungen Lévy-Bruhls zum räumlichen Denken der »prälogischen Mentalität« auf sein besonderes Interesse. So hob er in seinem Exemplar des Buches die Ausführungen Lévy-Bruhls hervor, wonach diejenigen Funktionen, welche räumliche Beziehungen, Formen und Handlungsabläufe bezeichnen, Vorrang im prälogischen Denken hätten (»on voit la part prépondérante occupée par la fonction qui consiste à spécifier les relations spatiales, les formes, et les modes de mouvement et d'action« Lévy-Bruhl 1928, 170). Diese Erkenntnis war für Eisenstein insofern interessant, als er für die Entwicklung seiner Kunsttheorie die Grundlagen bildlicher Vorstellungen im Denken zu erforschen suchte.

Auch für Eisensteins bereits Ende der 1920er Jahre verfolgte Studien zur Theorie der Ausdrucksfähigkeit [teorija vyrazitel'nosti] und die damit verbundene Untersuchung der ausdrucksstarken Bewegung [vyrazitel'noe dviženie] bot das von Lévy-Bruhl dargebotene ethnographische Material wichtige Anknüpfungspunkte. Lévy-Bruhl gelangte aufgrund der vergleichenden Analyse des ethnographischen Materials zu dem Schluss, daß in den meisten »niedrigen Gesellschaften [sociétés inférieures]« zwei Sprachen gesprochen würden, die mündliche und die der Gesten, und daß die Sprachen sich nicht nur wechselseitig beeinflussen würden, sondern daß sich auch die Mentalität nach den Sprachen bilde (vgl. Lévy-Bruhl 1928, 178). Seine Erkenntnisse gründeten sich weitgehend auf die Studie des nordamerikanischen Ethnologen Frank Hamilton Cushing, der durch seine jahrelange Feldforschung bei den Zuñi in Mexiko den Zusammenhang zwischen manuellen Handlungen mit dem Denken nachgewiesen hatte. Eisenstein brachte dem von Lévy-Bruhl vorgestellten Material Cushings großes Interesse entgegen, wie der folgende Auszug aus einem Brief von der Hacienda Tetlapayac an Upton Sinclair belegt:

My dear Sinclair!

I am just stumbling on another book I could need very much, but it might not be very easy to get it. This one is of greatest importance for me:

F. K. Cushing. Manual Concepts.

American Anthropologist V. p. 291 599.

If possible please add it to the others I am asking you for.

Sincerely yours

S. M. Eisenstein

(It might belong to the nineties-1890–1900).¹³⁸

138 Geduld/Gottesman 1970, 78. Das Zitat ist von den Herausgebern auf den 20. Mai 1931 datiert. Ob Eisenstein den Artikel von Sinclair zugesandt bekam, ist nicht zu sagen. Der Auszug aus dem Brief an Sinclair macht jedoch deutlich, dass der Regisseur den Studien Cushings große Wichtigkeit beimaß.

Lévy-Bruhl, der die Studie *Manual Concepts: A Study of the Influence of Hand-Usage on Culture-Growth* in Grundzügen vorstellte, erläuterte die Methode des Ethnologen Cushing wie folgt:

Il a »ramené ses mains à leurs fonctions primitives, en refaisant avec elles les expériences qu'elles en faisaient dans les temps préhistoriques, avec les mêmes matériaux, dans les mêmes conditions qu'à cette époque, où elles étaient si unies avec l'intellect qu'elles en faisaient véritablement partie«¹³⁹. Le progrès de la civilisation s'est produit par une action réciproque de la main sur l'esprit et de l'esprit sur la main. Pour restituer la mentalité des primitifs, il faut donc retrouver les mouvements de leurs mains, mouvements où leur langage et leur pensée étaient inséparables.

(Lévy-Bruhl 1928,179)

Die auf Cushings Forschungen beruhende Feststellung, man müsse, um die Denkweise der Primitiven zu rekonstruieren, die Bewegungen ihrer Hände wieder finden, Bewegungen, bei denen Sprache und Denken untrennbar verbunden gewesen seien – diese Feststellung hob Eisenstein hervor und zog die Verbindung zu seinen eigenen Forschungen auf dem Gebiet der Ekstase. Die Theorie von der Ursprünglichkeit der Gestensprache hatte bereits Nikolaj Marr¹⁴⁰ vertreten, in Cushings Studie fand Eisenstein aber den Ausgangspunkt sowie die ethnographischen Belege für die Theorie, dass aus gestischen Zeichen symbolische und sprachliche entwickelt werden. Anknüpfungspunkte für diese Konzeption fand Eisenstein aufgrund seiner in den späten 1920er Jahren betriebenen Studien zur Ausdrucksbewegung und seiner Beschäftigung mit Etymologie und Hieroglyphik. Lévy-Bruhl, der in seiner Untersuchung viel ethnographisches Belegmaterial dafür anführte, dass eine extreme Spezialisierung der Verben für die Sprachen der »Primitiven« charakteristisch sei, verwies auf Cushing. Dieser führte diesen Sachverhalt auf die Rolle zurück, die die Handbewegungen in der Mentalität derselben spielten.¹⁴¹ Eisenstein fand die Ent-

139 Der Originaltext bei Cushing lautet: »The method of retracing these lost steps in the growth of the arts surviving in the hands of man is comprised in simply turning these back to their former activities, by reexperiencing through them, in experiment with the materials and conditions they dealt with in prehistoric times; times when they were so united with intellect as to have been fairly a part of it.« (F. H. Cushing: »Manual Concepts: A Study of the Influence of Hand-Usage on Culture-Growth.« In: *American Anthropologist*, Bd. V., Nr. 4, Washington 1892 [Repr.: New York 1964], 309.)

140 V. V. Ivanov weist auf Marrs mögliche Rezeption der Theorie Cushings in der Vermittlung Lévy-Bruhls hin: »Die Arbeit Cushings wurde dank ihrer Popularisierung durch Lévy-Bruhl weithin bekannt [...]; in seiner Darstellung beeinflusste sie wahrscheinlich auch die Idee der (linearen) Sprache der Hände bei Marr« (Ivanov 1985, 102).

141 Lévy-Bruhl, 1928, 179 ff. Zum besseren Verständnis und weil Eisenstein selbst den Ori-

sprechung der bei Lévy-Bruhl beschriebenen Modelle in seiner Filmtheorie. Von den bei Lévy-Bruhl beschriebenen Ideogrammen der frühen Formen des Denkens (»les idéogrammes« qui servent à désigner les êtres, les objets ou les actes, sont presque exclusivement des descriptions motrices«; Lévy-Bruhl 1928, 180) zog Eisenstein die Verbindung zu der von ihm entwickelten Montage-Theorie als Bild des Denkens [bzw. der Denkweise]: »Vgl. was ich über Montage schreibe! Die Montage ist Bild des Denkens [der Denkweise]¹⁴² et plus à rebours dans l'histoire de la pensée plus effectif = car plus moteur!« (zu Lévy-Bruhl 1928, 180).

Den Vergleich, den Eisenstein zwischen der Sprache der Primitiven und der von ihm entwickelten Filmsprache, der Montage-Konzeption, anstellte, fand er unter Hinzuziehung weiterer ethnographischer Fakten bestätigt. Lévy-Bruhls auf D. Westermanns »Grammatik der Ewesprache« zurückgehendes Material zur Sprache verschiedener afrikanischer Naturvölker – »c'est toujours une certaine manière de marcher qu'ils dessinent vocalement« (Lévy-Bruhl 1928, 186) versah Eisenstein mit folgendem Kommentar:

cp. [vgl.] mon idée de présenter il marche comme il et marche ou bien marche vite pour la langue cinématique. Au cinéma »naturel« impossible. Au cinéma intellectuel sera indispensable (il est vrais que le domaine of the stuff et son utilisation seront joliment distant de ceux du cinéma inférieur!).
(Zu Lévy-Bruhl 1928, 186)

ginaltext aus den USA bestellte, muss an dieser Stelle die Primärquelle ausführlich zitiert werden:

»All this is but a mere tittle of what might be given, not only along the special lines just illustrated, but further, to show that the extreme specialisation of verbs – active verbs particularly – in primitive languages is also probably due, first, to the essential relations of the hands to such acts or in the imitative repetition of them for expression, as above; second, to the limitations of manipulatory operations with only primitive or stone-age appliances [...], one long-surviving inheritance of which would seem to be the irregular verb in modern languages. At any rate, the etymology of verbs, as well as adverbs, in the Zuñi, divides them at once, constructively, into several classes [...]. In this fashion the so-called verbal genders or inflectional devices for specializing mode or relativity in any one of these verbs of action have resulted, in a majority of instances, from efforts to thus suggest or picture in sound, *particular* hand-relations to the acts, or rather *parts* of acts, or gestures of the actions or parts of actions, they signify. There was in this process grammatical inevitability. In itself it could not fail to effect complex, yet mechanically systematic, expression-thoughts or utterance-concepts in the minds of primitive men before or as fast as they evolved even approximately equivalent verbal utterance. So, in one sense, at least, the literally manifold original languages of man were in old time born, as are the infants of men to-day, pre-natally organized and formed« (Cushing 1892, 310 f.).

142 Anm. S.M.E. im Orig. russisch: »сп. что я пишу о монтаже! монтаж – образ мышления.«

In dem ethnographischen Faktenmaterial fand Eisenstein die Bestätigung seiner Montage-Theorie und entdeckte, dass seine Filmtheorie als künstlerische Form ihre Entsprechung in Sprache und frühen Denkformen fand. In dem von dem Ethnologen beschriebenen »concept-image« des ursprünglichen Bild-Denkens erkannte er den obraz-Begriff [Bild-Begriff] der Kunst wieder (Lévy-Bruhl 1928, 188).

Unter dem Eindruck der Begegnung mit dem Denken der Naturvölker entwickelte Eisenstein in Mexiko eine neue Kunsttheorie, die sich programmatisch dem Rückgriff auf Mythen und Folklore und auf ethnographisches Material verschrieb.

Die in Mexiko begonnenen intensiven Studien zum Denken der Naturvölker nahmen in der Folge entscheidenden Einfluss auf die spätere Formulierung des »Grundproblems« der Kunst und die Konzeption von Kunst und sinnlichem bzw. prälogischem Denken. Zahlreiche der in Mexiko erforschten Teilprobleme der Kunstästhetik wie z.B. Kunst und Ekstase, karnevalistische Konzeption, folkloristische Lachkultur, Tausch, Ritus und Opfer sowie die Forschungen zur ursprünglichen Androgynie erfuhren in den 1930er und 1940er Jahren weitere Ausarbeitung.

Zugleich befruchteten die wissenschaftlichen Studien Eisensteins auf dem Gebiet der Ethnologie und vergleichenden Mythologie sein künstlerisches Schaffen.

3.2.3.2 Die Rezeption von James Georges Frazers *The Golden Bough*

In der künstlerischen Umsetzung von Frazers komparatistischem Ansatz liegt die entscheidende Bedeutung der Studien Frazers für die Entwicklung der Kunst- und Filmtheorie Eisensteins. Die Methode, in einer Vielzahl ethnographischer Fakten und Mythen der Völker die zugrunde liegenden allgemeingültigen Urbilder zu suchen, hatte auf die Entwicklung von Eisensteins Filmsprache und seine Mythoskonzeption großen Einfluss.¹⁴³ Die in den 1930er Jahren erfolgte Weiterentwicklung und Neuformulierung der Kunsttheorie ist bereits im Filmmaterial des Mexiko-Films angelegt und manifestiert sich in den parallel dazu geschaffenen Zeichnungen.

V. V. Ivanov legte nahe, einige Einstellungen des Mexiko-Films als eine von Eisenstein intendierte Rekonstruktion archetypischer vorchristlicher Bedeutung von Symbolen zu interpretieren (Ivanov 1976, 163 ff.). Dies verweist

143 Das Vorgehen Eisensteins hat in der Psychoanalyse seine Entsprechung in C. G. Jungs Theorie der Archetypen.

nicht nur auf die Rezeption der Werke C. G. Jungs¹⁴⁴, sondern kann auch auf Eisensteins Studium ethnologischer Quellen, wie z.B. die diesbezüglichen Stellen in *The Golden Bough*, zurückgeführt werden.

So verweisen etwa die von V. V. Ivanov in diesem Zusammenhang zitierte Stierkampfszene in ¡QUE VIVA MÉXICO! und die parallel dazu entstandenen Zeichnungen Eisensteins zum Thema »Kreuzigung des Stiers« auf die Rezeption von Frazers *The Golden Bough* (vgl. Abb. 2). Frazer verbindet in seiner Theorie des göttlichen Königtums (divine kingship) unterschiedliche Rituale miteinander. Er betrachtet die Kreuzigung Christi als ein aus älteren Traditionen stammendes Ritual¹⁴⁵ – nämlich der bei den Semiten zu findenden Opferung des Königssohns in Zeiten großer nationaler Gefahr¹⁴⁶ – und zieht in einem mit »Killing the God in Mexico« überschriebenen Kapitel in »The Scapegoat« eine weitere Verbindung zum Opferkult der Azteken in Mexiko:

Along with the discussion of the Scapegoat I have included in this volume an account of remarkable religious ritual of the Aztecs, in which the theory of the Dying God found its most systematic and most tragic expression. There is nothing, so far as I am aware, to show that the men and women, who in Mexico died cruel deaths in the character of gods and goddesses, were regarded as scapegoats by their worshippers and executioners; the intention of slaying them seems rather to have been to reinforce by a river of human blood the tide of life which might else grow stagnant and stale in the veins of the deities. Hence the Aztec ritual, which prescribed the slaughter, the roasting alive, and the flaying of men and women in order that the gods might remain for ever young and strong, conforms to the general theory of deicide which I have offered in this work.
(Frazer 1911-1914, VI, v–vi)

Sowohl im Filmmaterial von ¡QUE VIVA MÉXICO! als auch in den in Mexiko angefertigten Zeichnungen Eisensteins manifestiert sich die Faszination, die das Thema des Opfertods auf ihn ausübte. Im Film finden sich z.B. Darstellungen der religiösen Karfreitagsprozessionen der »penitentes [Büßer]« und des Stierkampfes (in der Episode Fiesta). Unter den Zeichnungszyklen befinden sich besonders viele Gestaltungen des Motivs »Opfertod am Kreuz«, darunter nicht nur solche, die die Kreuzigung Christi zum Thema nehmen, wie z.B. das Selbstporträt Eisensteins als gekreuzigter Christus vom 23. Februar 1932

144 Wie die Tagebücher Eisensteins aus der Zeit des Mexiko-Aufenthaltes zeigen, rezipierte Eisenstein in dieser Zeit die Theorien Jungs und exzerpierte dessen Werk *Psychologische Typen* (siehe hierzu Kap. 4.2.2.5).

145 Vgl. dazu Frazer 1911-1914, VI: The Scapegoat.

146 Im Kap. »Sacrifice of kings' sons among the Semites« schreibt Frazer: »Among the Semites of Western Asia the king, in a time of national danger, sometimes gave his own son to die as a sacrifice for the people.« In: Frazer 1911-1914, III, 166.

(Abb. 3), sondern auch solche, die die Kreuzigung eines Stiers und die Vereinigung von Torero und Stier im Tod zeigen (vgl. Abb. 2). Die Verbindung von Menschenopfer und Tieropfer, Kreuzigung Christi und Stierkampf, weist nicht nur auf den Synkretismus der Religionen in Mexiko hin, sondern auch auf die Lektüre Frazers. In den im Motiv des Stierkampfs bildhaft dargestellten Mythensynkretismus Eisensteins fand auch der in *The Golden Bough* behandelte Mythos von Tod und Auferstehung des griechischen Gottes Dionysos Eingang, ebenso dessen Erscheinung in Stiergestalt und das mit dem Mythos verbundene Ritual der Stiertötung. Frazer schildert verschiedene Bräuche des Dionysos-Kultes, führt sowohl ethnographisches Material als auch Mythen aus literarischen Quellen an und bemerkt:

When we consider the practice of portraying the god as a bull or with some of the features of the animal, the belief that he appeared in bull form to his worshippers at the sacred rites, and the legend that in bull form he had been torn in pieces, we cannot doubt that in rending and devouring a live bull at his festival the worshippers of Dionysus believed themselves to be killing the god, eating his flesh, and drinking his blood.
(Frazer 1911-1914, V/1, 17)

Das Urbild des Opfers, das Eisenstein in seinen Zeichnungen in unterschiedlichen Gestaltungen von Opferungen umsetzte, spielte für die Entwicklung seiner Filmkunst eine zentrale Rolle. Bereits in Eisensteins Film GENERAL'NAJA LINJA (1929) tauchte eine mythologisch konnotierte Stierdarstellung auf, doch erst seit Mexiko gewann die Konzeption des durchgehenden mythologischen Subtextes in der Tiefenstruktur der Filme Eisensteins Gestalt. Die genannten Textstellen aus *The Golden Bough* legen den Schluss nahe, dass die Rezeption der von Frazer in Bezug zueinander gesetzten unterschiedlichen ethnographischen Fakten und überlieferten Mythen die Entwicklung synkretistischer Bildlichkeit entscheidend inspirierte, sowohl im archaischen Motiv des Opfers in ¡QUE VIVA MÉXICO! als auch in den mexikanischen Zeichnungen Eisensteins. Die Schriften Frazers zog Eisenstein auch nach dem Mexiko-Aufenthalt heran. Dies zeigen einerseits die in dem Werk *History of Human Marriage* (London 1921) markierten Stellen zu Frazers ethnologischen Studien der Vater-Sohn-Beziehung, andererseits aber z.B. auch die parallel zur Arbeit am Film IVAN GROZNYJ verfassten Schriften zum Thema Totemismus und Kunst. In BEŽIN LUG (1935–37), dem ersten Film, den Eisenstein nach der Mexikoreise drehen konnte, machte er den Opfertod des Sohnes zum Sujet. Die in den Jahren nach Mexiko entwickelte Mythoskonzeption Eisensteins, welche er in künstlerischen Werken wie BEŽIN LUG oder der Inszenierung der Oper *Die Walküre* entfaltete und 1940 im Aufsatz »Verkörperung des Mythos« schriftlich darlegte, ist entscheidend von der Rezeption des *The Golden Bough* inspiriert.

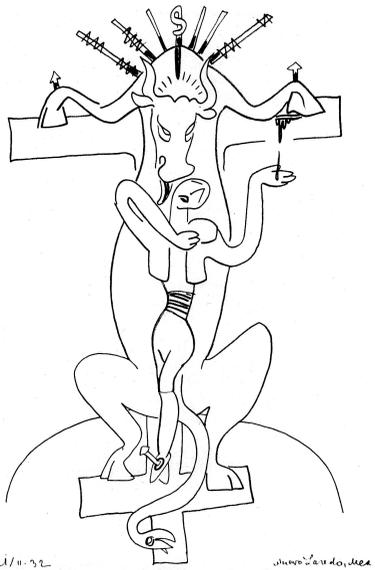


Abb. 2 S.M.E.: Kreuzigung von Torero und Stier [Zeichnung; im Orig. rot u. schwarz].
»21/ II 1932 – Nuevo Laredo, Mex[iko]«
(RGALI)

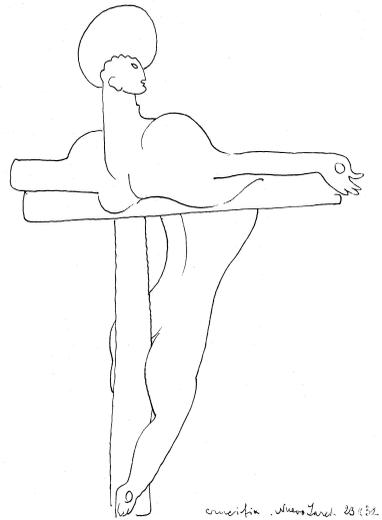


Abb. 3 S.M.E.: Selbstporträt als Gekreuzigter [Zeichnung; im Orig. schwarz].
»Crucifix – Nuevo Laredo – 23. II 1932«
(RGALI)

Auch für die Entwicklung der Karnevalismus-Konzeption war der Einfluss Frazers maßgeblich. Im Epilog des Films ¡QUE VIVA MÉXICO!, in welchem ethnographisches Material als konstitutives Element verwendet wird, zeigt sich der Bezug zu Frazer im karnevalistischen Motiv des Totentag (Día de los muertos). Eisenstein visualisiert eine symbolische Überwindung des Todes etwa in dem Bild der Kinder, die – dem Brauch zum Totentag in Mexiko entsprechend – Süßigkeiten in Form von Schädeln und Särgen essen. Frazer führt im entsprechenden Kapitel seines Werks nicht nur ethnographisches Material zum Totentag in Mexiko¹⁴⁷ an, er vergleicht auch in einem Kapitel zu den Festlichkeiten zu Allerseelen, »Feasts of all Souls«, die Bräuche zum 2. November und schreibt, dass das »nominelle christliche Allerseelenfest nichts

147 Vgl. das Kap. »Annual festivals of the dead among the natives of America, the East Indies, India, Eastern and Western Asia, and Africa.« In: Frazer 1911–1914, IV/2, 51–66.

anderes ist als ein altes heidnisches Totenfest«¹⁴⁸. In seiner Beschreibung des mexikanischen Festbrauches betont er die Parallelen:

The Miztecs of Mexico believed that the souls of the dead came back in the twelfth month of every year, which corresponded to our November. On this day of All Souls the houses were decked out to welcome the spirits. Jars of food and drink were set on a table in the principal room, and the family went forth with torches to meet the ghosts and invite them to enter.

(Frazer 1911-1914, IV/2, 54)

Relikte des von Frazer beschriebenen Brauches – der Errichtung von Opferaltären zum Totentag (ofrendas) – wurden für ¡QUE VIVA MÉXICO! auf Zelluloid festgehalten. Die Schlussfolgerung von Frazer, dass Allerheiligen und Allerseelen in der Nachfolge der heidnischen Totenfesten stünden, korrespondiert mit dem Epilog von ¡QUE VIVA MÉXICO!, der den Synkretismus der Religionen im Fest des Totentag verkörpert und ethnographisches Material des katholischen Feiertages mit solchem des alten heidnischen Totenfestes vereint.

Die karnevalistische Konzeption Eisensteins, die ihren künstlerischen Ausdruck im Epilog des Mexiko-Films findet, konnte auf Grundlage des reichhaltigen ethnographischen Materials entwickelt werden. Nicht nur die volkstümliche Lachkultur in Mexiko selbst und die Gestaltung in Werken mexikanischer Kunst, auch Frazers Beiträge zum Wesen des Karnevals (in den Bänden »The Dying God« und »The Scapegoat« in *The Golden Bough*) inspirierten Eisensteins künstlerisches Schaffen. Im Kapitel »Saturnalia and Kindred Festivals« schreibt Frazer vom Wesen der Maskentänze:

The principle of mimicry is implanted so deep in human nature and has exerted so far-reaching an influence on the development of religion as well as of the arts that it may be well, even at the cost of a short digression, to illustrate by example some of the modes in which primitive man has attempted to apply it to the satisfaction of his wants by means of religious or magical dramas. [...] Thus the dramatic performances of these primitive peoples are in fact religious or oftener perhaps magical ceremonies, and the songs or recitations which accompany them are spells or incantations, though the real character of both is apt to be overlooked by civilized man, accustomed as he is to see in the drama nothing more than an agreeable pastime or at best a vehicle of moral instruction. Yet if we could trace the drama of the civilized nations back to its origin, we might find that it had its roots in magical or religious ideas like those which still mould and direct the masked dances of many savages.

(Frazer 1911-1914, VI, 374 u. 384)

148 Im Orig.: »A comparison of these European customs with the similar heathen rites can leave no doubt that the nominally Christian feast of All Souls is nothing but an old pagan festival of the dead which the Church, unable or unwilling to suppress, resolved from motives of policy to connive at« (ebd., 81).

Der hier beschriebene magisch-zeremonielle Charakter spielte bei der Vorbereitung der entsprechenden Filmszenen eine wichtige Rolle. Bevor Eisenstein die Karnevalszeremonien filmte, studierte er die ethnographischen Untersuchungen in den Ausgaben der Zeitschrift *Mexican Folkways* zum Karneval (Bd. 5, Nr. 1, 1929) und zum Thema Masken (Bd. 5, Nr. 3, 1929). Dieses Material arbeitete er in seinen Film ein, verwendete traditionelle Masken und filmte die Maskentänze der Volksfeste. Eisenstein wies in seinen Memoiren darauf hin, dass »das Thema von Leben und Tod, am krassesten in dem Spiel von lebendigem Gesicht und Totenschädel ausgedrückt, das durchgehende, grundlegende Thema des gesamten Films« sei (Eisenstein 1988, II, 795). Die Masken stellen ein ständig wiederkehrendes Stilmittel in ¡QUE VIVA MÉXICO! dar und verbinden die Episoden des Films miteinander. Neben den Todesmasken und Calaveras (Skeletten) des Epilogs und dem in Verbindung mit den Franziskanermönchen auftauchenden Schädelmotiv benutzt Eisenstein auch andere traditionelle Masken: In den Aufnahmen der Karnevalsfeste figurieren die traditionellen Masken Teufel, Judas und der Tod, und für die Darstellung der Conquista verwendet Eisenstein das Material traditioneller (aus Spanien herrührender) Bräuche, wie z. B. Schwertertanz und Kampfspiel der Mauren und Christen. Die maskierten und damit typisiert dargestellten spanischen Konquistadoren machen sich im Film die – unmaskierten und daher mit menschlichem Antlitz auftretenden – Indios untertan. Jahre später wird Eisenstein für die Darstellung der deutschen Ordensritter im Film ALEKSANDR NEVSKIJ auf das Verfahren zurückgreifen, den Feind mittels einer Maske (des Todes!) gesichtslos und unmenschlich darzustellen, das russische Volk aber ohne Maske, d.h. lebendig und menschlich zu zeigen.

Auch das in ¡QUE VIVA MÉXICO! wiederholt vorkommende Begräbnismotiv, besonders in der Rahmenhandlung des Prologs und Epilogs, ist bildlicher Ausdruck der karnevalistischen Konzeption. Bei Frazer wird das Thema im Band *The Dying God* in den Kapiteln »Mock Human Sacrifices« (214–220) und »Burying the Carnival« (220–233) behandelt. Der Auszug aus einem Artikel von Frances Toor, »Carnavales en los pueblos [Karneval in den Dörfern]«, in der aus dem persönlichen Besitz Eisensteins stammenden Ausgabe von *Mexican Folkways* verdeutlicht den tiefen inneren Zusammenhang zwischen ethnographischem Material und Eisensteins Filmkonzeption:

Also the Indians instead of ending the carnival as in many places in Spain with the burial of Carnival on Ash Wednesday, they bury or hang someone personifying Sadness or Bad Humor, as in Santa Anna, Xalmimilulca, Pue. and Peñón and Ixtapalapa, near Mexico City.¹⁴⁹

149 Toor, Frances: »Carnivals at the Villages.« In: *Mexican Folkways*, Bd. 5, Nr. 1, 1929, 14.

Die auf ethnographischem Material basierende künstlerische Darstellung des karnevalistischen Weltempfindens und der humoristischen Überwindung des Todes im Epilog von ¡QUE VIVA MÉXICO! belegt die starke Identifikation des Künstlers mit der mexikanischen Folklore.

Neben den in diesem Kapitel aufgezeigten Motiven von Opfer, Kreuzigung, Totentag und Karneval gibt es zahlreiche weitere Motive, die auf einen Einfluss von Frazers Werk auf Eisensteins Filmkonzeption von ¡QUE VIVA MÉXICO! hinweisen, im Rahmen dieser Studie aber nicht näher ausgeführt werden können – als Beispiele seien das Motiv der Fruchtbarkeitsgöttin-Mutter oder die Untersuchungen von Frazer zum heiligen Feuer und Feuergott genannt.

Die zentrale Bedeutung Frazers für Eisenstein lag in dem immensen Vorrat an Faktenmaterial, anhand dessen Eisenstein die Gesetzmäßigkeiten der frühen Formen des Denkens studierte, und dem er im Zuge der eigenen Erforschung eines fremden Landes und der Spuren der Kultur der Naturvölker große Aufmerksamkeit entgegenbrachte. Das ethnologische Werk Frazers beschränkt sich indes nicht auf die zahlreichen ethnographischen Fakten zu Mexiko; die Besonderheit des Werks *The Golden Bough* liegt im Nebeneinander mythologischen und ethnographischen Quellenmaterials und der durch vergleichende Betrachtung gezogenen Verbindungen beider Bereiche zueinander. Frazer entdeckte in einer Vielzahl ethnographischer Fakten Ähnlichkeiten zwischen Glaubensvorstellungen und Bräuchen, die auf den ersten Blick sehr entfernt und verschieden voneinander zu sein scheinen. Die Methode der synkretistischen Bildlichkeit Eisensteins korrespondiert mit Frazers komparatistischem Ansatz; bereits in Mexiko kristallisierte sich das Verfahren heraus, die Filmeinstellungen als Synthese verschiedener Bildtexte zu gestalten und die einzelnen Handlungsebenen eng mit sakraler Bildlichkeit zu verknüpfen.

3.3 Die Rolle der Ethnographie für die (Bild-)Kunst und die Realisierung wissenschaftlicher Konzepte im Film

In einem Rückblick auf seine künstlerische Tätigkeit schreibt Eisenstein am 27. Oktober 1946 in sein Tagebuch, Mexiko sei für ihn »die most ecstastic Zeit meines Schaffens« gewesen, und viele der klarsten Einsichten rührten gerade aus jener Zeit und von jenem Ort her (RGALI 1923-2-1176, 66)¹⁵⁰.

Zweifellos ist der Mexikoaufenthalt als ein Höhepunkt der schöpferischen Tätigkeit Eisensteins zu sehen. Allerdings betrachtete Eisenstein sein bildkünstlerisches Schaffen immer auch als erkenntnistheoretisches Instrument zur

150 Das Zitat wird in Kap. 6.4.1 in voller Länge wiedergegeben.

Grundlagenforschung umfassenderer Erscheinungen. So z.B. suchte er in Mexiko anhand des zeichnerischen Prozesses die Entwicklung bildkünstlerischer Konzeptionen nachzuvollziehen und befasste sich mit den Gesetzen der Komposition von Bildwerken.

3.3.1 Bildkunst und schöpferische Prozesse – die Wiedergeburt der zeichnerischen Tätigkeit

In Mexiko fand Eisenstein, wie er in seinen autobiographischen Schriften berichtet, das »verlorene Paradies der Grafik« wieder und begann nach langen Jahren erneut zu zeichnen.¹⁵¹ Die Wiedergeburt der zeichnerischen Tätigkeit wird von Eisenstein weniger mit dem Einfluss des mit ihm befreundeten Künstlers Diego Rivera in Verbindung gebracht, dessen Werk mexikanische primitivistische Formen synthetisierte, als vielmehr mit dem sinnlichen Erfassen der altamerikanischen Kunst und der Begegnung mit der Kultur der Naturvölker in Mexiko: »Eher ist es dem Einfluß der Primitiven selbst zuzuschreiben, die ich vierzehn Monate lang begierig mit Augen und Händen betaste und bei denen ich mich aufhalte« (Eisenstein: *YO II*, 740). Eisenstein erhielt durch das Studium der Kultur der Naturvölker und der präkolumbischen Kunstformen, in denen er den Ausdruck der frühen Formen des Denkens erblickte, wichtige Anregungen sowohl für sein künstlerisches Schaffen als auch für die Entwicklung der Kunsttheorie.

Im Eisenstein-Fond des RGALI ist mit Beginn des Mexikoaufenthaltes ein sprunghafter Anstieg der zeichnerischen Produktivität zu ersehen.¹⁵² In dieser Zeit schuf Eisenstein zahlreiche graphische Zyklen (darunter auffallend

151 Kak ja učilsja risovat'. In: Eisenstein: *IP I*, 257 ff. (Dt. Übers.: »Wie ich zeichnen lernte.« In: Eisenstein: *YO II*, 738 ff.). Der Schauspieler Maksim Štrauch (1900–1974) berichtet in seinen Erinnerungen an Eisenstein, dass das Zeichnen die Lieblingsbeschäftigung und die wahre Leidenschaft des kleinen Sereža gewesen sei (Maksim Štrauch: »Kakim on byl.« In: Jurenev 1974, 38–83). Auch in den Jahren seiner Theaterarbeit widmete sich Sergej Eisenstein dieser Leidenschaft, gab jedoch mit Beginn der Filmarbeit 1924 das Zeichnen auf.

152 Die bisher publizierten Bildbände stellen nur einen kleinen Bruchteil der zeichnerischen Produktion Eisensteins dar. Meist wurden einzelne besonders prägnante Motive herausgegriffen, ohne die von Eisenstein geschaffene Einbindung der einzelnen Zeichnungen in ganze Bildzyklen zu berücksichtigen, welche indessen in den jeweiligen Variationen eines Motivs den Zusammenhang zur Filmsprache der »bewegten Bilder« verdeutlichen und aufschlussreiche Einblicke in die bildnerische Denkweise und den künstlerischen Schaffensprozess Eisensteins gewähren können.



Abb. 4 S.M.E.: Enthauptung [Zeichnung in den mexikanischen Tagebüchern].
 Textkommentar: »En guise de divertissement – parmi sujets trop sérieux!
 NB 1 Risuju ne z'ja. Budet bogatejšij issledovatel'skij material linejnogo konflikta [Nota Bene 1: Ich zeichne nicht umsonst. Es wird ein sehr reichhaltiges Untersuchungsmaterial des linearen Konflikts sein].
 NB 2 Ici notez le côté gauche / forme et mouvement.«
 (RGALI)

Abb. 5

José Clemente Orozco:
Ancient human sacrifice.
 Menschenopfer für den aztekischen
 Kriegsgott Huitzilopochtli, reprä-
 sentiert durch die Maske in der
 Mitte oben; das Fresko ist Teil der
 großen Wandmalerei auf 24 Wand-
 teilen »The Epic of American Civi-
 lization« (1932–1934)
 (Baker Library; Dartmouth College,
 Hanover, USA)



viele zu mythologischen und religiösen Themen), die die Rezeption ethnographischer und ethnologischer Schriften (insbesondere von Frazers Werk) erkennen lassen. Diese Zeichnungszyklen gewähren aufschlussreiche Einblicke in die Arbeits- und Denkweise Eisensteins und das Wesen des künstlerischen Schaffensprozesses, denn in den Variationen eines Motivs lässt sich die Entwicklung bildkünstlerischer Konzeptionen nachvollziehen.

Die Rezeption altamerikanischer Kunst lässt sich am unmittelbarsten in den Zeichnungen Eisensteins aufspüren, wo sich der Einfluss der Ornamentik, der ununterbrochenen Linie und des piktographischen Stils bemerkbar macht. Auch die Bildmotive zeugen von Anleihen aus der altamerikanischen Kunst: Motive wie abgehackte Körperteile und Enthauptungen (Abb. 4) oder das Herausreißen des Herzens, welche für die zeremoniellen Riten der Azteken charakteristisch waren, in der präkolumbischen Bildkunst ihren Niederschlag fanden und von den mexikanischen Muralisten aufgegriffen wurden (siehe das Fresko »Ancient human sacrifice« von José Clemente Orozco, Abb. 5), transponierte Eisenstein z.B. in seinen Zeichnungszyklus zur *Ermordung König Duncans*, der sich auf das literarische Sujet des Macbeth bezieht.¹⁵³ Der Op-

153 Der Zeichenzyklus aus dem Jahr 1931 wird im RGALI aufbewahrt (teilweise publiziert in Eisenstein 1978b). Bereits 1921/1922 hatte Eisenstein am GYRM (Staatliche Höhere

ferritus der Kreuzigung ist ein häufig wiederkehrendes Motiv der mexikanischen Zeichnungen Eisensteins. Unter den Variationen des Motivs finden sich synkretistische Darstellungen der Kreuzigung des Stiers (vgl. Abb. 2), die auf eine bildkünstlerische Synthese von Stierkampf, Mithras-Kult und christlicher Opfertradition verweisen. Neben religiös-karikaturistische Darstellungen des Kreuzes als Phallus findet sich auch die Thematisierung einer homoerotischen Beziehung zwischen Jesus und Johannes am Kreuz (vgl. hierzu Kap. 5.5), aber auch Selbstporträts Eisensteins als gekreuzigter Christus (vgl. Abb. 3).

Wie der Eisenstein-Schüler Jay Leyda berichtete, war das Zeichnen bei Eisenstein »ein natürlicher Teil seines Denkens selbst« (Jurenev 1974, 263). Die Zeichentätigkeit als Ausdruck vorsprachlichen Bild-Denkens des Künstlers ging einher mit der Reflexion über Grundlagen schöpferischer Prozesse und mit Eisensteins eingehender Beschäftigung mit Fragen der Komposition des Kunstwerks. Zum Thema »Komposition und Bildhaftigkeit« am Beispiel seines graphischen Zyklus »Ermordung des Königs Duncan« schreibt Eisenstein:

Меня заинтересовал процесс композиции, понимаемой широко: не только композиции пластической, но трактовочно-тематической. Меня это интересовало с точки зрения общего движения замысла – по-видимому, одинаково закономерного, какой бы отраслью творчества ни заниматься [...]. Закрепить шаг за шагом, фаза за фазой становление и движение воплощаемого замысла – вот что интересовало меня.¹⁵⁴

Mich begann der Prozess der Komposition zu interessieren, im weiten Sinne verstanden: nicht nur der plastischen Komposition, sondern der thematisch-interpretierenden. Mich interessierte das vom Standpunkt der allgemeinen Bewegung der Idee aus – die offensichtlich die gleiche Gesetzmäßigkeit aufweist, mit welchem schöpferischen Bereich man sich auch beschäftigen mag [...]. Schritt für Schritt, Phase für Phase das Werden und die Bewegung der verkörperten Idee fixieren – das war es, was mich interessierte.

Fragen der Komposition der Einstellung rückten in Mexiko in den Vordergrund der Filmarbeit Eisensteins. Das Filmmaterial zu ¡QUE VIVA MÉXICO! zeigt, dass Eisenstein in Mexiko eine Wende vollzog: Die Filmsprache entwickelte sich weg von der Konzentration auf die Montage. In einem Brief aus Mexiko schrieb Eisenstein an die Dokumentarfilmregisseurin Ėsfir Šub: »Fragen der Montage beschäftigen mich überhaupt nicht mehr. Und, schrecklich zu sagen, der Ton noch weniger. Interessant, was aus einem Film wird, der unter solchen

Regiewerkstätten; unter der Leitung von Mejerchol'd) die Entwürfe für eine Theaterproduktion von Shakespeares *Macbeth* gestaltet.

154 S. M. Ėjzenštejn: »Kompozicija i izobrazitel'nost' (K grafičeskemu ciklu »Ubijstvo koroľja Dunkana«) [Komposition und Bildhaftigkeit (Zum graphischen Zyklus »Ermordung des Königs Duncan«)]« (Eisenstein 1997/98, 248).

Bedingungen gedreht wird?! Vielleicht wird sich auch gerade das als das nötige erweisen?!« (russisch in: Šub 1972, 382). Die Äußerung Eisensteins, dass ihn der Gedanke an Montage bei den Dreharbeiten in Mexiko nicht beschäftige, ist auf den ersten Blick schwer mit der Tatsache in Einklang zu bringen, dass sich der weltweite Ruhm des Regisseurs insbesondere auf die Entwicklung der Montage(-theorie) in der Filmkunst der 1920er Jahre gründete. Jedoch erklärte Eisenstein in seinen späten Schriften: »Der Stil der Komposition der Einstellung war eine der Hauptfragen der Form unseres mexikanischen Films« (Eisenstein: *IP IV*, 637) und belegte damit selbst, dass sich im Material des Mexiko-Films in der Hinwendung zu Fragen der Komposition der Einstellung ein stilistischer Umbruch in der Filmsprache vollzog.

Ein Hauptmerkmal des von Eisenstein in Mexiko gedrehten Filmmaterials ist die untrennbare Verbindung von Spielfilmmaterial und ethnographischem Dokumentarfilmmaterial. Der bedeutende Anteil ethnographischen Materials in der Konzeption des Films hat seine Ursache neben der Rezeption wissenschaftlicher Literatur auch in der Begegnung Eisensteins mit dem Dokumentarfilmer Robert Flaherty und der Bekanntschaft mit dessen Konzeption des fiktionierten ethnographischen Films.

3.3.2 ¡QUE VIVA MÉXICO! als Synthese von Ethnographie und Filmkunst

Die 1920er Jahre waren nicht nur eine Zeit polemischer Auseinandersetzungen um Spiel- und Dokumentarfilm, damals fand auch die Konstituierung des ethnographischen Films als eigene Richtung innerhalb der Filmkunst statt. Im Bereich der Ethnologie gewann der Film als Medium zur Dokumentation ethnographischen Materials zunehmende Bedeutung und ermöglichte den ethnologischen Feldforschern, die von ihnen untersuchten Kulturen nicht nur photographisch, sondern auch filmisch zu dokumentieren.

Eine besondere Rolle für die Entwicklung des ethnographischen Films kam dem amerikanischen Filmmacher Robert Flaherty (1884–1951) zu. Bevor er seinen ersten Langfilm *NANOOK OF THE NORTH* (1920/21) über die Inuit in Nordkanada drehte, hatte er bereits mehrere Expeditionen in die Arktis geleitet. Sein Film, mit finanzieller Unterstützung einer Pelzfirma gedreht, wurde unerwartet ein kommerzieller Erfolg und führte zu einer ganzen Reihe ethnographischer Sujetfilme.¹⁵⁵ In den Jahren 1923–1925 drehte er den Südseefilm *MOANA: A ROMANCE OF THE GOLDEN AGE*, von dem es im Kommentar

155 Siehe dazu auch: Petermann, Werner: »Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick.« In: Friedrich 1984, 17–53.

zur Filmographie der im Münchner Filmmuseum gezeigten Reihe *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film* heißt: »War schon Nanook keine intendierte ethnographische Untersuchung, hat Moana umso mehr von einer Vision des edlen Wilden. Samoa erscheint wie die westliche Vorstellung von einem irdischen Paradies« (Friedrich 1984, 198).

Die künstlerische Bearbeitung des ethnographischen Materials, dessen Fiktionalisierung, unterscheidet Flahertys Filme von wissenschaftlich-ethnographischen und leitete im Bereich des ethnographischen Films die Debatte um Authentizismus und die Kombination von Spielfilm und Dokumentarfilm ein.

Als Eisenstein in Hollywood 1930 die Bekanntschaft mit Robert Flaherty machte, konnte dieser nicht nur von seinen Südseeprojekten MOANA und TABU, letzterer 1928–1931 in Zusammenarbeit mit Friedrich Wilhelm Murnau gedreht, berichten, sondern auch die persönlichen Eindrücke einer Mexiko-Reise schildern. Flaherty hatte sich 1928 im Auftrag einer Filmgesellschaft in Mexiko aufgehalten, wo er für einen später nicht realisierten Film über die Acoma-Indianer einen Darsteller des jugendlichen Helden suchte. In Mexiko plante Flaherty dann einen anderen Film: BONITO THE BULL, der die Geschichte der Freundschaft zwischen einem Jungen und einem Stier, der im Stierkampf getötet wird, zum Thema haben sollte¹⁵⁶. Eisenstein, der zum Zeitpunkt der Begegnung mit Flaherty bereits den Entschluss gefasst hatte, einen Film in Mexiko zu drehen¹⁵⁷, verbrachte den 18. November 1930 mit Flaherty in Santa Monica¹⁵⁸. Von diesem Zusammentreffen berichtet Eisenstein in seinen Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst, dass ihm Flaherty Sujets zum Stierkampf und andere Geschichten zur Verfilmung nahe gelegt habe (RGALI 1923-2-250).

156 Vgl. dazu: Calder-Marshall, Arthur: *The Innocent Eye. The Life of Robert J. Flaherty*. London 1963, 176. Der Film wurde nicht realisiert, das Konzept ging in einen anderen Film Flahertys mit anderer ethnographischer Grundlage ein: den 1935–37 in Indien gedrehten Film ELEPHANT BOY. Orson Welles kaufte Flahertys originale Geschichte *Bonito the Bull* 1942 für 12.000 Dollar und verwendete das Sujet für die von ihm geplante Dokumentarfilmtrilogie IT'S ALL TRUE, welche er auf seiner Lateinamerikatour drehte (Calder-Marshall 1963, 208). Das Filmmaterial von IT'S ALL TRUE lässt deutlich erkennen, dass Welles offensichtlich Eisensteins Mexiko-Filmmaterial kannte. Neben der Episodenstruktur von IT'S ALL TRUE legen auch einzelne Einstellungen des Welles-Films eine Hommage an Eisenstein nahe: So zeigen z.B. die von Welles in Brasilien gedrehten Einstellungen der Begräbnisprozession deutliche Reminiszenzen an das für den Prolog von ¡QUE VIVA MÉXICO! gedrehte Material.

157 Ivor Montagu berichtet, dass bereits Anfang November die Idee eines Mexiko-Films aufkam. Quelle: Montagu 1969, 213.

158 Siehe Sudendorf 1975, 118 u. 262.

Vor dem Hintergrund seiner Studien ethnologischer Standardwerke und der Begeisterung für »lebendige Ethnographie« war das Konzept einer dokumentarisch angereicherten Fiktion von besonderem Interesse für Eisenstein.¹⁵⁹ Auch Eisensteins Vorgehensweise, vor Abfassen eines konkreten Drehbuchs zunächst »ethnographische Feldforschung« zu betreiben, näherte ihn an die Methode der Ethnographen an: Obwohl die erste Version eines Drehbuches erst Monate später entstand, begann das Team bereits kurz nach der Ankunft in Mexico City am 9. Dezember 1930 mit Dreharbeiten und filmte auch die Feierlichkeiten um den 12. Dezember, des Festes der Jungfrau von Guadalupe.

Um der Frage nachzugehen, in wieweit ¡QUE VIVA MÉXICO! in der Tradition von Flahertys steht und sich zwischen Spielfilm und ethnographischem Film¹⁶⁰ bewegt, wäre es lohnenswert, eine Unterteilung des Materials¹⁶¹ in unterschiedliche Kategorien vorzunehmen: ethnographische Dokumentation (im Sinne von »footage«), fikionalisierte Ethnographie und Fiktion.

Als Beispiel für die Kategorie der ethnographischen Dokumentation können viele Einstellungen ritueller Feste dienen: Aufnahmen der in Trance tanzenden Indios, der »danzantes«, oder das Dokumentarmaterial zur Vierhundertjahrfeier der Jungfrau von Guadalupe. Das von Eisenstein gedrehte ethnographische Dokumentarmaterial ist als Zeitzeugnis auch aus wissenschaftlicher Sicht von Interesse, da viele der von Eisenstein gefilmten Bräuche nicht mehr in der traditionellen Weise zu beobachten sind. Allerdings stellt die von Eisenstein beabsichtigte künstlerische Bearbeitung des ethnographischen Mate-

159 Vgl. dazu die Position Eisensteins in der in den 1920er Jahren geführten Diskussion um Spiel- oder Dokumentarfilm, die in seinem 1928 in der Zs. *Kino* (Nr. 12) erstmals veröffentlichten Artikel: »Naš OKTJABR'. Po tu storonu igrovoj i neigrovoj [Unser OKTOBER. Jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm].« In: Eisenstein: *IP V*, 32–35) zum Ausdruck kommt.

160 Der »ethnographische Film« konstituiert keine eigenständige Gattung, und die Filmwissenschaft kennt keine einheitliche Begrifflichkeit, um den ethnographischen Film zu definieren. Der Dokumentarfilmer und Ethnologe David MacDougall nimmt daher in seiner Untersuchung »Ethnographic Film: Failure and Promise« (In: *Ann. Rev. Anthropol.*, Bd. 7, 1978, 405–425) eine Unterscheidung von »ethnographic footage« und »ethnographic film« vor. Während er unter »film« strukturierte Arbeiten versteht, die für eine Präsentation vor Publikum gemacht werden (analog zu wissenschaftlichen Veröffentlichungen), bezeichnet er mit »footage« das Rohmaterial aus der Kamera, mit dem keine solchen Erwartungen verbunden sind, sondern das mit schriftlichen Notizen des Feldforschers verglichen werden kann. Robert Flahertys Filme definieren für MacDougall die Tendenz des »ethnographic film«, somit der fikionalisierten Ethnographie.

161 Grundlage für eine solche Unterteilung müsste die Sichtung des gesamten zu Mexiko vorhandenen Materials bilden.

rials durch die Montage bereits eine Fiktionalisierung dar. So werden im angeführten Beispiel der Feierlichkeiten zum Tag der Jungfrau von Guadalupe¹⁶² die authentischen katholischen Würdenträger, der päpstliche Nuntius und der mexikanische Erzbischof, durch die Montage des Materials in einen Spielfilm zu Schauspielern. In einer anderen Episode des Films erfahren sie eine Demaskierung und Verfremdung, die wie eine karnevalistische Erniedrigung anmutet: hinter der Maske des kirchlichen Würdenträgers tritt im Epilog ein klapperndes Skelett zum Vorschein.

Eine Begebenheit aus Mexiko illustriert, dass die Abgrenzung des rein ethnographischen Materials von fiktionalisierter Ethnographie nicht immer möglich ist: Leonid Kozlov berichtet¹⁶³ von einem Gespräch mit Pera Ataševa, die erzählte, dass sich Eisenstein bei den Dreharbeiten des Karnevals in Mexiko mitten ins Geschehen des Volksfestes gedrängt und plötzlich begonnen habe, beim Umzug Regie zu führen.

Die Vermischung ethnographischer und fiktiver Elemente nimmt in ¡QUE VIVA MÉXICO! breiten Raum ein. Als Beispiel für fiktionalisierte Ethnographie können die Bräuche dienen, die als solche existieren, aber vor der Kamera nachgespielt werden. In der Episode »Sandunga« dient ein Sujet (die Liebesgeschichte von Concepción und Abundio) als Transportmechanismus für ethnographisches Material, die Darstellung der Sitten und Gebräuche von Tehuantepec¹⁶⁴. Die Aufnahmen der »Penitentes«, der Pilger und Büsser der Karfreitagsprozession, basieren auf einer rituell-religiösen Handlung, die von Eisenstein übernommen und transformiert wird (vgl. *Abb. 6 u. 7*). Ein Großteil des filmischen Materials ist daher dem Bereich der fiktionalisierten Ethnographie zuzuordnen.

162 In Eisensteins persönlichem Besitz findet sich eine bebilderte Broschüre mit dem Titel *Guía Oficial del peregrino guadalupano. Para las fiestas del IV Centenario de la Aparición de la Virgen de Guadalupe* [Offizieller Führer der Guadalupe-Wallfahrt. Für die Feierlichkeiten der 400-Jahrfeier der Erscheinung der Jungfrau von Guadalupe] (Mexiko-Stadt 1931). Die in der Broschüre abgebildeten katholischen Würdenträger sind identisch mit den Darstellern des filmischen Materials. Von abenteuerlichen Umständen der Dreharbeiten zu den Feierlichkeiten berichtet Aleksandrov in *Época i kino* (1983, 161). Nach dessen Darstellung riefen die Dreharbeiten den Zorn der gläubigen Pilger hervor und konnten erst fortgeführt werden, als die Kamera offiziellen kirchlichen Segen erhalten hatte.

163 In einem 1995 in Moskau geführten Gespräch mit der Verf.

164 Der Künstler Miguel Covarrubias, dessen Bekanntschaft Eisenstein in Mexiko machte, verfasste möglicherweise unter dem Einfluss der Dreharbeiten in Tehuantepec später ein ethnographisches Buch über die Sitten und Gebräuche der Region: *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec* (New York 1947).

Abb. 6

TIME IN THE SUN (ex: ¡QUE VIVA MÉXICO!), TC 0:14:00:
Golgotha: Lebende Kreuze der
»Penitentes [Büßer]«.



Abb. 7

Thomas Hanforth: *Penitentes*
[Büßer] von Noxtepec [Zeichnung].
In: *Mexican Folkways*,
1930, Bd. 6, Nr. 2, 101.



Die Episode »Maguey« ist aufgrund ihres stark sujethaften Charakters und der deutlichen Anlehnung an das Genre des Westerns beispielhaft für die Ausrichtung von ¡QUE VIVA MÉXICO! am Spielfilm.

Dennoch ist auch die *Maguey*-Episode deutlich durchdrungen von ethnographischem Material und weist als charakteristisches Merkmal sowohl die Heranziehung historischer Quellen als auch den Einbezug alter Riten und Volksmythen auf: Die Pflanze, die der Episode ihren Namen leiht, ist die Agave (= Maguey), aus deren Saft ein Rauschgetränk namens Pulque gewonnen wird. Laut Drehbuch sollte der Prozess der Gewinnung des Rauschgetränks »Pulque« im Film gezeigt werden: »Sie werden auf der Leinwand diesen ganzen erstaunlichen Prozess der Pulque-Produktion sehen – ein Prozess, der vor Hunderten von Jahren aufgekommen ist und sich bis zum heutigen Tag nicht verändert hat, worüber wir hier erzählen« (russisch in: Eisenstein: *IP VI*, 115). Der weitgehende Verzicht auf professionelle Schauspieler nähert

den Film der Methode ethnographischer Filme an: die Peonen spielen sich selbst, und in der Pulque-Gewinnung aus dem Saft der Maguey wird ein alltäglicher Arbeitsprozess mit dokumentarischer Genauigkeit wiedergegeben (vgl. Kap. 6.3.2). Die Tatsache, dass der Herstellungsprozess in den Film aufgenommen werden sollte, ist nicht nur ein Beispiel für die ethnographische Filmweise, sondern ebenso Ausdruck des besonderen Augenmerks, den Eisenstein auf den zugrunde liegenden Ritus richtet. Im Filmmaterial ist zu sehen, wie die indianischen Peone [Landarbeiter], darunter die Hauptfigur Sebastian, sich zur Arbeit im Agavenfeld aufmachen. Dort schneiden sie die Agaven an und saugen mit Hilfe von Kalebassen die milchige Flüssigkeit aus dem Innern der Pflanze ab – gleich Menschenkindern, die an der Brust einer mütterlichen Naturgottheit liegen. Tatsächlich ist die rituelle Personifizierung der Maguey-Pflanze als Urbild einer weiblichen Naturgottheit in der von Eisenstein herangezogenen Quelle »Idols behind Altars« belegt (Brenner 1929, 172–173). Die archaisch anmutende Bildlichkeit der Filmdarstellung Eisensteins legt nahe, sie als Regression in die Frühkindphase der Menschheit und damit als Ausdruck einer der Filmkonzeption zugrunde liegenden evolutionistischen wissenschaftlichen Theorie zu interpretieren.

Die in den Einstellungen der Episode Maguey besonders häufig zu findenden triangulären Kompositionen auf der Ebene der Figuren verweisen auf die Wandbilder José Clemente Orozcos in der Nationalen Vorbereitungsschule (Escuela Nacional Preparatoria). In den Einstellungen der im Agavefeld kämpfenden Rebellen wird von Eisenstein das Wandbild Orozcos »La trinchera« [Der Schützengraben] aufgenommen. In Eisensteins Triade der zum Tod verurteilten Rebellen (*Abb. 8*) zeigt sich ein starker Bezug zu Orozcos Wandbild »La trinidad revolucionaria [Die revolutionäre Dreifaltigkeit]« (*Abb. 9*), einer Darstellung der Triade von Arbeiter, Bauer und Soldat. Eisensteins Leinwandversion der »revolutionären Dreieinigkeit« verleiht der expressiven Triade der Rebellen in Orozcos Bildmotiv Bewegung und visualisiert in der Szene der Bestrafung der Rebellen im Verhalten der drei Verurteilten drei unterschiedliche Haltungen im Angesicht des Todes: Der aufständische Peon Sebastian zeigt heftigen Widerstand, der zweite Peon unternimmt einen Fluchtversuch, der dritte fügt sich stolz in sein Schicksal und springt selbst in die Grube. In der Triade der zum Tode verurteilten wird das Golgatha-Motiv aufgenommen, welches in Form religiöser Riten in einer anderen Episode des Mexiko-Films Ausdruck findet; auf diese Weise verbindet sich der Märtyrertod Sebastians mit dem Kreuzestod Christi (vgl. *Abb. 6 u. 7*).

Zur weitgehenden Vermischung von dokumentarischem Material und Spielfilmmaterial in ¡QUE VIVA MÉXICO! sei an dieser Stelle an Eisensteins dialektische Konzeption des Films in den späten 1920er Jahren erinnert, als er

Abb. 8

TIME IN THE SUN (ex: ¡QUE VIVA MÉXICO!), Episode »Maguey«, TC 0:49:54:
Die revolutionäre Dreieinigkeit der zum Tode verurteilten Rebellen.



Abb. 9

José Clemente Orozco: *La trinidad revolucionaria* [Die revolutionäre Dreifaltigkeit], 1923/1924 [Fresko]. (Escuela Nacional Preparatoria, Mexiko-Stadt)



die These einer Kinematographie *jenseits von Spielfilm und Dokumentarfilm* aufstellte.

Neben dem Stierkampfthema und dem allgemeinen Bezug zu Mexiko wird auch in der Episode »Sandunga« der Einfluss Robert Flahertys deutlich. »Sandunga« steht in der Tradition der von Flaherty mit dem Film MOANA begründeten ethnographischen Südseefilme und zeigt auch methodisch enge Anlehnung an das Konzept der dokumentarisch angereicherten Fiktion.

Ordnet man den Mexiko-Film Eisensteins als ein Werk ein, welches in »flahertianischer Tradition« steht, so ist dies filmhistorisch als synthetische Konzeption von Spiel- und Dokumentarfilm aufschlussreich, vermag aber auch Fragen nach den künstlerischen Intentionen des Films und einer (hypothetischen) Rekonstruktion desselben zu beantworten. In Verbindung mit Eisensteins wissenschaftlichen Studien in Mexiko erhält das ethnographische Material des Films besonderes Gewicht und ist, wie zu zeigen sein wird, als Ausdruck einer in der Entwicklung begriffenen neuen Kunsttheorie zu verstehen. Gerade das Konzept der dokumentarisch angereicherten Fiktion war deshalb für Eisenstein von besonderem Interesse, weil es ihm die Synthese von wissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit ermöglichte. Die These von der besonderen Rolle der Ethnographie für die Kunst stellte Eisenstein 1935 in seiner Rede zum »Grundproblem« der Kunst auf. 1940 führte Eisenstein diese These in der »Verkörperung des Mythos [Voploščenie mifa]« weiter aus und betonte, dass Mythologie und Folklore der Urgrund des Kunstwerks seien und dass aus ihrer Verbindung die Bildlichkeit des Kunstwerks hervorgehen müsse. (Eisenstein: *IP V*, 343).

In der Struktur von ¡QUE VIVA MÉXICO! lässt sich der Einfluss ethnologischer Theorien ausmachen, die im Zeichen des Evolutionismus stehen. Wie im Folgenden zu zeigen ist, wird die Synthese von Wissenschaft und Kunst im Film ¡QUE VIVA MÉXICO! unter anderem dadurch realisiert, dass die Episodenstruktur des Mexiko-Films wissenschaftlichen Konzeptionen des Evolutionismus¹⁶⁵ und des Stufenmodells folgt.

3.3.3 Evolutionismus und wissenschaftliches Stufenmodell gesellschaftlicher Entwicklung als Grundstruktur des Kunstwerks

In ¡QUE VIVA MÉXICO! steht der Regress zu Urbildern in den einzelnen Einstellungen verschiedener Episoden im Gegensatz zu der in dem Kunstwerk angelegten progredienten Stufenabfolge der Episoden, dem von Eisenstein dargestellten Progress der sozialen Entwicklung. Die Filmkonzeption Eisensteins lässt ein der Abfolge der Episoden zugrunde liegendes evolutionistisches Weltverständnis erkennen. In der Verkörperung der Idee des Matriarchats in der Episode »Sandunga« wird die (heute in der Ethnologie als überholt betrachtete) Theorie Johann Jakob Bachofens (1815–1887) aufgegriffen, der in

165 Die Theorie des Evolutionismus galt in der Theoriediskussion der 1920er Jahre bereits als überholt und wurde durch die Theorie des Funktionalismus (von B. Malinowski und A. R. Radcliffe-Brown) abgelöst.

seinem Werk *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (1861) die Abfolge Promiskuität, Matriarchat, Patriarchat entwickelt hatte. In der von Eisenstein im Drehbuch vorgenommenen Charakterisierung der Episoden »Sandunga« und »Maguey« als »female tribe« und »male tribe« sind Teile der Konzeption Bachofens wieder zu erkennen. Die Episode »Sandunga« ist Bild einer Urgesellschaft, in der eine matriarchalische Struktur herrscht. Frauen handeln in der Episode aktiv, sie sorgen für Nahrung, verdienen das Geld, »tauschen« mit der Mitgift den Mann ein, während dieser in der Hängematte ruhend passiv dargestellt wird. Die Bildlichkeit der Episode verweist auf Paradiesvorstellung und Fruchtbarkeitskult, so z.B. die sprechenden Namen der handelnden Personen Concepción [Empfängnis] und Abundio [Überfluss] oder die in mehreren Einstellungen gezeigten balzenden Tierpaare. Der erotische Charakter der Darstellung des Naturzustandes einer tropischen ursprünglichen Lebenswelt wurde von Eisenstein in der von ihm herangezogenen Quelle *Idols behind Altars* hervorgehoben: »The south is thinned of its overabundance, of its lust« (Brenner 1929, 179). In der Szene, in der Concepción im Kanu über den Fluss zum Ufer gleitet, schafft Eisenstein ein Bild für die Entwicklung der Evolution vom Wasser zum Land.

Die im Drehbuch zu ¡QUE VIVA MÉXICO! dargelegte progrediente Abfolge der Episoden lässt ein evolutionistisches Schema erkennen – die von Lewis Henry Morgan (1818–1881) in seinem Buch *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization* (1877) entworfene Theorie der Stufenfolge von Wildheit über Barbarei zur Zivilisation. Durch die Vermittlung von Friedrich Engels im *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Im Anschluß an Lewis H. Morgans Forschungen* fand die Theorie Eingang in Eisensteins Konzeption. Friedrich Engels übernahm die Theorien Morgans, verbreitete und ergänzte sie im *Ursprung der Familie* durch die ökonomischen Gesellschaftsformationen Urgesellschaft (entsprechend der Wildheit und Barbarei bei Morgan), Sklaverei, Feudalismus, Kapitalismus und Kommunismus. Die von Engels definierten »drei großen Formen der Knechtschaft« zeigt Eisenstein in komprimierter Form in der Conquista-Darstellung, die der Gesellschaftsform der Sklaverei entspricht, sowie in der Episode »Maguey« durch eine in der feudalistischen Epoche spielende Handlung. Die Episode »Fiesta«, in der das spanische Element überwiegt, fügt sich nicht in dieses Stufenschema ein, sondern hat einen »synkretistischen« Charakter.¹⁶⁶ Die Episode sollte in einer späteren Drehbuch-

166 Die Episode wäre durch das Thema der Koexistenz von Magie und Religion am ehesten der Theorie von Bronislaw Malinowski zuzuordnen, der Frazers Modell der Abfolge von

version der Episode »Maguey« (Feudalherrschaft) vorangestellt werden und in einer der Kolonialzeit zuzuordnenden Epoche spielen.

Die geplante Episode »Soldadera« als Zeit der Revolution und somit der Befreiung von Knechtschaft, zeigt Aspekte eines evolutionistischen Schemas, wie auch, in bedingtem Umfang, der Epilog, der im zeitgenössischen nachrevolutionären Mexiko spielt. Jedoch tritt im Epilog eine andere dem Film zugrunde liegende Konzeption stärker hervor: Das Thema von Leben und Tod, welches, wie erwähnt, »das durchgehende, grundlegende Thema des gesamten Films ist«¹⁶⁷ und in der Filmkonzeption in Festen und Riten gespiegelt wird.

Die Übernahme evolutionistischer Theorien in die Grundstruktur des Films ¡QUE VIVA MÉXICO! ist ein Beispiel für die künstlerische Methode Eisensteins einer Synthese von Wissenschaft und Kunst. Die besondere Funktion, die in dieser Kunstkonzeption dem ethnographischen Material zugewiesen wird, liegt in der inneren Bedeutung, die es als Relikt einer ursprünglichen Kulthandlung transportiert.

In der Verwendung ethnographischen Materials war Eisenstein darauf bedacht, ausdrucksstarke Urbilder zu finden, um Wirkung auf die tiefsten Schichten des Denkens zu erzielen. Dabei stand nicht die Übernahme von ethnographischem Material im Vordergrund seines Interesses, sondern die Ergründung der inneren Gesetzmäßigkeiten der Formen der Folklore und der Transposition derselben auf die Kunst. Der Regress auf Urbilder und Mythen, der bereits im Material des Mexiko-Films angelegt war, wurde nach der Rückkehr in die Sowjetunion 1932 als theoretische Konzeption ausgebaut. Dabei führte Eisenstein die in Mexiko verfolgten Studien zu den frühen Formen des Denkens fort.

Nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion vertiefte Eisenstein seine Lektüre ethnologischer Werke und las im Dezember 1932 die russische Übersetzung der Monographie Lévy-Bruhls zum Denken der Naturvölker – *Pervobytnoe myšlenie*¹⁶⁸. Die handschriftlichen Marginalien im letzten Kapitel des Buches, welches dem »Übergang zu den höheren Typen des Denkens« gewidmet ist,¹⁶⁹ verdeutlichen, dass sich Eisenstein vor allem für die Erscheinungsformen des prälogischen Denkens im Denken der kulturell hoch entwi-

Magie, Religion und Wissenschaft kritisierte und durch seine eigenen Feldforschungen widerlegte, indem er die Koexistenz dieser Denkformen nachwies.

167 Zitat Eisensteins in der dt. Ausg. der Memoiren (Eisenstein: *YO II*, 795).

168 Eisenstein versah das im Jahr 1930 in Moskau erschienene Buch bei seiner Lektüre mit dem handschriftl. Eintrag »S. E. M. 22 XII 32« (i.e.: Sergej Eisenstein Moskau 22.12.1932).

169 »Perechod k vyssim tipam myšlenija«, Lévy-Bruhl 1930, 302–317.

ckelten Gesellschaften interessierte¹⁷⁰. Mit seiner Ablehnung der von Lévy-Bruhl vertretenen Position der Ablösung des prälogischen Denkens durch das logische Denken in den höher entwickelten Gesellschaften schloss sich Eisenstein der zeitgenössischen Kritik an Lévy-Bruhl an, die im Denken kulturell hoch entwickelter Gesellschaften den Regress zu prälogischen Denkstrukturen ausmachte. Eisenstein gelangte auf Grundlage seiner Lektüre zur Formulierung eines Modells dialektischer Synthese von Prälogik und Logik und hält in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« Ende 1932 fest:

Ошибки Леви-Брюля при делении на
пралогику и логику
надо при пр[а]л[о]гике – л[о]г[и]ку и Д
[иалектику]
этапность, противоречие и снятие.
(RGALI 1923-2-231, 4)

Die Fehler Lévy-Bruhls bei der Teilung in
Prälogik und Logik.
Bei Prälogik muss es Logik und Dialektik
geben
Etappenhaftigkeit, Widerspruch und Aufhe-
bung.

In den Grundzügen ist in diesen Notizen bereits das dialektische Modell vorweggenommen, welches Eisenstein in seiner Rede auf dem Kongress der Filmschaffenden 1935 präsentieren sollte. Der grundlegende Unterschied zu den in den 1920er Jahren von Eisenstein getroffenen Aussagen zur Dialektik der Kunst besteht darin, dass nicht mehr, wie z.B. im Aufsatz »Perspektiven« unter Bezug auf Plechanov (und einem impliziten Rückgriff auf die obraz-[Bild-]Debatten der 1920er Jahre), von einem Widerspruch von »Sprache der Logik« und »Sprache der Bilder« die Rede ist, sondern der Begriff des »prälogischen Denkens« Eingang in das dialektische Modell findet.

Das dialektische Modell von logischem Denken als These, Regress zu frühen Formen des Denkens als Antithese und Kunst als Synthese bildet indessen den Kern des sich formierenden »Grundproblems« der Kunst. Das Verständnis von Kunst als *Synthese* von Regress zu frühen Formen des Denkens und logischem (progressiven) Denken verdeutlicht, dass der Regress-Begriff für das Kunstmodell Eisensteins von herausragender Bedeutung ist. Die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst dokumentieren, dass sich Eisenstein über Jahre hinweg intensiv mit diesem Terminus auseinandersetzt, der als einer der zentralen Schlüsselbegriffe der Forschungen Eisensteins der 1930er Jahre zur Ästhetik gelten kann. Die komplexe Semantik des Begriffs im Kontext der Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« sei im Folgenden dargestellt.

170 Ivanov weist darauf hin, dass sich eine Parallele bei Vygotskij findet (Ivanov 1985, 179).

4 Regression oder Die Sehnsucht nach Rückkehr zur Einheit

Если я был сторонним исследователем, я бы о себе сказал: этот автор кажется раз и навсегда ушибленным одной идеей, одной темой, одним сюжетом.

И все, что он задумывал и делал, – это не только внутри сдвига в отдельных социальных формах почти неизменно как сменяющиеся личины одного и того же лика.

(Eisenstein 1997b II, 295)

Wäre ich ein außenstehender Forscher, so würde ich von mir selber sagen: dieser Autor scheint ein für allemal von einer Idee, einem Thema, einem Sujet besessen zu sein.

Und alles, was er sich vornahm und tat – nicht nur das, was sich unmittelbar auf einzelne Filme bezog, sondern auch das, was alle seine Vorhaben und Filme durchdrang – , stets und in allem war es ein und dasselbe.

(Eisenstein: *YO II*, 963)

In seinen Memoiren spricht Eisenstein davon, dass er stets nur von einer Idee besessen gewesen sei – die *Einheit* zu erlangen. Die Einheitsidee habe sich als Thema seiner Filme manifestiert, z.B. in ALEKSANDR NEVSKIJ als national-patriotische Einheit, in IVAN GROZNYJ als staatliche, in BRONENOSEC POTEMKIN als Einheit im Kollektiv. In der Ästhetik sah Eisenstein die Idee im Begriff der *Einheit in der Mannigfaltigkeit* als geformte Ganzheit des Kunstwerks ausgedrückt. Er betrachtete (den Traditionen der Genieästhetik folgend) das schöpferische Subjekt als Ursache der Einheit des Werks und verknüpfte seine Forschungen auf diesem Gebiet mit der Thematik der androgynen Ureinheit, die er mit dem Ausdruck »mužskoe i ženskoe načalo [männlicher und weiblicher Ursprung]« belegte. Als ein Mittel zur Wiederherstellung der Einheits-situation erblickte Eisenstein den Zustand der Ekstase – als Vereinigung des Männlichen und Weiblichen in der körperlichen Ekstase oder als mystische Einung mit Gott – *unio mystica* – in der religiösen.

In der Vorstellung von Regression zu einem Zustand ursprünglicher Undifferenziertheit als Wiederherstellung der Einheitssituation offenbart sich die tiefe innere Verbindung der Begrifflichkeit von Einheit und Regression. Diese Verbindung findet im »Grundproblem« der Kunst als Konzeption von Kunst und Regress zu frühen Formen des Denkens Ausdruck.

4.1 Relevanz des Regress-Begriffs für das »Grundproblem« der Kunst

Die ethnologischen Studien führten Eisenstein in Mexiko zu der Entdeckung, dass jedes formale Verfahren der Kunst eine Entsprechung im Denken der Naturvölker findet. Die für die Formulierung des »Grundproblems« zentrale These einer ausgeprägt regressiven Komponente der Kunst empfand Eisenstein,

wie er in seiner Rede von 1935 verdeutlicht, als problematisch. Er warf die Frage auf, ob Kunst also nichts anderes sei »als ein künstliches Regredieren im Bereich der Psyche zu den Formen früheren Denkens, d. h. eine Erscheinung, die identisch [ist] mit jedweder Form von Drogen, Alkohol, Schamanentum, Religion usw.«¹⁷¹ [Unterstreich: A.B.], zugleich formulierte er selbst als Antwort die bereits zitierte zentrale Aussage seiner dialektischen Kunsttheorie, in der er die Wirkung des Kunstwerks als dualen Prozess von *Progress* und *Regress*¹⁷² definierte:

Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей »двуединости«. Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубокого чувственного мышления.

(Eisenstein: *IP* II, 120;
Unterstreich: A.B.)

Die Dialektik des Kunstwerks baut auf einer hochinteressanten »Zweieinigkeit«¹⁷³ auf. Die Wirkung des Kunstwerks baut darauf auf, dass in ihm ein dualer¹⁷⁴ Prozess vonstatten geht: ein ungestümer progressiver Aufschwung auf der Linie der höchsten ideellen Stufen des Bewusstseins und durch den Bau der Form gleichzeitig auch ein Durchdringen zu den Schichten des tiefsten sinnlichen Denkens.

In diesem dialektischen Modell wird der Progress-Begriff explizit verwendet; der Regress-Begriff wird lediglich implizit als duale (zweispältige) Gegenbewegung zur »progressiven« Aufwärtsbewegung mit der Formulierung »Durchdringen« und dem Adjektiv »tiefste« Schichten des »sinnlichen Denkens« wiedergegeben. In dieser Formulierung zeigt sich der unmittelbare Zusammenhang des Regress-Begriffes mit der für Eisensteins Schriften der 1930er Jahre zentralen Konzeption des »sinnlichen Denkens« bzw. der »frühen Formen des

171 Im russ. Orig.: »искусство есть не что иное, как искусственное регрессирование в области психики к формам более раннего мышления, то есть явление, идентичное любым формам дурмана, алкоголя, шаманства, религии и пр!« (Eisenstein: *IP* II, 120).

172 Eisenstein verwendet den Begriff »Regress« im Sinne von »Rückwärtsentwicklung, Rückschritt, Regression«. Wenn im Folgenden der Terminus »Regress« zur Bezeichnung der »Regression« verwendet wird, so geschieht dies gemäß dem Sprachgebrauch Eisensteins, der in seinen Schriften die Thematik der »Regression« unter das Stichwort »Regress« fasst und in Opposition zum Terminus »Progress« stellt.

173 In der dt. Übers. von Bulgakowa/Hochmuth: »Zweifaltigkeit« (Eisenstein 1991a, 146).

174 In der dt. Übers. der Rede von Bulgakowa als »zweispältiger Prozeß« wiedergegeben (In: Eisenstein 1991a). Die Übers. mit »dual« für »dvoystvennyj« folgt der engl. Übers. Jay Leydas [Eisenstein 1949]; vgl. die vollständige engl. Übers. des Zitats in Kap. 2.4).

Denkens«. Im dialektischen Kunstmodell korrespondiert der Regress-Begriff mit dem der Form des Kunstwerks. Die Sichtung der Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst aus den 1930er und 1940er Jahren macht deutlich, dass sich Eisenstein weit intensiver mit der regressiven Komponente des dialektischen Kunstmodells als mit der progressiven beschäftigte. Der Regress-Begriff wurde dabei von Eisenstein auch mit anderen Ausdrücken, wie z.B. »vozvrat [Rückkehr, Rezidiv]«, »vozvraščenie vspjat' [Rückkehr in rückwärtige Richtung]«, »otkat nazad [Wegrollen, Rücklauf nach rückwärts]« oder »regredirovanie [Regredieren]« wiedergegeben.¹⁷⁵

4.2 »Kunst als Regress« – die Herausbildung des Regress-Begriffs und das diskursive Feld

Die Problematik, mit der der Regress-Begriff im Kunstmodell Eisensteins behaftet ist, wird in einer Tagebucheintragung vom Jahreswechsel 1932/1933 angedeutet, in der Eisenstein davon schreibt, dass er an der Vollendung eines allem Kunstschaffen zugrunde liegenden Systems arbeite, und seiner Sorge um die Akzeptanz seiner Theorie von Kunst und Regress Ausdruck verleiht:

Дело в оценке – искусство »как регресс« мне не простят. (Выготский, Лурия, даже рыженькая Завельчинская из Большой Советской Энциклопедии. Пусть искусство будет ... синтезом.¹⁷⁶

Es geht um die Bewertung – Kunst »als Regress« werden sie mir nicht verzeihen. (Vygotskij, Lurija sogar die rothaarige Zavel'činskaja von der Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija.) Möge also die Kunst ... Synthese sein. (Unterstreichung: A.B.)

Das Zitat zeigt, dass Eisenstein seine Überlegungen zum Regress in der Kunst mit ihrer Bewertung durch andere Personen verband – im oben angeführten Zitat mit der des Psychologen Lev Vygotskij, des Neurophysiologen Aleksandr Lurija und der Mitarbeiterin der Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija Zivel'činskaja¹⁷⁷. Die Sorge um die Akzeptanz der Konzeption von Kunst und Regress weist auf die negative Wertung des Regress-Phänomens und die Problematik der Konzeption im Kontext stalinistischer Kunstdoktrin hin; im Fol-

175 Z.B. in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«: »vozvrat«, »otkat« (RGALI 1923-2-264, 20 f., u. 1923-2-256, 31).

176 Ėjzenštejn, S. M.: »[Moja sistema].« In: Eisenstein 1997/98, 24.

177 L. Ja. Zivel'činskaja [bei Eisenstein: Zavel'činskaja] war in den 1930er Jahren als Mitarbeiterin der Redaktion der Großen Sowjet-Enzyklopädie (*Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija*) für die Abteilung Kunsttheorie, Theater und Film zuständig.

genden wird daher die Konzeption von Kunst und Regress näher beleuchtet. Anhand der Analyse der Semantik des von Eisenstein verwendeten Regress-Begriffs soll die Problematik und Brisanz der Konzeption herausgearbeitet werden. Die diskursiven Strukturen des Regress-Begriffs werden unter Heranziehung von Texten aus dem Korpus der Schriften zum »Grundproblem« und zur »Methode« der Kunst, aber auch aus den Tagebüchern untersucht, wobei nicht nur Aussagen Eisensteins aus dem Zeitraum 1931–1935, sondern auch solche späterer Jahre Berücksichtigung finden, die entweder auf Eisensteins Krise 1932–33 Bezug nehmen oder geeignet sind, den Regress-Begriff der Kunsttheorie der späten Jahre zu erhellen.

In seinem Entwurf eines Vorwortes zum geplanten Buch »Methode [Nabrosok predislavija k metodu]« berichtet Eisenstein rückblickend von der Entdeckung der regressiven Komponente der Kunst:

Наступает момент, когда вдруг именно эти понятия – »регресс«, »обратный ход«, »движение вспять« начинают лукаво »взмеиваться« в душе. [...] Итак: приобщение к искусству уводит зрителя в культурный регресс. Ведь »механизм« искусства оттачивается как средство уводить людей от разумной логики, »погружать« их в чувственное мышление, тем самым и вызвать в них эмоциональные взрывы
(In: Ivanov 1976, 71)

Es kommt der Moment, in dem auf einmal gerade die Begriffe – »Regress«, »Rücklauf«, »Rückwärtsbewegung« sich »wie Schlangen« listig in der Seele »einzunisten« beginnen. [...] Also: Die Vereinnahmung durch die Kunst führt den Zuschauer in die kulturelle Regression. Denn der »Mechanismus« der Kunst bildet sich als Mittel heraus, die Menschen von der vernünftigen Logik wegzuführen, sie in sinnliches Denken zu »versenken« und damit emotionale Erregungen in ihnen hervorzurufen.
(In: Ivanov 1985, 184)

Wie Eisensteins Äußerungen aus unterschiedlichen Jahren zeigen, löste insbesondere die Entdeckung der regressiven Komponente der Kunst bei ihm eine existentielle Krise aus, infolge derer er sich von der Kunst lossagen wollte. Eisenstein schreibt über diese Krise: »Der damalige tragische innere ›Seelenriß‹ erschien mir wie ein Golgatha«¹⁷⁸, und er merkt an, dass dem Psychologen Lev Vygotskij bei der Lösung der Krise eine bedeutende Rolle zugekommen sei: »Der verstorbene Vygotskij redete [mir] die Absicht, wenn schon nicht die Kunst zu vernichten, so doch auf jeden Fall die schändliche Tätigkeit aufzugeben, aus«¹⁷⁹. Möglicherweise gelangte Eisenstein durch Vygotskij zur Über-

178 Zitiert bei Ivanov 1985, 185 (»Голгофою мне рисовался тогдашний трагический внутренний ›раздир души‹«; Ivanov 1976, 71).

179 Zitiert bei Ivanov 1985, 184 (»Отговаривал от намерения если уж не уничтожить искусство, то во всяком случае покинуть эту постыдную деятельность – покой-

windung des einseitig die Regress-Komponente betonenden Modells zugunsten der Formulierung eines Kunstmodells höherer Synthese von Regress und Progress. Laut V. V. Ivanovs Interpretation hing »die moralische Krise im Verhältnis Eisensteins zur Kunst [...] damit zusammen, daß er seine Annahme der These von der genetischen Verbindung der Kunst mit den regressiven Gebieten der Psyche mit der erwähnten negativen Bewertung dieser Gebiete der Psyche verband, die sie z.B. bei Jung in Bezug auf die Archetypen (die neutral sind und auf beliebige Art genutzt werden können) nicht haben« (Ivanov 1985, 185). Der Hinweis Ivanovs auf die Tiefenpsychologie C. G. Jungs im Zusammenhang mit Eisensteins Kunsttheorie ist nicht zufällig: An anderer Stelle weist die Begrifflichkeit Ivanovs, der im Zusammenhang mit Eisensteins Kunsttheorie von »archetipičeskie obrazy [archetypischen Bildern]« spricht, auf Ähnlichkeiten einiger für das »Grundproblem« der Kunst zentraler Konzeptionen Eisensteins mit den Theorien Jungs hin (Ivanov 1976, 97). Eine differenziertere Betrachtung des von Eisenstein verwendeten Regress-Begriffs gibt Aufschlüsse über die Problematik der Theorie von »Grundproblem« und »Methode« im zeitgenössischen kulturpolitischen Kontext und beleuchtet die Rolle, die unterschiedlichen Wissenschaftsdiskursen (darunter auch den Konzeptionen C. G. Jungs) für die Herausbildung der Ästhetik Eisensteins zukommt.

Die Tagebuchaufzeichnungen aus der Zeit der schweren Krise Eisensteins, dem Jahreswechsel 1932/1933, zeugen davon, dass Eisenstein – wie schon das oben angeführte Zitat nahe legt – im Hinblick auf die zu erwartende kritische Rezeption des Regress-Begriffs diesen zugunsten einer höheren Synthese in den Hintergrund treten lassen wollte, um einer ablehnenden Beurteilung seiner Theorie entgegenzusteuern.

28 XII 32.

Можно допустить в систему высший синтез – вместо регресс[а], оставив регресс компоненты¹⁸⁰ и вообще »спиралить« – меньше вопить будут. Оценка худеят [-елей] для меня несущественно!

(RGALI 1923-2-231, 5;

Unterstreichung im Orig.)

28.12.1932.

Man kann im System eine höhere Synthese zulassen – statt Regress, den Regress der Komponente lassend¹⁸¹ und überhaupt »spiralen« – sie werden weniger aufheulen. Die Bewertung der Kunstfunktionäre ist für mich nicht wesentlich!

ный Выготский«; Ivanov 1976, 71).

180 Russ. »Komponent« hier mit weiblichem Genus: »komponenta«.

181 Russ. »ostavit'« ist zweideutig und kann im Dt. mit »belassen« oder aber im Gegenteil »zurücklassen«, »fallen lassen« wiedergegeben werden. Der dt. Begriff »lassen« entspricht in seiner Zweideutigkeit dem russ. »ostavit'«.

Von einem die regressive Komponente betonenden Modell geht Eisenstein zur dialektischen höheren Synthese über und setzt die Gesetze der Dialektik bewusst ein, um die Kritik an seiner Regress-Konzeption zu minimieren und die Akzeptanz der Theorie zu sichern. Die nachdrücklich betonte Äußerung Eisensteins, das Urteil der Kunstfunktionäre sei für ihn nicht wesentlich, kontrastiert mit dem Zugeständnis an die anonymen Kritiker, zu »spiralen«¹⁸² (»sie werden weniger aufheulen«), und legt nahe, dass Eisenstein auf seinem Weg von der Konzentration auf regressive Strukturen hin zum dialektischen Kunstmodell auch taktische Überlegungen anstellte und bei der Formulierung seiner Theorie Werturteile unterschiedlicher Personen und (Macht-)Instanzen berücksichtigte.

Über die Fortschritte bei der Entwicklung des Regress-Begriffs notiert Eisenstein am 1. September 1934 in seinen persönlichen Aufzeichnungen: »genial! Das dritte Stadium des Regresses ist gefunden.« Diese Notiz verdeutlicht, dass Eisenstein den Regress-Begriff in unterschiedliche Schichten unterteilt:

ЭКС X гениально!!!! 1 IX 34
 Найдена третья полоса регресса:
 социального! Т.е. на ту стадию, когда
 социальное еще и столько же
 биологическое первичная коммуна! итак:
 1) индивидуально – в пренатальное
 2) видово – в ранние стадии форм вида
 [3] социально – в пра-социальное
 состоянии к комплексам мышления
 [подобно]¹⁸³ ему!!!!!!
 (RGALI 1923-2-1151, 48)

EKS X ist genial!!!! 1.9.1934
 Die dritte Schicht des Regresses ist gefunden:
 des sozialen! D.h. in jenes Stadium, wenn das
 soziale noch und genauso sehr das biologi-
 sche die ursprüngliche Kommune [ist]! Also:
 1) individuell – ins Pränatale
 2) die Gattung betreffend – in die frühen
 Stadien der Gattungsformen
 [3] sozial – in den ur-sozialen Zustand zu
 den Komplexen des Denkens, die ihm
 [ähnlich] sind!!!!

Die skizzenhaften Aufzeichnungen stehen, wie das Kürzel »EKS« zeigt, im Kontext der Forschungen Eisensteins zum Ekstase-Problem, welches er bereits 1931 in Mexiko auf regressive Strukturen hin untersucht hatte. 1934 formulierte er das Konzept von Ekstase und Regress folgendermaßen: »eine der unerlässlichen Bedingungen der Ekstase – die grundlegende – ist der Regress«¹⁸⁴.

In der Notiz unterscheidet Eisenstein in Anlehnung an verschiedene Wissenschaftsdiskurse drei Formen des Regresses:

182 Gemeint ist die dialektische Spirale gemäß der Theorie vom Umschlag von Quantität in Qualität in sich wiederholenden dialektischen Spiralen.

183 Im Orig. durch ein Bildsymbol wiedergegeben.

184 Im russ. Orig.: »одним из неперемных условий экстаза – основным – является регресс« (RGALI 1923-2-1151, 26).

- (1) den *individuellen* (ins Pränatale),
- (2) den *biologischen* (die Art betreffend) und
- (3) den *sozialen* (die ursprüngliche Kommune).

Die der Einteilung zugrunde liegenden diskursiven Strukturen treten deutlicher hervor, wenn parallel zu diesem kurzen Schema ein weiteres, vom Oktober 1933 datierendes Modell herangezogen wird, in welchem sich Eisenstein mit dem Sujet-Begriff der Kunst auseinandergesetzt hatte. Ein Vergleich beider Texte macht deutlich, dass die Herausbildung der Sujetkonzeption¹⁸⁵ Eisensteins eng mit den zentralen Fragestellungen von »Grundproblem« und »Methode« der Kunst verknüpft ist. Die Beschäftigung mit dem Sujet-Begriff ist im Zusammenhang mit der Hinwendung zum dramaturgischen Sujet-Film in den 1930er Jahren und mit der Forderung der offiziellen stalinistischen Kunstdoktrin nach Sujethaftigkeit [sjužetnost'] des Kunstwerks und Ablehnung der Sujetlosigkeit [bessjužetnost'] der Kunst der 1920er Jahre zu sehen. In der Aufzeichnung vom Oktober 1933 nimmt Eisenstein eine Unterteilung in drei Ebenen des Sujets vor (*offensichtliches*, *geheimes* und *prälogisches* Sujet), die sich analog zur Unterteilung des *Regress*-Begriffs in drei Ebenen (*sozial*, *individuell* und *biologisch*) verhalten.

Собственно надо говорить по-видимому	Augenscheinlich muss man eigentlich sprechen
1) о явном сюжете	1) vom offensichtlichen Sujet
2) о тайном сюжете	2) vom geheimen Sujet
3) о пралогическом сюжете	3) vom prälogischen [wörtlich: urlogischen]
в каждой вещи: в каждом из них	Sujet
доминирует один фактор на первом	in jeder Sache: in jedem von ihnen dominiert

185 Eine umfangreiche Untersuchung der Sujet-Konzeption Eisensteins im Zusammenhang mit der Hinwendung zum dramaturgischen Sujet-Film würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen. Eine solche Untersuchung müsste Eisensteins Position zu Sujetlosigkeit [bessjužetnost'] der 1920er Jahre (die sich z.B. in seiner Vorliebe für das Schaffen Emile Zolas oder den Dramen Ben Jonsons äußerte) kontrastierend zu der in den seit den 1930er Jahren entwickelten Sujet-Konzeption der Kunst behandeln. Wertvolle Aufschlüsse über die Herausbildung der spezifischen Sujet-Konzeption Eisensteins ermöglichen die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«. Ein dringendes Forschungsdesiderat wäre die Untersuchung des von Eisenstein verwendeten Sujet-Begriffs auf Basis der unveröffentlichten Schriften in Hinblick auf die Theorie der Formalen Schule, die historische Poetik A. N. Veselovkijs oder die Sujet-Konzeption Ol'ga Frejdenbergs. Eine solche Analyse könnte das Schaffen Eisensteins paradigmatisch für die Entwicklung der kunstästhetischen Positionen der Sowjetunion untersuchen – von *bessjužetnost'* [Sujetlosigkeit] in der Kunst der 1920er Jahre bis zu der in den 1930er Jahren propagierten Forderung nach *sjužetnost'* [Sujethaftigkeit] in der Kunst. Zur Sujetkonzeption Eisensteins vgl. Ivanov 1976, 201–205. Zu Eisenstein und Frejdenberg vgl. auch Ivanov 1973. Zur formalistischen Sujettheorie vgl. Hansen-Löve 1978, 238 ff.

плане, хотя соучаствуют все. [...] т. е. каждая вещь имеет три чтения

- 1) »обще человеческую«, воплощающую вечную [?] биологическую драму т. е. общечеловеческий эволюционный процесс в общем или в специфических частностях. [»пралогический сюжет«; Anm. A. B.]
- 2) »Специфически социальную« прямо отражающую соотношение классовых сил и устремление своей соц. группы внутри этих общественных отношений. [»явный сюжет«; Anm. A. B.]
- 3) »Специфически личную« называю ее »тайною« и интимную – двусмысленную внутри вещи. [»тайный сюжет«; Anm. A. B.] Фрейд занимался № 3 [...]

все три неразрывны, взаимопроникают друг друга и что в этом замечательность подлинных произведений, [...] Без этого каждый из трех будет односторонен и неполноценен аналитически, т.е. произведение анализируемо, как fusion трех »сюжетов«.

(RGALI 1923-2-1148, 63–67)

Eisenstein bestimmte also die Besonderheit der »echten Kunstwerke« als Fusion dreier »Sujets«, und nahm eine Unterteilung in folgende drei Sujet-Ebenen vor, welche mit unterschiedlichen Wissenschaftsgebieten korrespondieren:

- (1) Das Adjektiv *pralogičeskij* (wörtlich: »ur-logisch«, bei Eisenstein in Anlehnung an Lévy-Bruhls Terminologie im Sinne von »prälogisch« gebraucht), welches die erste Ebene des Sujets charakterisiert, verweist auf die Lektüre der Schriften Lucien Lévy-Bruhls zum Denken der Naturvölker. Das Textbeispiel verdeutlicht, dass hinter der Auffassung von prälogischem Sujet sowohl evolutionistische Theorie, Biologie als auch Ethnologie stehen, und dass der Sujet-Begriff Eisensteins nicht losgelöst von der für die Theorie der 1930er Jahre zentralen kulturanthropologischen Konzeption des *prälogischen Denkens* gesehen werden kann. Die erste Ebene des Sujet-Begriffs korrespondiert mit dem Begriff des *biologischen* (die Art betreffenden) *Regresses*, den Eisenstein neben der evolutionistischen Wissenschaftstheorie und Lévy-Bruhls Konzeption des

ein Faktor im Vordergrund, obwohl alle mit beteiligt sind [...] d.h. jede Sache hat drei Lesarten:

- 1) die »allgemein menschliche«, die das ewige [?] biologische Drama verkörpert, d.h. den allgemeinmenschlichen Evolutionsprozess im Allgemeinen oder in spezifischen Einzelheiten [»prälogisches Sujet«; Anm. A.B.].
- 2) die »spezifisch soziale«, die die Wechselbeziehung der Klassenkräfte und das Streben der eigenen sozialen Gruppe innerhalb dieser gemeinschaftlichen Beziehungen direkt widerspiegelt [»offensichtliches Sujet«; Anm. A. B.]
- 3) die »spezifisch persönliche«, ich nenne sie »geheim« und intim – das zweideutige innerhalb der Sache. Freud beschäftigte sich mit Nr. 3 [»geheimes Sujet«; Anm. A.B.].

Alle drei sind voneinander nicht zu trennen, durchdringen sich gegenseitig und dass darin das Bemerkenswerte echter Kunstwerke liegt [...] Ohne dies wird jedes der drei einseitig und analytisch nicht vollwertig sein, d.h. das Kunstwerk ist als Fusion dreier »Sujets« zu analysieren.

prälogischen Denkens auch mit der auf Ernst Haeckel zurückgehende Vorstellung von phylogenetischer und ontogenetischer Entwicklung des Menschen verbindet.

- (2) Der zweiten Ebene, dem »offensichtlichen Sujet [javnyj sjužet]«, liegt die marxistisch-leninistische Theorie der Entwicklung der Gesellschaftsformationen und der Auffassung von Geschichte als einer Geschichte der Klassenkämpfe zugrunde. Das Adjektiv *javnyj* verweist auf die Widerspiegelungstheorie und macht deutlich, dass diese Sujet-Ebene an der Oberfläche des Kunstwerks offensichtlich zutage tritt. Somit verhält sich diese – von Eisenstein beschriebene – Sujetebene konform zu den Forderungen stalinistischer Kunstdoktrin. Die Ebene korrespondiert mit der von Eisenstein als *sozial* bestimmten Form des *Regresses*, welcher die Theorie des Klassenkampfes und der Entwicklung der Gesellschaftsformationen nach marxistisch-leninistischer Geschichtstheorie markiert.
- (3) Die dritte Ebene des Sujets (*tajnyj sjužet*) wird mit den Attributen »geheim«, »spezifisch persönlich« und »intim« gekennzeichnet und kann als Verweis auf das Unbewusste gesehen werden. Diese Ebene deutet auf die Schule Freuds und die psychoanalytische Theorie hin, daher könnte sie in Anlehnung an die *Traumdeutung* auch mit dem Begriff des »latenten Inhalts« wiedergegeben werden. Im Kontext der offiziellen Kunstdoktrin des Stalinismus, die dem Freudismus in der Kunst ablehnend gegenüberstand, liegt es nahe, das Adjektiv »tajnyj [geheim]« als Hinweis darauf zu interpretieren, dass diese Ebene im Kunstwerk aus ideologischen Gründen nicht offen zutage treten konnte. Diese Ebene des Sujets korrespondiert mit dem von Eisenstein als *individuelle* Form des *Regresses* bezeichneten Begriff.

Im Rekurren auf unterschiedliche Wissenschaftsdiskurse wird der Zusammenhang zwischen Sujet- und Regress-Konzeption deutlich: der Sujet-Begriff¹⁸⁶ entwickelt sich parallel zum Regress-Begriff und steht wie dieser in Abhängigkeit von unterschiedlichen Wissenschaftsdiskursen, neben der marxistisch-leninistischen Theorie insbesondere auch der evolutionistischen Wissenschaftstheorie, Lévy-Bruhls Konzeption des prälogischen Denkens und der psychoanalytischen Theorie. Im Folgenden soll daher die komplexe Semantik des von Eisenstein verwendeten Regress-Begriffs durch eine Rückführung auf die erwähnten, der Konzeption von Kunst und Regress zugrunde liegende Wissenschaftsdiskurse aufgezeigt werden.

186 Zur Sujet-Konzeption vgl. das Kap. 5.6.

4.2.1 Regress und pathologische Prozesse – Diskurs der Psychologie und Neurophysiologie

Eisensteins eigene Äußerungen zur Problematik des Regress-Begriffs lassen den Schluss zu, dass insbesondere die Erkenntnisse auf dem Gebiet der Regress-Forschung in Psychologie und Neurophysiologie seine Arbeit befruchtet haben, und legen zugleich nahe, dass seine negative Beurteilung der Regress-Mechanismen in der Kunst teilweise auf die Analogie zu pathologischen Prozessen zurückzuführen ist.

Im Zusammenhang mit der Inszenierung der Oper *Die Walküre* im Jahr 1940 und seiner intensiven Wagner-Rezeption griff Eisenstein das Regress-Problem¹⁸⁷ in seinen Schriften erneut auf und berichtete rückblickend von seiner persönlichen Schaffenskrise im Zusammenhang mit der Entdeckung der Verbindung von Kunst und Regress.

В моем случае к этому прибавлялось еще то, что этот же язык пралогии я видел в шизофрении, (знакомством с которой я в то время очень увлекался), в детской психологии, в мышлении, отравленном действием наркоза! Волосы вставали дыбом и шевелились.

И с новой силою воспрянул призрак вредности искусства, его злодейская роль, его реакционная функция, его разрушительная задача.

С другой стороны прямой ход развития интеллекта, сбрасывающий на ходу стадию комплексного, а затем и образного мышления в достижении мышления логического казался мне идеалом прогресса.

И затем это так отчетливо перекликалось с тою линией интеллектуализации кинематографа, с планами создания кинематографа «понятий» на смену кинематографу «образа», с которыми я тогда носился чисто – творчески. (RGALI 1923-2-237, 32 f.)

In meinem Fall kam zu diesem noch hinzu, dass ich eben diese Sprache der Prälogik in der Schizophrenie sah, (die kennen zu lernen für mich damals spannend war), in der Kinderpsychologie, im Denken, das von der Wirkung von Narkose berauscht war! Die Haare standen zu Berge und flatterten.

Und mit neuer Kraft raffte sich die phantomhafte Erscheinung der Schädlichkeit der Kunst wieder auf, ihre meuchlerische Rolle, ihre reaktionäre Funktion, ihre zerstörerische Aufgabe.

Auf der anderen Seite erschien mir der geradlinige Gang der Entwicklung des Intellekts, der zum Erreichen des logischen Denkens unterwegs das Stadium des komplexen, und danach auch des bildlichen Denkens von sich abwarf, als Ideal des Progresses.

Und danach überschneidet sich das genau mit jener Linie der Intellektualisierung der Kinetographie, mit den Plänen, eine Kinetographie der »Begriffe« in Ablösung der Kinetographie des »Bildes« zu schaffen, mit denen ich mich damals rein schöpferisch trug.

187 Über den Zusammenhang von Gesamtkunstwerkskonzeption und Regress-Problematik siehe Kap. 4.2.3.

Das herausragende Interesse Eisensteins für die Schizophrenieforschung in den frühen 1930er Jahren wurde durch die Forschungsergebnisse der zeitgenössischen Psychologie genährt, die Analogien im Denken von Schizophrenen und Künstlern zum Gegenstand von Untersuchungen machte und das bildnerische Schaffen der Schizophrenen Werken moderner Kunst gegenüberstellte. Neben der *Medizinischen Psychologie* von Ernst Kretschmer, die für Eisensteins Studium regressiver Strukturen im Bereich der Psychopathologie eine wichtige Quelle darstellt, spielte aufgrund des in ihr reichhaltig dargebotenen Bildmaterials u.a. auch die Rezeption von Hans Prinzhorns Studie zur Bildnerie der Geisteskranken, die für die Kunst der damaligen Zeit von bahnbrechender Bedeutung war, eine wichtige Rolle.¹⁸⁸ Ernst Kretschmer, der seine Ausführungen im Kapitel »schizophrene Denkprozesse und Expressionismus«¹⁸⁹ auf Untersuchungen der zeitgenössischen Schizophrenieforschung stützte,¹⁹⁰ wies darauf hin, dass im schizophrenen Denken in manchen Fällen die Abbildungsvorgänge so weit regressiv abgebaut seien, dass es nicht nur einzelne Mechanismen, sondern weite Zusammenhänge des primitiven Weltbildes erkennen ließe (Kretschmer 1926, 103). Als Beispiele für regressiv Phänomene des schizophrenen Denkens, die Analogien im Denken der Naturvölker finden, führte Kretschmer u.a. die Bild- und Affektmechanismen, die Auflösung des Ich-Komplexes wie Persönlichkeitsspaltung an. Daneben nennt er Verdichtungen, Verschiebungen und Symbolisierungen (Kretschmer 1926, 104) sowie die Tat-

188 Prinzhorn, Hans: *Bildnerie der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung; vorwiegend aus der Bildersammlung der Psychiatr. Klinik Heidelberg*. Berlin 1922 [3. Aufl.: Berlin u.a. 1983].

189 Die zahlreichen wissenschaftlichen Untersuchungen der 1920er Jahre zu analogen regressiven Strukturen psychopathologischer und schöpferischer Prozesse, z.B. die bei Kretschmer angeführte Genese moderner Kunstrichtungen wie Expressionismus und Kubismus, wurden in der Zeit totalitärer Herrschaftstrukturen der 1930er Jahre von ideologischen Kampagnen zur Verunglimpfung der Kunstrichtungen vereinnahmt und propagandistisch ausgenutzt. So bereitete etwa die auf der vergleichenden Untersuchung regressiver Strukturen beruhende Gegenüberstellung von künstlerischem Schaffen der Expressionisten mit dem bildnerischem Schaffen der Geisteskranken, wie sie in wissenschaftlichen Werken der 1920er Jahre thematisiert wird, den Nährboden für nationalsozialistische Propaganda, die in der Organisation der Ausstellung »Entartete Kunst« (München 1937) kulminierte. Kernpunkt der nationalsozialistischen Propaganda von »entarteter Kunst« ist die sich aus Progress-Ideologie und evolutionistischem Wissenschaftsverständnis ableitende Ablehnung regressiver Strukturen als Degeneration und »Entartung«.

190 Unter den von Kretschmer herangezogenen Arbeiten von Bleuler, Jung, Schilder, Storch und Reiß ließ sich im Rahmen der Recherchen Eisensteins Rezeption von Storchs Monographie *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen* (Berlin 1922) konkret belegen (vgl. dazu RGALI 1923-2-1172, 71, u. 1923-2-237, 30).

sache, dass in der Schizophrenie wie auch im Traum der abstrakte Gedanke wieder in seine Einzelbilder zerfallen könne (Kretschmer 1926, 66). Dieser Prozess der »Rückführung« abstrakter Begriffe zurück zu den bildhaften Vorstadien von Begriffen hatte Sergej Eisenstein – unter negativen Vorzeichen – in seiner Theorie des *intellektuellen Films* im Jahr 1928 als künstlerisches Experiment aufgegriffen (z.B. in der Göttersequenz von OKTJABR'). Dabei stand, wie Eisenstein betont hatte, die »Intellektualisierung der Kinematographie der Begriffe [ponjatija] in Ablösung der Kinematographie des Bildes [obraz]« im Vordergrund. Die für diese Zeit charakteristische ablehnende Position gegenüber obraznost' [Bildlichkeit/Bildhaftigkeit] zugunsten abstrahierender Begrifflichkeit – ponjatie [Begriff] – spiegelt die negative Beurteilung regressiver Strukturen¹⁹¹ und die Bevorzugung progredienter Denkprozesse (Rationalismus) wider. Wie die mexikanischen Tagebücher zeigen, maß Eisenstein insbesondere Kretschmers Ausführungen zu Rhythmus und Regress Bedeutung für seine Kunstkonzeption bei: »Mérida Yucatán. 21. VIII. 31. My beloved ›Black Majesty‹ is another example to Kretschmers Regress example through rhythm!«¹⁹² An anderer Stelle der mexikanischen Tagebücher machte Eisenstein deutlich, dass die »Methode der biologischen Regression« in der *Medizinischen Psychologie* zu finden sei: »in Kretschmers Verständnis dieser Rolle des Rhythmus, der uns zum vegetativen Stadium zurückführt« (RGALI 1923-2-1124, 40; vgl. hierzu Kap. 6.3.2.3).

Die Forschungen im Bereich der Psychopathologie – insbesondere die Darstellungen zu Abbildungsvorgängen bei Schizophrenen – nahmen nicht nur Einfluss auf Eisensteins Konzeption des obraz [Bild] und obraznoe myšlenie [Bilddenken] der 1930er Jahre, sondern auch auf sein bildkünstlerisches Schaffen der 1940er Jahre (insbesondere auf die künstlerische Gestaltung des

191 Eisensteins Ablehnung regressiver Strukturen aufgrund der Analogien zu psychopathologischen Prozessen ist möglicherweise auf eine Furcht vor Geisteskrankheit zurückzuführen. In der Zeit der Entwicklung der Theorie des intellektuellen Films begab sich Eisenstein in Behandlung bei dem Psychoanalytiker Aron Borisovič Zalkind (1888–1936). Eisensteins Tagebucheintragen zeugen davon, dass er fürchtete, bei einer erfolgreichen Therapie die künstlerische Begabung zu verlieren: »Zalkind. Psychoanalyse. Entschlossen uns, nichts zu riskieren: mit der Liquidierung der Neurose kann die Begabung das Weite suchen [Залкинд. Психоанализ. Решились не рисковать: с ликвидацией неврозии может сбежать одаренность]« (RGALI 1923-2-1109, 74).

Zum Werdegang Zalkinds im Kontext der Geschichte der Psychoanalyse in Russland siehe Ètkind 1994, 260 ff.

192 RGALI 1923-2-1123, 11. Eisenstein bezieht sich hier auf eines der unrealisierten Filmprojekte aus der Zeit seines Auslandsaufenthaltes. Zu Rhythmus und Regress siehe auch Kap. 6.3.3.

Films IVAN GROZNYJ). Auch für das Spätwerk Eisensteins, vor allem für die Studien zu den Grundlagen bildkünstlerischen Schaffens, blieb die Erforschung psychopathologischer Regress-Erscheinungen bedeutsam. So nahm Eisenstein z.B. in seiner aus dem Jahr 1945 datierenden Studie zu »Rodin und Rilke« auf Hermann Rorschachs *Psychodiagnostik* (Bern/Berlin 1922) Bezug und bestimmte die Schizophrenie als »besonders zugespitzte Disposition zu den Möglichkeiten psychischen Regresses«¹⁹³. Eisenstein, der sich in der ersten Hälfte der 1930er Jahre mit der These der psychopathologischen Disposition des genialen Künstlers auseinandersetzte, kam im Rahmen seiner Beschäftigung mit dem Regress-Begriff zu dem Schluss, dass schöpferische Genialität nicht notwendigerweise mit Geisteskrankheit einhergehen müsse.

Regr[ess] – Progress 7. XI. 34
 Утверждение, что все »гениальные« творцы психоневротики – бред.
 Дело в другом. Все они имеют резко выраженное сопричастие регрессивной (вернее ранней) компоненты.
Без этого искусство невозможно. Ибо иск. строится на единстве острейшего регресса и прогресса. Эта черта искусства есть как бы закрепленный в мгновенность образ процесса вселенной.
 (RGALI 1923-2-233, 47;
 Unterstreichung im Orig.)

Regr[ess] – Progress 7.11.1934
 Die Behauptung, dass alle »genialen« Schöpfer Psychoneurotiker sind, ist Schwachsinn. Die Sache liegt anders. Sie haben alle eine deutlich ausgeprägte Kopräsenz der regressiven (vielmehr frühen) Komponente.
Ohne dies ist Kunst unmöglich. Denn die Kunst baut auf der Einheit eines äußerst zugespitzten Regresses und Progresses auf. Dieser Zug der Kunst ist gleichsam in der Augenblicklichkeit fixiertes Bild des kosmischen Prozesses.

Laut Eisenstein ermöglichen die Untersuchung psychopathologischer Prozesse, die ein reines Abbild regressiver Tendenzen darstellen, Aufschlüsse über die Grundlagen künstlerischen Formschaftens zu gewinnen, welches seinerseits auf regressiven Strukturen beruhe.

Die Herausbildung der Regress-Konzeption in den Jahren 1932–1934 ist im Zusammenhang mit der engen Zusammenarbeit Eisensteins mit Lev Vygotskij zu sehen, der das Interesse für regressive Strukturen teilte. Vygotskij arbeitete in den letzten Jahren bis zu seinem frühen Tod 1934 an einer Psychologie-historischen Untersuchung zur Emotionstheorie, die er allerdings nicht mehr vollenden konnte und die postum unter dem Titel »Učenie ob Ėmocijach [Lehre über die Emotionen]« veröffentlicht wurde. Diese Monographie über Affekt und Intellekt, die Spinoza gewidmet war, entstand zu einer Zeit, als Eisenstein sich im Zusammenhang seiner Studien zu Pathos und Ekstase

193 Im russ. Orig.: »Шизофрению« здесь следует прочитывать, как особенно острую предрасположенность к возможностям психического регресса« (Eisenstein 1997c, 33).

mit der Affektenlehre der Rhetorik befasste.¹⁹⁴ Eisenstein war auch mit Vygotskijs Forschungen zu *Denken und Sprechen* vertraut (*Myšlenie i reč'*, Moskau 1934) und griff für die Thesen zum »Grundproblem« der Kunst u.a. auf die dort dargelegte Konzeption der inneren Rede zurück.

Die für das »Grundproblem« so zentrale These analoger regressiver Strukturen, die sich im Denken der Naturvölker, der Schizophrenen, der Kinder und unter Einwirkung von Drogen beobachten lassen, konnte Eisenstein durch die Teilnahme an Experimenten im Laboratorium des Neurophysiologen Aleksandr Lurijas verifizieren. In der Rede zum »Grundproblem« der Kunst aus dem Jahr 1935 wies er nicht nur auf die Bedeutung von Friedrich Engels Werk *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* für seine Regress-Konzeption, sondern auch auf die Forschungen der Moskauer neurochirurgischen Klinik hin. Als Beispiele für den psychischen Regress führte Eisenstein den Ausfall psychischer Funktionen nach bestimmten Gehirnoperationen und das Verhalten im Affekt an, bei dem der Mensch zum sinnlichen Denken regrediert. Er unterschied neben dem individuellen (psychologischen) Regress auch den Regress als soziale Erscheinung (kollektive Formen des Regresses)¹⁹⁵ (Eisenstein: *IP* II, 119). Die Tagebücher Eisensteins aus den 1930er Jahren zeugen von einem regem Gedankenaustausch mit Lurija. Dieser Austausch hatte bereits Mitte der 1920er Jahre seinen Anfang genommen und war, wie ein Briefwechsel belegt, auch während Eisensteins Auslandsaufenthalt nicht abgebrochen. In der Zeit, in der sich Eisenstein für die frühen Kulturen Mexikos begeisterte, plante Aleksandr Lurija eine Expedition zur wissenschaftlichen Erforschung früher Formen des Denkens, die ihn in den Sommermonaten 1931 und 1932 nach Usbekistan führte.¹⁹⁶ Zu Ergebnissen der Expedition ist ein Brief Vygotskijs an Lurija vom 17. August 1932 erhalten. Vygotskij gab darin seiner Überzeugung Ausdruck, dass die von Lurija in Usbekistan durchgeführten Forschungen weltweite Aufmerksamkeit verdienten und den experimentellen Beweis für das phylogenetische Vorhandensein der Schicht

194 Wie die Tagebuchnotizen Eisensteins vom 10.9.1934 zeigen, erörterte er z.B. seine Konzeption von Kunst und Pathos mit dem französischen Schriftsteller Malraux (RGALI 1923-2-1151, 54).

195 Kollektive Formen des Regresses interessierten Eisenstein insbesondere im Phänomen der Massenekstase (vgl. Kap. 6.3.1).

196 Wie Briefe Lurijas zeigen, dachte er daran, den deutschen Gestaltpsychologen Köhler zu der Expedition einzuladen. Vgl. Lurijas Brief an Köhler vom 13.12.1931. In: Lurija 1994, 63. Lurijas und Vygotskijs Interesse für die Forschungen Köhlers hatte bereits in der Gemeinschaftspublikation *Étjudy po istorii povedenija. Obez'jana, primitiv, rebenok* Niederschlag gefunden (Lurija/Vygotskij 1930).

des komplexen Denkens und der von diesem abhängigen anderen Struktur der Hauptssysteme der Psyche liefern würden¹⁹⁷.

Allerdings fielen die Ergebnisse von Lurijas Mittelasiensexpedition bald der sowjetischen Wissenschaftspolitik zum Opfer, die der kulturhistorisch komparatistischen Methode zunehmend feindlich gegenüberstand und zielstrebig die Aufgabe verfolgte, die sowjetische Psychologie zu zerschlagen. 1934 erschien in dem Sammelband *Kniga i proletarskaja revolucija* ein vernichtender Artikel »Über die kultur-historische Theorie der Psychologie [O kul'turno-istoričeskoj teorii psihologii]«, in dem die Forschungen Lurijas als klassenfeindlich gebrandmarkt wurden:

Эта лженаучная, реакционная, антимарксистская и классово враждебная теория приводит к антисоветскому выводу о том, что политику в Советском Союзе осуществляют люди и классы, примитивно мыслящие, неспособные к какому бы то ни было абстрактному мышлению. (Razmyslov 1934, 83 f.)

Diese pseudowissenschaftliche, reaktionäre, antimarxistische und klassenfeindliche Theorie führt zu antisowjetischen Folgerungen darüber, dass die Politik in der Sowjetunion von Leuten und Klassen verwirklicht wird, die primitiv denken [und] unfähig zu einem auch nur irgendwie gearteten abstrakten Denken sind.

Die Brisanz der Theorie regressiver Strukturen des Denkens (und der eng damit verbundenen Erforschung des so genannten »primitiven Denkens« bzw. der frühen Formen des Denkens) im Kontext einer auf politischer Ebene propagierten Progress-Ideologie tritt in diesen Argumenten klar zutage. Die Forschungen Lurijas zu den frühen Kulturen Usbekistans konnten zwar in der Folge keinen Eingang in wissenschaftliche Gebiete finden, es ist jedoch anzunehmen, dass die Ergebnisse der Mittelasiensexpedition Einfluss auf Eisensteins Entscheidung nahmen, 1939 das Filmprojekt »Bol'šoj Ferganskij Kanal [Der grosse Kanal von Ferghana]« in Angriff zu nehmen. Das auf die Initiative

197 »Werter Aleksandr Romanovič, jetzt haben sie Deinen Report über die Expedition gebracht, der mich in Begeisterung versetzte. Allein die Resultate beider Expeditionen, wenn sie in systematischer und in einer für Wissenschaftler zugänglichen Form veröffentlicht würden, verdienten weltweite Aufmerksamkeit, davon bin ich überzeugt. Das betrifft die äußere Wertung. Was die innere Wertung angeht, so hab ich sie Dir mehr als einmal mitgeteilt: Ich denke nach wie vor, und werde es auch jetzt tun, solange man mich nicht davon vom Gegenteil überzeugt, dass das phylogenetische Vorhandensein der Schicht des komplexen Denkens, und der von ihm abhängigen anderen Struktur aller Hauptssysteme der Psyche, aller wichtigsten Arten der Tätigkeit und in der Perspektive – des Bewusstseins selbst – experimentell bewiesen wurde (und zwar anhand viel reichhaltigeren Faktenmaterials, als in jedweder ethnopsychologischen Untersuchung, und reiner und wahrer, als bei Lévy-Bruhl« (Russ. in: Lurija 1994, 65 f.).

des Schriftstellers Petr Pavlenko zurückgehende Filmprojekt sollte den Bau des großen Bewässerungskanals von Ferghana durch Kolchosarbeiter zeigen. Eisenstein plante den Film über das Großbauprojekt, dessen politisch-propagandistische Bedeutung (in der Tradition von Großprojekten wie dem Weißmeerkanal) offensichtlich war, als großes »Triptychon der Zeiten«, das, ähnlich wie der Film ¡QUE VIVA MÉXICO! das Porträt eines Landes durch unterschiedliche historische Epochen hindurch vergegenwärtigen sollte. Die strukturellen Reminiszenzen an das Mexiko-Projekt Eisensteins weisen darauf hin, dass der Film »Bol’šoj Ferganskij Kanal« deshalb das Interesse Eisensteins erregte, weil der Film im Sinne des »Grundproblems« der Kunst konzipiert werden sollte. Eisenstein nahm Abstand von dem Projekt, als ihm nahe gelegt wurde, die Filmepisode zur frühen Epoche der despotischen Herrschaft Timurs zu streichen, in der Eisenstein die blutige Unterwerfung der von der Wasserversorgung beraubten Stadt Urgenč und den Vormarsch des Wüstensandes auf einen einstmals blühenden Staat darstellen wollte.¹⁹⁸ In der Filmepisode traten regressiv-atavistische Strukturen offen zutage, z.B. versinnbildlichte Eisenstein die grausame Despotenherrschaft Timurs in dem Bild des aus Menschenopfern errichteten Turms von Timur, den er in seinen Skizzen aus kreisförmigen Ringen bestehend aus 16–20 Leichnamen gestaltete (siehe Leyda/Voynow 1982, 106–109). Ein um die psychoanalytische Komponente erweitertes Verständnis der Eisensteinschen Regress-Konzeption macht die ethnopsychologischen und psychoanalytischen Implikationen des Bildsymbols und seines Strukturelements – der Kreishieroglyphe – deutlich: Der aus menschlichen Leichnamen errichtete kreisrunde Turm ist einerseits im Kontext der psychoanalytischen Interpretation des Turmbaus zu Babel als phallisches Symbol zu interpretieren, andererseits wird in der Kreisform die Vorstellung von Tod als Regress zum Mutterleib beschworen.

4.2.2 Sexuelles und Prälogik – der Regress in der Kunst und die psychoanalytische Theorie

Целый ряд лет уходит на то, чтобы осознать, [что] первичный импульсный фонд шире, нежели узко-сексуальный, как его видит Фрейд, то есть шире рамок личного биологического приключения человеческих особей. [...] Вот почему

Ich brauchte mehrere Jahre, um mir darüber klarzuwerden, daß der primäre Impulsfonds weiter gesteckt ist, daß er sich nicht auf den Sexualtrieb beschränkt, wie Freud das sieht, das heißt, daß er über den Rahmen des privaten biologischen Abenteuers der menschl-

198 Zum Filmprojekt »Bol’šoj Ferganskij kanal« siehe Eisensteins Skizzen in Leyda/Voynow 1982 und Klejman 1992, 18.

меня тянет в по-своему понятый пояс пралогики – этого подсознания, включающего [чувствительность], но не порабощенного сексом.
(Eisenstein 1997b I, 343)

chen Spezies hinausreicht. [...] Deshalb zieht es mich in den Bereich des Prälogischen, das – in meinem Verständnis – Unterbewußtsein ist, welches Sinnlichkeit einschliesst, aber nicht Sklave des Sex ist.
(Eisenstein: YO I, 512)

Der von Eisenstein verwendete Begriff des individuellen Regresses ist nicht nur auf Forschungen auf dem Gebiet der Psychologie, sondern insbesondere auch der Psychoanalyse¹⁹⁹ zurückzuführen. Die Tatsache, dass Eisenstein weder in seiner öffentlichen Formulierung des »Grundproblems« aus dem Jahr 1935 noch in anderen Publikationen der 1930er und 1940er Jahre explizit auf die Rolle psychoanalytischer Theorie für die Entwicklung seiner Kunsttheorie eingeht, ist auf die kulturpolitischen Positionen der Stalinzeit zurückzuführen. Allerdings dokumentieren sowohl die Aufzeichnungen und Tagebücher Eisensteins als auch seine Vorlesungen an der Filmhochschule VGIK die fortwährende Beschäftigung mit psychoanalytischer Theorie.

4.2.2.1 Der Fall Freud

Wie ein Auszug aus den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« aus dem Jahr 1934 zeigt, war sich Eisenstein bewusst, dass seine Konzeption der ›individuellen Form des Regresses‹ in der Sowjetunion allerdings im Unterschied zum Ausland nicht offen dargelegt werden konnte. Als problematisch sah er das Zitieren psychoanalytischer Theorien zu Regress und Sexuellem an. Ėjzenštejn schreibt:

М.[ожет] б.[ыть] для иностранных изданий. Там, где я скажу о поэтических формах в поэтике – метафора, синекдоха etc., что они есть отпечатки, застывшие формы процесса пралогики мышления (сугубо pars pro toto!). Можно сделать экскурс в то, насколько это было бы легко »сексуализировать«, т.е. взять тот факт, что это общее явление имеющее место и в сексуальном акте, как только регрессивном действии (т.е. без

Vielleicht für ausländische Publikationen. Dort, wo ich über die poetischen Formen in der Poetik reden werde – Metapher, Synekdoche etc, dass sie Abbilder sind, erstarrte Formen des Prozesses der Prälogik des Denkens (besonders pars pro toto!). Man kann einen Exkurs dahingehend machen, inwiefern es leicht wäre das zu »sexualisieren«, d.h. die Tatsache zu nehmen, dass dies eine allgemeine Erscheinung ist, die auch im Sexualakt stattfindet, als nur regressiver und

199 »Dank auch den Psychoanalytikern auf diesem Weg [Спасибо и психоаналитикам на этом пути]« schreibt Eisenstein im Kap. »Monsieur, madame et bébé« in seinen Mémoires (Eisenstein 1997b, 61).

прогрессивной Д[иалектической]²⁰⁰ – компонент, как в искусстве!) и сугубо регрессивном. И взяв этот факт за »пуп« полагают общность и повсеместность этого проявления, как дериватив от сексуальности! Паки и паки указать на этом, что связь форм искусства и сексуальных аттитудов не друг из друга, а в равной мере из фонда пралогики, ибо оба имеют элемент регресса к этому niveau! [...] М. б. в Anhang и для наших? Многовато секс цитат из Ferenczi etc., что может здесь звучать зазорно? М. б. облегченно все же. Уж очень красиво выстроить ложную систему секс-толкования, и затем дискредитировать и ее и написать, что очень и как легко можно было бы выстроить секс-теорию поэтических форм (NB психоанализом, кажется этого не сделано в отношении метафоры, синекдохи и пр. (RGALI 1923-2-232, 23–24; Unterstreichung im Orig.)

höchst regressiver Handlung (d.h. ohne progressive D[ialektische] Komponente, wie in der Kunst!). Und indem man diese Tatsache am »Nabel« gepackt hat, die Gemeinsamkeit und Allgegenwärtigkeit dieser Erscheinung, als einem Derivativ von der Sexualität bestimmen. Nochmals und nochmals daran aufzeigen, dass die Beziehung der Kunstformen und sexuellen Attituden nicht eins aus dem anderen, sondern in gleichem Maße aus dem Bestand der Prälogik [schöpft], denn beide weisen ein Element des Regresses zu diesem Niveau auf! [...] Vielleicht im Anhang auch für unsere? Etwas viel Sex Zitate aus Ferenczi etc., was hier anstößig klingen kann? Vielleicht dennoch abgemildert. In der Tat ist es sehr schön, ein falsches System der Sex-Auslegung aufzubauen und danach auch dieses zu diskreditieren und schreiben, dass man sehr und wie leicht eine Sex-Theorie poetischer Formen aufbauen könnte (N[ota] B[ene] ist dies von der Psychoanalyse, wie es scheint, in Bezug auf die Metapher, Synekdoche usw. nicht geleistet worden.

Wenn Eisenstein auch in seinen späten Schriften die Überzeugung formuliert, dass die Psychoanalyse lediglich eine »Durchgangsstation« auf dem Wege zu wesentlich breiteren und tieferen Grundlegungen sei, für die das Sexuelle nicht mehr als ein Teilgebiet²⁰¹ darstelle – das große Gebiet der Prälogik –, so ist sein Interesse für regressive Strukturen und Prälogik doch wesentlich von seiner Rezeption Freuds geprägt, mit dessen Werk er bereits 1918 Bekanntschaft machte. Zwar kritisiert Eisenstein in seinen Schriften wiederholt Freuds Überbetonung des Sexuellen und des Ödipus-Komplexes, er hebt aber im Hinblick auf die offiziellen Kampagnen gegen den Freudismus (Frejdizm) ebenso betont die Verdienste Freuds hervor. In den mexikanischen Tagebüchern vergleicht er z.B. die Freud-Kritik in der Sowjetunion mit der feindlichen Einstellung gegenüber dem Psychoanalytiker in Hollywood und merkt an: »Trotzdem Freud deserves a little more [Все же Фрейд deserves a little more]«; (RGALI 1923-2-1124, 15).

200 Durch das Bildsymbol des Dreiecks wiedergegeben.

201 Eisenstein: *YO II*, 681.

Die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« belegen Eisensteins intensive Beschäftigung mit den Theorien Freuds und dessen Schule und zeigen einerseits das Bemühen Eisensteins, sich – z.B. in kritischer Auseinandersetzung mit der Thematik von Ödipus-Komplex und Vater-Imago – von Freuds Ansatz abzugrenzen und andererseits das Bestreben, Freuds Leistungen zu würdigen. So schreibt Eisenstein im Jahr 1944 zu Freud und seiner Schule: »Ihr unzweifelhaftes Verdienst besteht darin, dass sie die Aufmerksamkeit auf das Unterbewusstsein gelenkt haben. Genauer gesagt wiesen sie auf die Rolle und seine Mitbeteiligung an der bewussten Tätigkeit hin« (RGALI 1923-2-254, 27)²⁰². Unter seine Konzeption des in der Kunst stattfindenden Regresses zu den tiefsten Schichten des sinnlichen Denkens subsumiert Eisenstein die Freudsche Entdeckung des *Unbewussten*, zu welcher für Freud der Traum »der Königsweg« war. Die *Traumdeutung* Freuds (1900) erlangt nicht zuletzt aufgrund des darin erstmals vorgestellten Begriffs der *Regression*²⁰³ für Eisensteins Kunstmodell herausragende Bedeutung. Freud schreibt: »Heißen wir die Richtung, nach welcher sich der psychische Vorgang aus dem Unbewußten im Wachen fortsetzt, die *progređiente*, so dürfen wir vom Traum aussagen, er habe *regređienten* Charakter« (Freud 1997, II, 518; kursiv im Orig.). Über die Abbildungsvorgänge im Traum führt Freud weiter aus: »Wir heißen es Regression, wenn sich im Traum die Vorstellung in das sinnliche Bild rückverwandelt, aus dem sie irgendeinmal hervorgegangen ist« (ebd., 519).²⁰⁴ In Freuds Sprachgebrauch wird der Gedanke der *Regression* auch mit den verwandten Begriffen *Rückbildung*, *Rückwendung*, *Rückgreifen* ausgedrückt. Dies findet eine Parallele in der variierenden Begrifflichkeit Eisensteins (vgl. Kap. 4.1).

202 Im russ. Orig.: »Несомненная их заслуга в том, что они обратили внимание на под- сознание. Вернее указали на роль и соучастие его в сознательной деятельности.«

203 Zur Definition des Begriffes »Regression« heißt es bei Laplanche/Pontalis: »In einem psychischen Vorgang, der eine Bedeutung von Durchlaufen oder von Entwicklung erhält, bezeichnet man mit Regression ein Zurück von einem bereits erreichten Punkt bis zu einem vor diesem gelegenen Punkt. Topisch gesehen vollzieht sich die Regression nach Freud entlang einer Folge von psychischen Systemen, die von der Erregung normalerweise in einer vorgegebenen Richtung durchlaufen werden. Zeitlich gesehen setzt die Regression eine genetische Reihenfolge voraus und bezeichnet die Rückkehr des Subjekts zu Etappen, die in seiner Entwicklung bereits überschritten sind (libidinöse Stufen, Objektbeziehungen, Identifizierungen, etc.). Formal gesehen bezeichnet die Regression den Übergang zu Ausdrucksformen und Verhaltensweisen eines vom Standpunkt der Komplexität, der Strukturierung und der Differenzierung aus niedrigeren Niveaus. (In: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt 1998, 436. Zur Regression siehe auch Mertens, Wolfgang: *Kompendium psychoanalytischer Grundbegriffe*. München 1992, 191–195.

204 Mit dem regressiven Charakter des Traums hatte sich Eisenstein z.B. in den Monaten Februar/März 1932 in Aufzeichnungen zur Psychologie befasst (RGALI 1923-2-1138).

Für Eisenstein gewann der psychoanalytische Begriff der Regression vor allem in der Auslegung Otto Ranks Bedeutung, der in Opposition zu Freud im psychoanalytischen Verständnis menschlicher Entwicklung als erster die Betonung von der Vater-orientierten Seite von Ödipus-Komplex und Kastrationsangst hin zur ursprünglichen Mutter-Kind-Beziehung verlagerte und die Theorie vom »Trauma der Geburt« aufstellte. Mit Otto Rank verband Sergej Eisenstein die Revolte gegenüber übermächtigen Vätern, die zum Abfall und offiziellen Verstoß führte,²⁰⁵ denn das Schicksal ehemaliger Freud-Jünger wie Otto Rank fand gewissermaßen eine Entsprechung in Eisensteins persönlicher Biographie und seinem Aufbegehren gegen autoritäre Vaterfiguren – neben die seines leiblichen Vaters auch die des geistigen Ziehvaters Mejerchol'd (bzw. des politischen Übervaters Stalin).²⁰⁶ In den Schriften zum »Grundproblem« findet die Widerlegung Freuds durch Otto Ranks Theorie des Geburts-traumas die Zustimmung Eisensteins: »Refutation of Freud – Uterine Tendenz – urge, welche im Sexual Akt beseitigt wird. Also Streben nach Intra-Uterus Zustand und Sex nur als Mittel (billigstes!!!) dieses zu erreichen« (RGALI 1923-2-256, 22).

Neben Otto Rank wurde Sandor Ferenczi zu einer Quelle für Eisensteins Konzeption von Kunst und Mutterleibsregress, welche zum beherrschenden Thema der späten Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst avancierte²⁰⁷.

205 Zu Otto Ranks Vertreibung aus dem inneren Kreis um Freud vgl. Esther Menaker: *Otto Rank: A Rediscovered Legacy*. New York 1982; u. Anton Zottl: *Otto Rank. Das Lebenswerk eines Dissidenten der Psychoanalyse*. München 1982.

206 Eisenstein selbst thematisiert diesen inneren Konflikt und die Ablehnung autoritärer Vaterfiguren in seinen autobiographischen Schriften: »Wie sag ich's meinem Kinde?!« In: Eisenstein: *YO I*, 496-532.

207 In der Sekundärliteratur wird Eisensteins Rezeption psychoanalytischer Theorie und seine Obsession mit dem Thema »Mutterleibsregress« bei Ivanov, Lövgren u. Podoroga aufgegriffen. V. V. Ivanov widmet in seiner umfangreichen Untersuchung »Očerki po istorii semiotiki« das Kap. »Vor Sonnenaufgang« zentralen Aspekten der Rezeption psychoanalytischer Theorie durch Eisenstein (Ivanov 1976). Hakan Lövgrens Monographie *Eisenstein's Labyrinth. Aspects of a Cinematic Synthesis of the Arts* behandelt das Thema Mutterleibsregress im Kap. »Labyrinthian Structures and »Mutterleib« und untersucht die Frage von künstlerischer und architektonischer Form am konkreten Beispiel der künstlerischen Gestaltung der Kathedrale bei Eisenstein (in der Ausgestaltung des Boris Godunov-Monologs bzw. des Films IVAN GROZNYJ) und der Bezüge zur Lektüre von Otto Ranks *Trauma der Geburt* (Lövgren 1996). Valerij Podoroja wendet in seiner Untersuchung der Unterschrift Eisensteins als hieroglyphischem Zeichen des Mutterleibsregresses sein besonderes Augenmerk zu (Podoroga 1993).

4.2.2.2 Gotische Kathedralen, pränatale Erfahrung, Trauma und Mutterleibsregression

Интерес к пре-натальной стадии бытия у меня всегда был очень силен. / Очень быстро этот интерес охватил и область до-видового бытия. / Стали интересоваться стадии биологического развития, предшествующие стадии человека! / Не останавливаясь на этом, круг интересов стал охватывать ранние формы общественных отношений – до-классовое первобытное общество, особые формы поведения и мышления. / И все эти области интересовали меня в разрезе пережитков всех этих стадий внутри нашего сознания, мышления и поведения. (Eisenstein 1997b, 49 f.)

Mein Interesse für das pränatale Stadium des Seins war immer sehr stark. / Sehr bald hat sich dieses Interesse auch auf das Sein vor der Entstehung der Arten ausgedehnt. / Die Stufen biologischer Entwicklung, die dem Stadium des Menschen vorausgingen, begannen mich zu interessieren! / Darüber hinaus erstreckte sich mein Interesse auch auf die frühen Formen gesellschaftlicher Verhältnisse – die klassenlose Urgesellschaft, besondere Formen des Verhaltens und Denkens. / Und all das interessierte mich unter dem Gesichtspunkt der Überreste all dieser Stadien in unserem Bewußtsein, Denken und Verhalten. (Eisenstein: YO II, 665)

Noch für die Publikation der sechsbändigen Eisensteinausgabe (ab 1964) wurden von den Herausgebern die Hinweise Eisensteins auf seine Rezeption psychoanalytischer Theorie in den nach dem schweren Herzinfarkt 1946 entstandenen autobiographischen Texten weitgehend eliminiert. Erst die vollständige Publikation der Memoiren machte die Leser mit unzensurierten autobiographischen Schriften wie »Pré-natal expérience« und »Monsieur, madame et bébé« vertraut.²⁰⁸ Die »pränatale Erfahrung« von Gewalt und Mord in seiner persönlichen Biographie²⁰⁹ nahm Eisenstein in den Memoiren zum Ausgangspunkt seiner Ausführungen, die sein Interesse für das vorgeburtliche Stadium und frühe Entwicklungsstufen erklärten. In »Monsieur, madame et bébé« benannte Eisenstein 1946 [!]²¹⁰ freimütig einige seiner psychoanalytischen Quellen für die Konzeption von Kunst und Regress, allen voran Otto Ranks *Das Trauma der Geburt*, Sandor Ferenczis *Versuch einer Genitaltheorie* und Franz Alexanders Aufsatz über das Nirwana in der Zeitschrift *Imago* (Eisenstein 1997b, 61–62).

Otto Rank formulierte im *Trauma der Geburt* die These, dass »wie jeder Angst die Geburtsangst zugrunde liegt, jede Lust letzten Endes zur Wieder-

208 1984 in dt. Sprache, 1997 im russ. Orig.; vgl. dazu Lövgren 1996, 69.

209 Eisenstein deutet an, dass eine seiner künstlerischen Obsessionen – der Hang zu sadistischer Gewaltdarstellung – in pränataler Erfahrung angelegt sei.

210 Die Offenheit der Darstellung ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass Eisenstein die Zeit nach dem Herzinfarkt bereits als »Postskriptum« zu seinem Leben begriff.

herstellung der intrauterinen Urlust tendiert« (1924, 20; Hervorheb. im Orig.) und betrachtete die Kunst als Mittel, die Angst zu überwinden. Paradiesvorstellungen spiegeln laut Rank die Sehnsucht nach pränataler Existenzform wider. Diese psychoanalytische Konzeption fand nicht nur Wiederhall in Eisensteins künstlerischem Schaffen, sondern der Mutterleibsregress (bezeichnet mit dem Kürzel »MLB«) entwickelte sich zu einem Schwerpunktthema in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst insbesondere der 1940er Jahre.²¹¹

Wie Eisenstein in seinen autobiographischen Schriften berichtet, machte ihn Hanns Sachs in Berlin mit dem Werk Ferenczis bekannt: »Von ihm bekam ich das interessanteste Buch der ganzen psychoanalytischen Literatur, den *Versuch einer Genitaltheorie* von Ferenczi, durch den mir viele Dinge klar wurden (zwar post factum!), auf die ich durch mein heftiges Bestreben, hinter die Geheimnisse der Ekstase zu kommen, gestoßen war« (Eisenstein 1988 II, 763). Ferenczi verstand die geschlechtliche Vereinigung als *pars pro toto* für den Mutterleibsregress und als zeitweilige Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit der pränatalen Existenz. Der Ödipuswunsch wurde demnach von Ferenczi als der seelische Ausdruck einer viel allgemeineren biologischen Tendenz interpretiert, die die Lebewesen zur Rückkehr in die vor der Geburt genossenen Ruhelage lockt (Ferenczi 1924, 26). Ferenczis psychoanalytische Lesart der auf Ernst Haeckel zurückgehenden Theorie von Phylogenese und Ontogenese stieß auf Eisensteins lebhaftes Interesse. Als Evolutionist interpretierte Eisenstein das Phänomen des Mutterleibsregresses als Ausdruck weitaus allgemeinerer Tendenzen und sah es daher als »sehr wichtig kapital wichtig« an, die »Frage der Mutterleibsversenkung endgültig zu desexualisieren«²¹² (RGALI 1923-2-256, 43; Unterstreichung im Orig.). Den Sexualakt selbst bestimmte Eisenstein lediglich als den »einfachsten, am leichtesten zugänglichen und biologisch zielgerichtetsten« Fall der Regression.²¹³ Gemäß der dialektischen Lehre von der in einer Spirale erfolgenden Entwicklung und dem Umschlagen von Quantität in Qualität interpretierte Eisenstein den Trieb zur Mutterleibsregression als spiralartige Wiederholung eines früheren Entwicklungszustandes: »Der Mutterleibsversenkungs-Trieb ist [spiralartige]²¹⁴ Wiederholung des früheren allgemein-physikalischen Gesetzes [...]

211 Beispielsweise in den Archivschriften RGALI 1923-2-256, -264, -266 f. u. -269 f.

212 Im Orig.: »Очень важно капитально важно: десексуализировать вопрос Mutterleibsversenkung вчистую.«

213 Im russ. Orig.: »Наиболее простой, доступный и биологически целесообразный – равно для зверей, растений – это половой акт« (RGALI 1923-2-256, 43).

214 Von Eisenstein mit dem Bildsymbol der Spirale wiedergegeben.

des Pendels, der Wirkung und Gegenwirkung, oder des in die Länge gestreckten Gummis, der unausweichlich zur Ausgangslänge zurückkehrt.«²¹⁵ Als die geeignetste Kunstform, diese Gesetze strukturell zu verkörpern, befand Eisenstein den Animationsfilm, in welchem er die protoplasmatische Omnipotenz der Form verwirklicht sah. Eisenstein fixierte seine Überlegungen zu Protoplasma und künstlerischer Form im Aufsatz »Disney«²¹⁶, dessen Thematik er dem Buch »Methode« zurechnete. Am 9. Mai 1946 schrieb Eisenstein zur Faszination der regressiven Form des Protoplasmas in den Schriften zur »Methode« der Kunst:

»Магия« protoplasma effect строится не только на магичность всех »возвратных« воздействий [...] Основная магия (и это где-то в абрисе записано) – конечно в omnipotence protoplasm`ы: из нее все может быть. Текучесть и бесконечнооб-разность этой стадии бытия. (RGALI 1923-2-264, 4)

Die »Magie« des Protoplasma-Effektes gründet sich nicht nur auf der Magie aller »rückläufigen« Einflüsse [...] Die Haupt-Magie liegt (und das ist im Abriss irgendwo notiert) – natürlich in der omnipotence des Protoplasma: Aus ihm kann alles werden. Das Fließende und Unendlich-Bildhafte dieses Stadiums des Seins.

Eisenstein verglich das Protoplasmatische aufgrund seiner Entwicklungsmöglichkeiten mit dem infantilen Stadium (RGALI 1923-2-264, 4) und bezeichnete die schöpferische Aktivität als »regressive par excellence« (RGALI 1923-2-264, 5).

Bezeichnenderweise griff Eisenstein in der Zeit der Arbeit am Film IVAN GROZNYJ die Lektüre Ferenczis wieder auf und schrieb am 13. Januar 1944 in Alma Ata, dass der *Versuch einer Genitaltheorie* das genialste Buch sei – »besonders in dem Teil, der den Tod betrifft – als Rückkehr in ein unbeseeltes Vorstadium der evolutionären Treppe«²¹⁷. Eisenstein, der die pansexuelle Position der Psychoanalyse Freudscher Prägung in seinen Schriften mehrfach kritisierte, machte in seinen Aufzeichnungen deutlich, dass er hinter den von der Psychoanalyse beschriebenen Vorgängen wie der Mutterleibsregression

215 Im Orig.: »MutterleibsVersenkungs-Urge есть [спиральный] повтор более раннего обще-физического закона [...] маятника, действия-противодействию, или растянутой резинки неминуемо возвращающейся к исходной длине« (RGALI 1923-2-264, 20).

216 Der von Naum Klejman publizierte und mit einem Kommentar versehene Aufsatz wurde 1985 veröffentlicht (Eisenstein 1985b). Eine dt. Übers. von O. Bulgakowa erschien in der Zs. *Kunst und Literatur*, Berlin, Nov./Dez. 1988 u. Jan./Febr. 1989.

217 Im Orig.: »Самая гениальная, конечно, книга, о которой редко вспоминаю это – конечно Ференци »Versuch einer Genitaltheorie«. Особенно в части, касающейся смерти – как возврате в неодоушвленную предстацию эволюционной лестницы« (RGALI 1923-2-1172, 14).

weit umfassendere Erscheinungen wirksam fand – evolutionäre Vorgänge von Werden und Vergehen, Regress und Progress, die in der Natur immer miteinander einhergehen, so dass es, gemäß der Darstellung Ferenczis, »eine vollkommene Entmischung der Lebens- und Todestriebe überhaupt nicht gibt, daß es selbst in der sogenannten ›toten Materie‹, also im Anorganischen, noch ›Lebenskeime‹ gibt und damit auch Regressionstendenzen zu jener höheren Komplikation, aus deren Zerfall sie entstanden sind« (Ferenczi 1924, 127). Eisensteins begeisterte Anmerkung zu Ferenczi, der die Verbindung von Mutterleibsregression mit dem Todestrieb, Schlaf und körperlichem Orgasmus zum Gegenstand seiner Darstellung machte²¹⁸, bezog sich insbesondere auf die Äußerungen zu Tod, Regression und Evolution:

Wie denn aber, wenn das »Sterben« kein Absolutes wäre, wenn sich Lebenskeime und Regressionstendenzen auch noch im Anorganischen versteckten oder wenn gar auch Nietzsche recht hätte, der da sagt: »Alle unorganische Materie ist aus organischer entstanden, es ist tote organische Materie. Leichnam und Mensch.« Dann müssten wir die Frage nach Anfang und Ende des Lebens endgültig fallen lassen und uns die ganze anorganische und organische Welt als ein stetes Hin- und Herwogen zwischen Leben- und Sterbenwollen vorstellen, in dem es niemals zur Alleinherrschaft, weder des Lebens noch des Sterbens, kommt.

(Ferenczi 1924, 127)

Sandor Ferenczis These, dass der Tod ähnliche regressive Züge aufweise wie die Mutterleibsregression, nahm direkten Einfluss auf Eisensteins Konzeption des Films *IVAN GROZNYJ*. Dies verdeutlicht die Szene der Ermordung Vladimirs in der Kathedrale, in der Eisenstein die Regresskonzeption in audiovisueller Form verkörperte und bewusst als Regress zum Mutterleib gestaltete: dem Kameramann A. N. Moskvín gab Eisenstein konkrete Anweisung »die Uspenskij-Kathedrale wie einen Mutterleib auszuleuchten«, dem für die Bauten zuständigen Künstler I. A. Špinel schlug er vor, in den Dekorationen der Kathedrale die Ecken der Mauern abzurunden und den Komponisten Sergej Prokof'ev beauftragte er, den Chor der Opričniki, die Vladimir an den Ort des

218 »[...] In der Wirklichkeit scheint das Leben immer katastrophal enden zu müssen, wie es mit einer Katastrophe, der Geburt, seinen Anfang nahm. Es hat sogar den Anschein, als ob in den Symptomen des Todeskampfes regressive Züge zu entdecken wären, die das Sterben zu einer Nachbildung des Geborenwerdens und dadurch weniger qualvoll gestalten möchten. Erst unmittelbar vor den letzten Atemzügen, manchmal allerdings schon etwas früher, kommt es zu einer vollen Resignation, ja zu Äußerungen der Befriedigung, die das endliche Erreichen der vollen Ruhesituation, etwa wie im Orgasmus nach der geschlechtlichen Kampfhandlung, ankündigen. Der Tod weist ähnliche Züge der Mutterleibsregression auf wie der Schlaf und die Begattung« (Ferenczi 1924, 128).

Mordanschlags begleiten, »im Rhythmus von Geburtswehen« zu überarbeiten.²¹⁹ Gemäß Ranks These, dass die Geburt die zentrale emotional traumatisierende Erfahrung des Menschen sei und der Eintritt in die Welt alle mit einer tiefen Angst belege, inszenierte Eisenstein den Subtext der Ermordung Vladimirs als Rückkehr zum Trauma: Vladimirs Angst vor dem Eintritt in die dunklen Gewölbe wird als *otkaznoe dviženie* (Bewegung mit vorausgehender gegenläufiger Bewegung) und Zurückschrecken vor den niedrigen rundbölgigen Eingängen inszeniert. Der Raumkonzeption des Films liegt die psychoanalytische Interpretation architektonischer Strukturen zugrunde, wie Richard Sterba sie in seinem Aufsatz »Zur Analyse der Gotik« für die Kathedrale formulierte: Sterba interpretierte die architektonischen Formelemente der Gotik als Verdrängung der Ursituation, Tendenz zur Männlichkeit und Versuch der Ablösung vom Weiblichen und bezeichnete die gotische Kathedrale unter Bezug auf Rank als überragendes Mutterleibssymbol, das die Macht der Fixierung an das Mütterliche ahnen lasse.²²⁰ Die Konzentration der Schauplätze auf klaustrophobisch enge dunkle Gewölbe (insbesondere im zweiten Teil des Films IVAN GROZNYJ) stand in Übereinstimmung mit der These Otto Ranks, dass der Mechanismus der Angstauslösung, der dann bei den Phobikern fast unverändert wiederkehre (z.B. in der Klaustrophobie), als unbewusste Reproduktion der Geburtsangst zu verstehen sei (Rank 1924, 15). Von den obersten Zensoren über den Film (Stalin, Molotov u. Ždanov) wurde nach dem Verbot von IVAN GROZNYJ (Teil II) die klaustrophobische Enge abgeschlossener dunkler Räume stark kritisiert. »Der zweite Teil wird zu sehr von Kellern und Gewölben beengt. Da gibt es weder den Lärm von Moskau noch die Darstellung des Volkes. Man kann Verschwörungen und Repressalien durchaus zeigen, doch man darf sich nicht darauf beschränken« (In: Bulgakowa 1989, 68).²²¹ Molotovs Worte, zitiert nach dem Gedächtnisprotokoll, welches Eisenstein und Čerkasov im Anschluss an das Gespräch im Kreml anfertigten, sind ein beredtes Zeugnis dafür, dass Eisensteins filmische Raumkonzeption für den

219 Zit. nach dem Kommentar Naum Klejmans. In: Eisenstein 1997b, 453.

220 Siehe Sterba, Richard: »Zur Analyse der Gotik.« In: *Imago* 1924, H. 4, 367–373. Am 31. Januar 1947 liest Eisenstein den Aufsatz und versieht ihn mit der Notiz: »Vgl. die Kathedrale beim Mord an Vladimir – Moskvín für die Ausleuchtung genau vorgegeben als *Mutterleib!* 31.1.47. Benutzen für das Problem der *Mutterleibsversenkung, anschließend an Nirwana, etc.* Gut die Gegenüberstellung von Gotik und Barock, als *loslösende Tendenz und hineintauchende*« (Eisenstein: *YO II*, 1112; kursive Hervorheb. bei Eisenstein in dt. Sprache).

221 »Вторая серия очень зажата сводами, подвалами, нет свежего воздуха, нет шири Москвы, нет показа народа. Можно показывать разговоры, можно показывать репрессии, но не только это« (Mar'jamov 1992, 85).

Abb. 10

IVAN GROZNYJ, Teil II,
TC 1:14:23:
»Phallic black Tsar« – die schwarze
Messe des Zaren und der Opričniki.
Szene: »Vnutrennost' sobora [Das
Innere der Kathedrale]«.



zeitgenössischen Zuschauer die Atmosphäre der Verfolgungen und Repressionen der ihn umgebenden politischen Wirklichkeit zum Ausdruck brachte.

In der Ermordung Vladimirs stellt Eisenstein durch die phallische Symbolik des Messers, das in Vladimir's Leib gestoßen wird, den Tod gleichsam als Umkehrung des Zeugungsvorgangs dar.²²² Im Moment des Fallens kehrt Vladimir zur Mutter Erde – *mat' syraja zemlja* – zurück und die Regression wird zum Bild für das Sterben. Der Mordwaffe kam als Opferrmesser rituelle Bedeutung zu; dies legen Aufzeichnungen zum Stierkampf nahe, in denen Eisenstein den Todesstoß als Ritual »mystischer Verschmelzung« von Tier und Mensch bezeichnet (RGALI 1923-2-256, 54). In der Zeit des Mexikoaufenthaltes hatte das Thema in einem Zyklus von Zeichnungen Ausdruck gefunden, in denen Eisenstein die Verschmelzung von Torero und Stier im Tod gestaltete (vgl. Abb. 2). Die Inszenierung des Opfertodes als ekstatischer Akt basiert auf Ferenczis Darstellung der Analogie von Todeskampf und Begattungssituation (Ferenczi 1924, 128) und vor allem auf Eisensteins vergleichenden ethnologischen und mythologischen Studien, etwa zum Stierkampf und den dionysischen Mysterien. In seinen Aufzeichnungen betonte Eisenstein die Phallus-Symbolik der Figur Ivans, der in der Szene der Ermordung Vladimirs in der Kathedrale in eine mit spitzer Kapuze versehene schwarze Mönchskutte gehüllt ist: »N[ota] B[ene]. M[utter]L[ei]b treatment der Ermordung V[ladimir] A[ndreevičs]: phallic black tsar«²²³ (vgl. Abb. 10). Die Inszenierung der Szene folgt Eisen-

222 Eisenstein betonte in seinen Schriften zum »Grundproblem« (RGALI 1923-2-256, 54) die »Geschichte der Entstehung der Geräte als Auswuchs der Gliedmaßen« und verwies auf die einschlägige Literatur zum Thema: Kapp 1877; Adama van Scheltema 1922; sowie Rank/Sachs 1913 (RGALI 1923-2-256, 54).

223 Im Orig.: »N[ota]B[ene]. M[utter]L[ei]b treatment ubijstva V[ladimira] A[ndreeviča]:

steins im »Grundproblem« formulierter These, dass die emotionale Wirkung des Kunstwerks auf dem Regress zu den frühen Formen des Denkens (im ontogenetischen und phylogenetischen Sinn) beruhe.

Allerdings stellt die Theorie vom Trauma der Geburt und Mutterleibsregress nicht nur den Subtext der Szene der Ermordung Vladimirs dar, vielmehr folgt die gesamte Grundkonzeption des Films dem »geheimen [bzw. latenten] Sujet«: »Vom Mutterverlust – durch Mutterersatz (Gemahlin) zum Mutterwiederfund [sic!]– sozial Erlangtem – dem Meer (Great!)« (RGALI 1923-2-256, 48).

Das Trauma des *Mutterverlustes* ist Gegenstand des im zweiten Teil des Films eingeschobenen Prologs, in dem der junge Ivan Zeuge der Vergiftung seiner Mutter durch die Bojaren wird. Die *Ersetzung der Mutter-Imago* durch die Vermählung mit Anastasija – findet durch den Tod Anastasijas, welche ebenfalls von den Bojaren vergiftet wird, ein Ende. Der Möglichkeit der »individuellen« Überwindung des Traumas beraubt, wendet sich Ivan der »sozialen Sache« zu, der »Liquidierung des Feudalismus«, welche aber lediglich die Durchgangsstation zur Wiedervereinigung mit der Mutter bildet – Ivan erobert den Zugang zum Meer:

Еще по поводу Ивана
членение пролог – I ая серия – II серия
совершенно верно
1) O → Царем буду. Verlust der Mutter – Vater
2) Entschluß → царем, т.е. отцом буду. Секс. цикл: Mutterersatz – Анастасия. приобретение – Verlust und zweites Vater werden – Gott вседержитель werden.
3) От Verlust – поцелуй в губы покойницы через соц. дело – ликвидацию феодализма к воссоединению к матерью – покорение моря. »Океан-море« не программа, а акт [...] соединения океана – Ивана с морем. От Mutterverlust – через Mutterersatz (Gemahlin) к Mutterwiederfund – социально обретаемому! – морю.
(RGALI 1923-2-256, 48)

Nochmals zum Thema Ivan
Die Gliederung Prolog – I. Teil – II. Teil ist vollkommen richtig
1) O → Ich werde Zar. Verlust der Mutter – Vater
2) Entschluss → Zar, d.h. Vater werde ich. Sex. Zyklus: Mutterersatz – Анастасия. Erlangung – Verlust und zweites Vater werden – Gott Allherrscher werden.
3) Vom Verlust – Kuß auf die Lippen der Verstorbenen über die soz. Sache – die Liquidierung des Feudalismus zur Wiedervereinigung mit der Mutter – der Eroberung des Meers [bzw. des Zugangs zum Meer]. »Ozean-Meer« ist kein Programm, sondern der Akt [...] der Vereinigung des Ozeans – Ivans mit dem Meer. Vom Mutterverlust – über den Mutterersatz (Gemahlin) zum Mutterwiederfund – dem sozial erlangten! – dem Meer.

phallic black tsar« (S. M. Ėjzenštejn: »Puškin i Gogol' [Puškin u. Gogol'].« In: Eisenstein 1997/98, 182).

Die sinnbildliche Identifizierung des mütterlichen Körpers mit dem Meer, bei Ferenczi als »thalassaler Regressionszug«²²⁴ bezeichnet (Ferenczi 1924, 64), ist Gegenstand von C. G. Jungs Konzeption des Mutterarchetypus. Bei Eisenstein symbolisiert dieser Mutterarchetypus in der Kompositionsstruktur des Kunstwerks die Wiedererlangung der ursprünglichen Einheit – Wiedervereinigung des männlichen Prinzips, der phallischen Figur Ivens, mit dem weiblichen Prinzip – dem Meer, gemäß dem Yin-und-Yang-Prinzip des chinesischen TAO²²⁵. Als grundlegend für Eisensteins künstlerische Mutterleibs-Konzeption kann somit vor allem auch C. G. Jungs Archetypentheorie und seine Darstellung der »Symbole der Mutter und der Wiedergeburt« in der Monographie *Wandlungen und Symbole der Libido* angesehen werden.

4.2.2.3 Kreisform des Paradieses: Nirwana und Regress zur Nullform des Seins

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Theorie vom Trauma der Geburt und dem Mutterleibsregress fand bereits in Eisensteins Schaffen zu Beginn der 1930er Jahre ihren Ausdruck. Offensichtlich geleitet von einem Interesse für den Tonfilm (dessen Erforschung der Auslandsaufenthalt Ende der 1920er Jahre ursprünglich dienen sollte) und für Synästhesie-Phänomene studierte Eisenstein in Mexiko die 1931 erschienene Monographie des aus Russland emigrierten Stanford-Professors Henry Lanz *The Physical Basis of Rime. An Essay on the Aesthetics of Sound*. In Mexiko exzerpierte Eisenstein aus dem Buch und widmete neben den Theorien der deutschen Romantik zur Synästhesie dem bei Lanz beschriebenen Zusammenhang von Musik und Emotion besondere Aufmerksamkeit. Lanz führte aus, dass der Impuls in unserem Denken, zum Grundton zurückzukehren, der wahre Ursprung der Melodie sei:

As soon as the second note of the interval is actually taken, or even heard, a strong impulse is born in our mind to return to the original tone. This impulse is the real origin of melody [...] On the subjective side this relation stimulates a peculiar tendency or desire to come back to the original tone. Psychologically, therefore, melody is to be defined as a variety of desire, a longing or craving. [...] He [the composer] does not transmit anything except this immediate and perfectly unique desire to move from one tone to another [...] The manner in which a desire is expressed in consciousness is called »feeling«.

224 nach gr. *thalassa* »Meer«.

225 Neben C. G. Jungs Ausführungen zum TAO in »Psychologische Typen«, schöpfte Eisenstein seine Erkenntnisse über chinesische Philosophie vor allem aus der Lektüre der Werke Marcel Granets.

ing« or »emotion«. We are aware of our own desires only through the medium of our emotions.

(Lanz 1931, 34; im Orig. kursiv; Unterstreichung: S.M.E.)

Die Ausführungen versah Eisenstein mit einem Kommentar, der die Verbindung der bei Lanz im Hinblick auf die Melodie beschriebenen regressiven Tendenzen zu der Konzeption von Mutterleibsregress und Trauma der Geburt zieht:

Estupendo!!!

И здесь механизм возврата к »травме« (»преступника всегда тянет к месту преступления«)

здесь – тон²²⁶

All connected with reproducing of the primar tendency to return to the womb 100 % in extasy.

(RGALI 1923-2-1131, 3 f.)

Die Ausführungen Lanz' zur Melodie sah Eisenstein als weiteren Beleg für eine allumfassend wirksame Tendenz der »Rückkehr zum Trauma [der Geburt]«, die er neben der Tendenz der Rückkehr zum ursprünglichen Ton²²⁷ auch in anderen Erscheinungen wirksam fand, wie z.B. der des Verbrechers, den es zum Ort des Verbrechens zurückzieht – »zum Ort des starken emotionalen Traumas«²²⁸. In der Ekstase sah Eisenstein die »Wiederherstellung der primären Tendenz der Rückkehr zum Mutterleib 100 %« verwirklicht (RGALI 1923-2-1131, 4). Die Sehnsucht zur Rückkehr in den Mutterleib als Sehnsucht nach dem vorgeburtlichen Paradieszustand verstand Eisenstein in umfassendem Sinn als eine Rückkehr zu ursprünglicher Einheit und Undifferenziertheit (auch der des Denkens). In den von Eisenstein in Mexiko studierten Formen der (rituellen, religiösen und körperlichen) Ekstase erkannte er als gemeinsames Merkmal des »Aus-sich-Heraustretens« in der Ekstase die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit (*unio mystica* in der religiösen Ekstase) und die Rückkehr zu ursprünglicher Undifferenziertheit, die auch die frühen Formen des Denkens (*participation mystique* nach Lévy-Bruhl) kennzeichnen. Der von Eisenstein verwendete Begriff der *Versenkung* in den Mutterleib (pogruženie v materinskoe lono) gewann im Rahmen der Studien zu religiöser Ekstase übertragene Bedeutung

226 »Kolosal!!! / Auch hier der Mechanismus der Rückkehr zum ›Trauma‹ (›den Verbrecher zieht es immer zum Ort des Verbrechens zurück‹) / hier – der Ton.«

227 Vgl. dazu auch C. G. Jungs Ausführungen in der Monographie *Psychologische Typen* zur indischen Vorstellung des Uraltes OM, aus dem der ganze Kosmos hervorgegangen sei.

228 Das Thema griff Eisenstein am 15.7.1946 in den Schriften zum »Grundproblem« der Kunst erneut auf (RGALI 1923-2-264, 20).

im Sinne mystischer *Versenkung* zur Erlangung der Einheit mit der Gottheit (RGALI 1923-2-268, 75).

Die besondere symbolische Konnotation der Kreishieroglyphe als Urform ist bereits in der Komposition der Einstellungen des unvollendeten Mexiko-Films und in den mexikanischen Zeichnungen zu finden, die Eisensteins Interesse für geometrische Grundformen offenbaren.²²⁹ So verbindet sich in der Stierkampfepisode *Fiesta* das Kreisrund der Arena mit Einstellungen, die die bildliche Durchdringung von Stier und Torero in einem Kreis zeigen und den Bezug von Kreisform, kultischen Formen, Ritus und Opfertod verdeutlichen.²³⁰ Ein Brief Anita Brenners an Eisenstein vom 17. März 1932 weist auf die Tatsache hin, dass »der Beginn der Architektur [in kultischen Formen, A.B.] rund« sei:

A note for your notebooks: that the beginning of architecture is round. Examples: first Mexican pyramid, Cuicuilco, which is round-shaped; North-American Indian semi-underground »Sweet houses« and secret meeting places, Druid temples, Chaldean, etc. Round, underground, what do you guess is the idea? My guess is the same. (RGALI 1923-2-1795)

Der Brief legt nahe, dass Eisenstein und Brenner in Mexiko die Bedeutung der Kreisform diskutiert hatten. Eisensteins Kenntnis der psychoanalytischen Interpretation der Kreisform als archetypisches Bild für den Mutterleib kann vorausgesetzt werden, denn bei seiner Lektüre der Monographie Eckart von Sydows *Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker*²³¹ unterstrich Eisenstein die Ausführungen Sydows zu Kreisform und Mutterleib, welche auf C. G. Jungs *Wandlungen und Symbole der Libido* zurückgehen: »wie das Haus, so gilt also auch die Höhle als Repräsentanz des Mutterleibes.«²³²

229 Zur Tendenz zu geometrischen Grundformen als regressive Stilisierungstendenz im Denken der Schizophrenen vgl. Kretschmer 1926, 107.

230 Im Material des von Jay Leyda aus dem Material des Mexiko-Films kompilierten Lehrfilms QUE VIVA MÉXICO – EPISODES FOR STUDY (TC 1:17:10 ff.).

231 Die Monographie Sydows (1927), die in weiten Teilen auf C. G. Jungs »Wandlungen und Symbole der Libido« Bezug nimmt, erwarb Eisenstein laut Eintragung bei seinem Paris-Aufenthalt 1930, er hatte spätestens in Mexiko Gelegenheit, das Werk zu studieren.

232 In den späten Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« griff Eisenstein die psychoanalytische Interpretation der architektonischen Formen wieder auf: »Психоаналитики выводят всю архитектуру из этой предпосылки. Eck. v. Sydow. And ... why not?« (RGALI 1923-2-258, 69). An anderer Stelle schreibt Eisenstein: »Das Kirchenschiff ist ja auch M[utter]L[ei]B! Und die Kirche Mutter und der Sohn – die Pforte, der Eingang zu ihr!« (RGALI 1923-2-268, 53; Unterstreichung im Orig.).

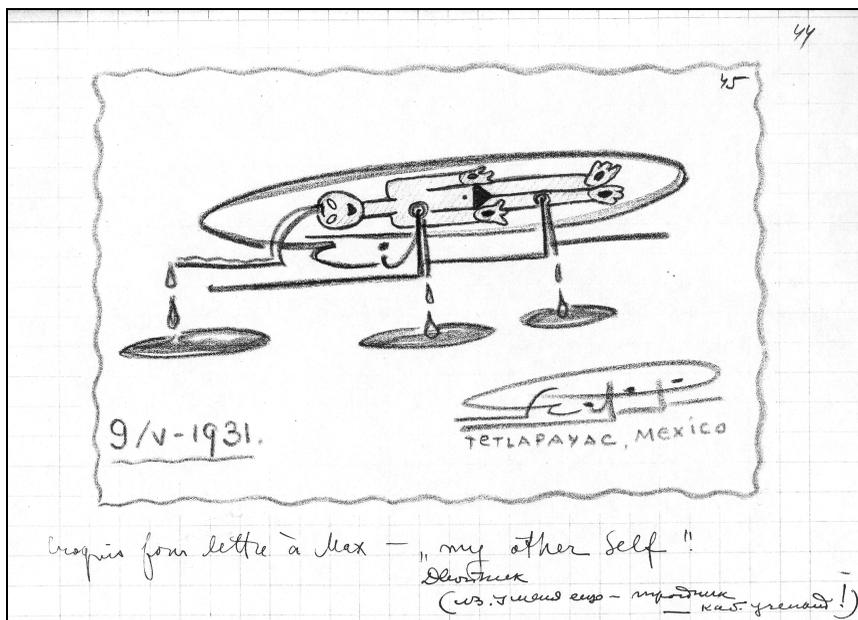


Abb. 11 S.M.E.: *My other Self* [Zeichnung; im Orig. dreifarbig (schwarz, blau, rot)].
 Textkommentar: »9/ V - 1931. S. Eisenstein. Tetlapayac, Mexico. Croquis from
 lettre à Max - »my other Self« Dvojnĭk. (NB u menja ešče - trojnik - kab[inetnyj]
 učenyj) [Doppelgänger. (NB ich habe noch einen - Drilling - den Stubengelehr-
 ten)]«
 (RGALI)

Die regressive Tendenz als Sehnsucht nach dem intrauterinen Schwebezu-
 stand findet laut Eisenstein ihren Ausdruck in der Kunst, wo sie sich z.B. im
 Schaffen bildender Künstler wie Leonardo, Böcklin oder Tatlin manifestiere
 (RGALI 1923-2-256, 22). Ausgehend von der psychoanalytischen Interpreta-
 tion religiöser Kunst und Bauwerke analysierte Eisenstein zahlreiche Bildwerke
 als Ausdruck der regressiven Tendenz (vgl. z.B. die Analyse der »Badenden«
 von Degas, in: Eisenstein 1997/98, 165 ff.). Nach Eisenstein entspricht dieser
 Sehnsucht motivisch die künstlerische Darstellung des paradisischen Urzu-
 standes oder die Darstellung von Schwebefiguren wie z.B. den Himmelfahrts-
 darstellungen der religiösen Kunst.²³³

233 »Poryv k pareniju.« 27.10.1946. In: Ėjzenštejn 1997/98, 164.

Bei seiner Analyse des Paradies-Motivs in der Kunst traf Eisenstein eine Unterscheidung zwischen dem

- (1) Paradieszustand als *soziales* Stadium der Urgesellschaft vor der Herausbildung der Klassen, in dem es keine Versklavung des Menschen durch den Menschen und keine Ausbeutung gibt; und dem
- (2) Paradieszustand in der *individuellen* Biographie des Menschen – dem pränatalen Schwebезustand des Embryos im Mutterleib, einer Existenzform frei vom Daseinskampf.

Aufgrund dieser Exegese des Paradiesmotivs erlangte der Kreis als geometrische Form für Eisenstein symbolische Bedeutung im Sinne einer Verkörperung von Freiheit und Gleichheit des Individuums.²³⁴

Auf der Hacienda Tetlapayac schuf Eisenstein am 9. Mai 1931 ein Selbstporträt, in dem er seinen Namensschriftzug als Mutterleibshieroglyphe gestaltete (*Abb. 11*). Eine mit blutenden Stigmata ähnlich dem heiligen Franz von Assisi²³⁵ gezeichnete menschliche Gestalt, die in den ovalen Schriftzug der Initialen Eisensteins gleich einem Embryo in einen Mutterleib gebettet ist, bezeichnete Eisenstein als seinen »Doppelgänger« – »my other self«. Die Zeichnung illustriert, dass die bildliche Gestaltung des Mutterleibsregresses für Eisenstein metapoetische Bedeutung gewann und als Hieroglyphe sein künstlerisches Selbstverständnis thematisierte.

Die Thematik des »Doppelgängers« erinnert nicht nur an Otto Ranks Studie zum Phänomen des Doppelgängers *Die Don-Juan-Gestalt* (Leipzig 1924), sondern auch an dessen Vorstellung über künstlerisches Schöpfertum. Zur Charakterisierung des schöpferischen Aktes zog Rank den Mythos von Prometheus heran, der »Menschen schafft, nach seinem Bilde, d.h. immer neuen, stets wiederholten Geburtsakten sein Werk und in ihm sich selbst unter den weiblichen Schmerzen der Schöpfung gebiert« (Rank 1924, 149).²³⁶ Rank befand, dass die eigentliche Wurzel der Kunst »in dieser autoplastischen Nachbildung des eigenen Werdens und Entstehens aus dem mütterlichen Gefäß« zu erblicken sei (Rank 1924, 151–152).

Eisensteins Kommentar zu der Zeichnung weist ihn auch in der Frage der Doppelgängerthematik als genuin dialektischen Denker aus, denn er merkt zu seinem Selbstporträt an, dass er in sich außer einem Doppelgänger [bzw. Zwilling] – *dvojník* – noch einen Drilling (*trojnik*) ausmachen könne – den Wissen-

234 Ebd., 155–164.

235 Vgl. hierzu die Darstellung El Grecos »Die Stigmatisierung des heiligen Franziskus« (1592–1599 bzw. 1604–1614; Leinwand, 52 x 41 cm; Berlin, Sammlung Paul Cassirer).

236 Vgl. hierzu auch Eisensteins bildkünstlerische Gestaltung des Motivs in ¡QUE VIVA MÉXICO! (siehe Kap. 5.3).

schaftler (*kab.[inetnyj] učenyj*, wörtlich: Stubengelehrten) (siehe Abb. 11; RGALI 1923-2-1124, 44 f.). In Mexiko entwickelte Eisenstein eine triadische Formel der kreativen Prozesse und bezeichnete diese mit dem Bildsymbol des Dreiecks und dem kyrillischen Buchstaben »Д« (für Dialektik).

Die Verknüpfung des Problems der künstlerischen Form mit dem Thema des Mutterleibsregresses, welche für Eisenstein in der Mitte der 1940er Jahre geradezu zu einer Obsession wurde und nicht nur die späten Schriften, sondern auch den Subtext des Films IVAN GROZNYJ kennzeichnete, steht im Kontext der von Rank mit dem Ausdruck »künstlerische Idealisierung« bezeichneten Grundprobleme künstlerischen Schaffens:

Wie sich uns ergeben hat, geht alle »Form« auf die Urform des mütterlichen Gefäßes zurück, die in der Kunst in weitgehendem Maße Inhalt geworden ist; und zwar in einer idealisierten und – eben zur Form – sublimierten Weise, welche die der Urverdrängung verfallene Urform wieder akzeptabel macht, indem sie als »schön« dargestellt und empfunden werden kann.

(Rank 1924, 153)

In IVAN GROZNYJ, der (wie der Mexiko-Film, in dessen Kontext die Zeichnung Eisensteins entstand) als Selbstporträt des Künstlers konzipiert war, kommt der audiovisuellen Darstellung des Mutterleibsregresses die Bedeutung der Selbstthematization künstlerischen Schaffens und des schöpferischen Aktes zu.²³⁷ Im Zusammenhang mit Eisensteins in den Memoiren getroffene Aussage, er habe als eine Form des Selbstmordes das Sich-zu-Tode-Arbeiten an IVAN GROZNYJ gewählt,²³⁸ gewinnt die Verknüpfung von regressiven Tendenzen, Todestrieb und Selbstporträt im Kunstwerk paradigmatische Bedeutung. Dem Künstler wies Eisenstein die Ausnahmestellung zu, stärker als andere Menschen der Macht der Bilder unterworfen und in der ausgeprägtesten Form von der Sehnsucht nach dem paradiesischen Urzustand besessen zu sein (»Poryv k pareniju [Ausbruch zum Schweben].« In: Eisenstein 1997/98, 164). Laut Eisenstein gründe sich die Wirkung der Kunst auf der Leidenschaftlichkeit dieser Sehnsucht:

237 Zu Eisensteins Konzeptionen künstlerischer Kreativität vgl. auch die 1932 in New York erschienene Monographie Otto Ranks: *Art and Artist*.

238 Eisenstein schreibt, dass er im Herbst 1943 die Zündkapsel zu seinem Selbstmord durch Arbeit gelegt habe und die Folgen im Jahr 1946 zutage getreten seien: »Ein ziemlich kompliziertes Selbstmordverfahren auf Umwegen habe ich einmal an mir selbst versucht. [...] Ich beschloß ebenfalls, Selbstmord zu begehen, nicht durch Aufhängen, nicht, indem ich Dynamit rauchte, nicht durch Essen verbotener Speisen, nicht mit der Pistole oder Gift. Ich beschloß, mich zu Tode zu arbeiten« (Eisenstein: *YO I*, 454 f.).

»Мастер формы« – художник, плоть от плоти прочих людей, одержим лишь в наиболее острой форме этой тоской, этим влечением. И отклик его тем больше, чем острее и пламеннее в нем горит эта мечта и тоска. Тем более он захватывает, заражает массу.
(Eisenstein 1997/98, 161)

Der Künstler – »Meister der Form«, Fleisch vom Fleische anderer Menschen, ist nur in der am stärksten zugespitzten Weise von dieser Sehnsucht, diesem Drang besessen. Und sein Echo ist umso größer, je stärker und flammender in ihm dieser Traum und diese Sehnsucht brennt. Umso mehr ergreift er, steckt er die Massen an.

In den 1930er und 1940er Jahren gestaltete Eisenstein seine Unterschrift immer wieder als »hieroglyphisches Zeichen der Regression«, über welches Valerij Podoroga in seinem Aufsatz »S. Eisenstein: die zweite Leinwand« schreibt: »So wird die Unterschrift zu einem Schriftmuster von Kräften, die in der pränatalen Erfahrung wirksam sind und, folglich, nicht nur zum Schriftmuster, sondern zur Hieroglyphe, in der der Eigenname mit einem Kräftemechanismus in Bezug gebracht wird, der ihn auslöscht, regressive Kräfte, die den Unterschreibenden in das pränatale Stadium selbst zurückbringen.«²³⁹ Die Kreishieroglyphe erhielt als Rückkehr zur absoluten Nullform des Seins eine zeichenhafte Bedeutung für die Annullierung künstlerischer und menschlicher Existenz. Im Krisenjahr 1937 – einem Höhepunkt politischer Repressalien gegen den Regisseur – gestaltete Eisenstein in einem Zyklus von Zeichnungen zum Thema »Ničto [Nichts]« vom 2. Mai 1937 das Verschlucktwerden menschlicher Umrisse von kreisrunden Strukturen als Verschlungenwerden vom Nichts (RGALI 1923-2-1374; teilweise publiziert in: Eisenstein 1978b, 63–65).²⁴⁰ Eisenstein versah die Zeichnungen mit Textkommentaren wie: »Ich schaue ins Nichts« / »Wir entstehen im Nichts, wir vergehen im Nichts« / »Es verrecke das blöde Nichts.« Neben einer destruktiv-vernichtenden und negativ konnotierten Bedeutung der Persönlichkeitsauflösung barg die Bildlichkeit allerdings auch das Verständnis absoluter Regression als Erlösung und Aufgehen im Nirwana in sich.²⁴¹ Als

239 »Так подпись становится прописью сил, действующих в пренатальном опыте и, следовательно, не просто подписью, а иероглифом, в котором собственное имя соотносится с механизмом сил, его стирающих, сил регрессивных, возвращающих подписывающегося в само пренатальное состояние« (Podoroga, V.: »S. Ėjzenštejn: vtoroj Ėkran.« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 10, Moskau 1993, 47).

240 Vgl. dazu auch die vom 21.2.1937 datierende Zeichnung Eisensteins »Wir klagen in Kreisen«, in der Eisenstein die Umrisse von neun in klagenden Posen verharrenden menschlichen Gestalten – darunter ein Inder (?) mit Turban und ein Engel – mit vier Kreisen in Berührung treten lässt (In: Eisenstein 1998b, 53).

241 Die Verbindung von Lust und Vernichtung findet im Nirwana-Prinzip Ausdruck. Freud hob die Übereinstimmung der buddhistischen bzw. Schopenhauerschen Vorstellung von Nirwana mit dem Todestrieb hervor. In: *Das ökonomische Problem des Masochismus*

eine der Quellen für die Vorstellung von Nirwana weist Eisenstein in seinen Memoiren die Lesart der buddhistischen Versenkungslehre des Psychoanalytikers Franz Alexander aus. Dieser hatte die buddhistische Versenkungslehre aus der Perspektive der Psychoanalyse als Versuch psychologischer und physiologischer Regression in den Zustand des intrauterinen Lebens analysiert.²⁴²

In einer seiner letzten Aufzeichnungen, datierend vom 7. Februar 1948, kehrte Eisenstein zur Idee der Annihilierung menschlichen Seins in den indischen Quellen zurück, wie seine Exzerpte einer französischen Übersetzung des Rigveda (Kap. X, 129) zeigen, in denen er in den Vorstellungen von Sein und Nicht-Sein, Tod und Nicht-Tod des Rigveda den »status quo der Einheits-situation« und die »ursprüngliche Ungeteiltheit« erkannte, welche man durch mystische Versenkung erreiche (RGALI 1923-2-268, 75).

4.2.2.4 Vaterleibsversenkung, Menschenopfer und Regress zum Tier

Die von Ferenczi unter Berufung auf Haeckel dargelegten phylogenetischen Parallelen des Regresses und des thalassalen Regressionszugs, der sinnbildlichen Identifizierung des mütterlichen Körpers einerseits mit dem *Meer*, andererseits mit der nährenden *Mutter Erde* (Ferenczi 1924, 64) wurden zum Ausgangspunkt für Eisensteins Konzeption des Regresses zum Tier. Diesen verband Eisenstein mit der Vorstellung der Vaterleibsversenkung, die auf psychoanalytischer Theorie beruhte. Rank wies im *Trauma der Geburt* unter Hinweis auf Silberer darauf hin, dass es neben dem Rückphantasieren in den Mutterleib unbestreitbar die Wunschtendenz gäbe, noch weiter in der Entwicklung, also in den Körper des Vaters zurückzugehen.²⁴³ Der Ödipus-Komplex erlangte so für Eisenstein auf Basis der Regress-Theorie eine neue Auslegung: Die Vaterleibsversenkung bezeichnet Eisenstein als regressiv im inzestuösen Fall, der gemäß der psychoanalytischen Konzeption vom Ödipus-Komplex den Vatermord nach sich zieht. Der Trieb zur Vaterleibsversenkung wird durch die Vernichtung des Trägers dieses Triebes vernichtet – den Parrizid.

1924; vgl. dazu Laplanche/Pontalis 1998, 333 f.

242 Alexander, Franz: »Der biologische Sinn psychologischer Vorgänge (Buddhas Versenkungslehre).« In: *Imago*, IX. Band, Leipzig u.a. 1923, 35–57.

243 Hierzu Rank 1924, 81: »Daß es ein Rückphantasieren in den Mutterleib gibt, ist ebensowenig zu bestreiten wie die von Silberer an schönen Beispielen von »Spermatozoenträumen« aufgezeigte Wunschtendenz, noch weiter in der Entwicklung, also in den Körper des Vaters zurückzugehen« In Eisensteins Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« wird auch der Hinweis auf die Lektüre W. Stekels zum Thema Vaterleibsversenkung und Spermatozoenträume gegeben (RGALI 1923-2-258, 69).

Die Vernichtung sieht Eisenstein aber auf einer weiteren Stufe – im Fall des Tyrannenmordes – nicht als regressiv, sondern als progressiv an:

По себе красиво – это уничтожение *urge'a* путем уничтожения носителя этого *urge'a*. И это уничтожение прогрессивно на второй ступени: в тираннисидах! Тираннисидах, убивающих во имя высвобождения »духа« и себя, образ влекущий к регрессу к подчиненности, как первичной биологической несвободности и зависимости. На первой же ступени для своего времени Vater-Versenkung (не инцестуозное = убийство) тоже соц. прогрессивно: создавание себе отца. Создание вожака, вождя, царя, героя, обожаемого политического деятеля etc. И это переходит в свое отрицание к моменту, когда этот »образ отца« становится ... буквальным: полным владельцем-тираном, хозяином душ и телес своих »детей«! (RGALI 1923-2-258, 35–36; Unterstreichung im Orig.)

An sich schön ist die Vernichtung des *urge* mittels Vernichtung des Trägers dieses *urge*. Und diese Vernichtung ist progressiv auf der zweiten Stufe: in den Tyrannenmorden! Den Tyrannenmorden, die morden im Namen der Befreiung des »Geistes« und sich selbst, ein Bild, das zum Regress zur Unterordnung führt, als ursprünglicher biologischer Unfreiheit und Abhängigkeit. Auf eben der ersten Stufe ist die Vater-Versenkung (nicht die inzestuöse = Mord) für die eigene Zeit auch sozial progressiv: sich einen Vater erschaffen. Sich einen Anführer, Führer, Zaren, Helden, verehrten Politiker etc. erschaffen. Und dies geht über in Negation in dem Moment, wenn diese »Vater-Imago« wortwörtlich zum vollständigen Beherrscher-Tyrannen, Herren von Geist und Körper seiner »Kinder« wird!

Eisensteins Ausführungen zum Tyrannenmord lassen die Lektüre von Freuds Abhandlung *Totem und Tabu* erkennen, in der Freud den Mord am Urvater als Uranfang der Menschheit interpretiert.²⁴⁴ Im Kapitel »Die infantile Wiederkehr des Totemismus« verknüpfte Freud den Vatermord mit sozialem Progress und bezog sich dabei auf die Ausführungen Atkinsons, der die Tötung des tyrannischen Vaters als eine direkte Folgerung aus den Verhältnissen der Darwinschen Urhorde beschrieben hatte. Der von Eisenstein als progressiv bezeichneten »Schaffung des Vaters« im Idealbild des »Anführers, Führers, Zaren, Helden, verehrten Politikern« liegt die psychoanalytische Theorie der Vater-Imago zugrunde, wie sie von C. G. Jung in *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912) beschrieben wurde.

In IVAN GROZNYJ konzipierte Eisenstein die Figur des Herrschers als Träger der Vater-Imago. Ivan wird zum *sozialen* Vater für die Söhne der »Urhorde« – der Opičniki. Eisenstein nimmt den Mord des historischen Ivan Groznyj an seinem eigenen Sohn (vgl. die Gestaltung des Sujets bei Repin,

244 Als weitere Quellen für Eisensteins Konzeption von Totemismus und Kunst sind Frazer (*The Golden Bough* 1911–1914) und Lang (*Custom and Myth* 1885) zu nennen.

Abb. 12) nicht in das Filmsujet auf, sondern gestaltet die Ermordung des Sohnes durch den Vater als Verschiebung auf andere Figuren des Films. Die Inszenierung des Opfertodes Vladimir Starickijs in der Rolle des Narrenkönigs folgt dem Vater-Sohn-Schema, denn Eisensteins legte seiner Konzeption der Szene u.a. das bei Frazer beschriebene Ritual der Sohnestötung in Zeiten großer nationaler Gefahr zugrunde (vgl. Kap. 3.2.3.2).

In der Dreieckskonstellation der Figuren Fedor Basmanov, Alexej Basmanov und Ivan Groznyj gestaltete Eisenstein den Vater-Sohn-Konflikt als Zwang zur Wahl zwischen leiblichem Vater (Aleksej Basmanov) und sozialem Vater (Ivan Groznyj). Als Opričnik wird Fedor Basmanov in die Horde der Söhne des Urvaters (Ivan) aufgenommen. Die progressiv besetzte Vater-Imago als Idealbild des sozialen Führers wandelt sich zur regressiv besetzten Imago des tyrannischen Herrschers, der Fedor nicht nur zwingt, dem leiblichen Vater mit eigener Hand den Kopf abzuschlagen (*Abb. 13*), sondern ihn für den erzwungenen Vätermord daraufhin auch noch mit dem Tod bestraft. Die Ausweglosigkeit der Situation des Opfers (Fedor) wird an Ivans paranoide anmutender Begründung für die Bestrafung deutlich: »Mit dem leiblichen Vater hast Du kein Mitleid gehabt, Fedor. Wie wirst Du denn dann mich bemitleiden und verteidigen?...« Noch tiefer fügte er hinzu: »Wenn Du ihn aber bemitleidest hast? Hast Du um des leiblichen Vaters willen den gekrönten Vater verraten?«²⁴⁵ Ivan interpretiert den mitleidlosen Tötungsakt des Sohnes am leiblichen Vater als potentielle Bedrohung für die Herrschaft des sozialen Vaters (Ivan selbst), die mitleidvolle Tötung des leiblichen Vaters aber als Verrat an der Loyalität zum sozial gewählten, d.h. gekrönten Vater (venčannyj otec), und lässt Fedor somit keinen Ausweg zur Rettung. Eisenstein gestaltet mit Hilfe des Vater-Sohn-Konfliktes das Porträt eines tyrannisch-paranoiden Herrschers, der seine Kinder vernichtet.

Die Hybris des weltlichen Herrschers Ivan Groznyj, im Streben nach absoluter Macht allbeherrschend [vsederžitel'] und gottgleich zu sein, gestaltete Eisenstein als weiteren Aspekt der verdichteten Vater-Imago. Dies steht im Einklang mit der psychoanalytischen Interpretation, die den Vateranteil der Gottesidee hervorhebt.²⁴⁶ In IVAN GROZNYJ (Teil II) wird die Übernahme der absoluten Macht eines Gottkönigs in der Schlusseinstellung ins Bild gesetzt: Ivan erhebt sich vom Zarenthron und nimmt den Platz Gottes ein, denn seine Gestalt schiebt sich vor die Freskendarstellung des himmlischen Herrschers und

245 »Родного отца не пожалел, Федор. Как же меня жалеть-защищать станешь? ...«
 Еще глубже добавил: »Али пожалел? Кровному отцу – отца венчанного предал?«
 (Eisenstein: *IP VI*, 398).

246 Freud: »Totem und Tabu.« In: Ders. (1997), IX, 431.



Abb. 12 Il'ja Repin: *Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 nojabrja 1581 g.* [Ivan der Schreckliche und sein Sohn Ivan 16. November 1581], 1885 [Detail; zur Farbigkeit des Originals vgl. Anm. 423]. (Tret'jakov-Galerie, Moskau)



Abb. 13 S.M.E.: Skizze zum Film IVAN GROZNYJ, Teil III [unvollendet]: Fedor Basmanov und sein Vater Aleksej vor der vom Zaren befohlenen Opferung des Vaters durch den Sohn.
Textkommentar: »Сцена ›Темнота‹. Басмановы – отец и сын [Szene ›Dunkelheit‹. Die Basmanovs – Vater und Sohn]. Alma Ata 07.05.1942.«

nimmt mit ausgestreckten Armen die Geste desselben ein – die räumliche Opposition unten/oben wird aufgehoben, der lebendige irdische Herrscher ersetzt das (Wand-)Bild Gottes.

Die Ambivalenz der Ivan-Figur erklärt sich u.a. daraus, dass ihr positiv und negativ besetzte Vater-Imagines zugrunde gelegt sind. Dem Auftrag gemäß sollte der Herrscher Ivan Groznyj progressiv gezeigt werden: im Sinne des Idealbilds der Vater-Imago verkörpert Ivan als gottgleicher Allherrscher [vsederžitel'] die Einheitsidee des Staates – den sozialen Fortschritt. Gleichzeitig mutiert die Figur Ivan Groznyj im Verlauf des Films aber in wachsendem Maße zu einem tyrannischen Herrscher, der »zum vollständigen Beherr-

scher-Tyrannen, Herren von Geist und Körper seiner ›Kinder‹ wird!« (RGALI 1923-2-258, 36) und somit laut Eisenstein als eine regressive Erscheinung abzulehnen ist. Über die Filmfigur Ivan Groznyj schrieb Eisenstein in Tagebuchaufzeichnungen vom 26. Februar 1944:

Überhaupt ist er, scheint es, »Vater-Imago« in seinem schrecklichsten Aspekt²⁴⁷ (NB und hier könnte mein eigenes Verhältnis zum eigenen Vater mit hineinstimmen!) ((woraus mein revolutionärer Aufwand gegen jede Autorität, das Autoritätsprinzip, und Tradition entstanden)).

(RGALI 1923-2-1172, 44)

Während die Figur Ivan Groznyj zwischen progressivem Idealbild des (sozialen) Vaters und regressivem Tyrannen oszilliert, wird die Figur des Kirchenfürsten Pimen eindeutiger mit rein regressiven Zügen ausgestattet – als grausamer Vorvater, der seine Kinder verschlingt: »Pimen ist ein gewisser Urvater des Typus Saturn [Pimen – nekij praotec tipa Saturna]« (RGALI 1923-2-256, 41). Die Verknüpfung der Figur Pimens mit dem Tod offenbart sich in der Filmsequenz, die in der höhlenartigen Mönchszelle des Metropoliten Philipp in IVAN GROZNYJ, Teil II, spielt (siehe Abb. 14). In dieser Sequenz lässt Eisenstein das Antlitz Pimens als totenkopffähnliche Maske schminken und die Figur vor einem Wandbild mit apokalyptischer Motivik – dem Bild des »Reiters auf weißem Pferd« agieren. Auf diese Weise scheint die Figur Pimens förmlich vom Wandbild herabgestiegen zu sein. Die Filmdekoration, die den Hintergrund zu dieser Szene bildet, greift apokalyptische Motive von den Toren des Erlöser-Klosters in Jaroslavl' auf (siehe Abb. 15) und verweist auf die Offenbarung des Johannes (6, 8): »Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß, heißt ›der Tod‹; und die Unterwelt zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde, Macht zu töten durch Schwert, Hunger und Tod und durch die Tiere der Erde.« Die 1941 erschienene Monographie Michajlovs und Puriševs zur altrussischen Monumentalmalerei beschreibt dieses Motiv im Textkommentar zur Abbildung wie folgt: »Ein schreckenerregendes Bild des Todes in der Gestalt eines Skeletts auf weißem Pferd, das einen Haufen menschlicher Knochen und Schädel niedertritt, aber auch apokalyptische Figuren schrecklicher Engel, die die Menschheit zum Gericht des obersten Richters aufrufen, sind auf den Toren des Erlöser-Klosters in Jaroslavl' dargestellt.«²⁴⁸

247 Im Orig. russ.: »Вообще он, кажется ›Vater-Imago‹ в его наиболее страшном аспекте.«

248 Die Darstellung des apokalyptischen Engels greift Eisenstein für die Gestaltung der Filmsequenz auf und lässt Evfrosin'ja Starickaja davor agieren. Offensichtlich hat Eisenstein bei Gestaltung der Motive „apokalyptischer Engel“ und „Reiter mit weißem Pferd“ die Monographie von Michajlovskij/Purišev (1941) herangezogen.

Abb. 14

IVAN GROZNYJ, II. Teil,
TC 0:30:14.
Der Kirchenfürst Pimen als tod-
bringender Vorvater Saturn.
Szene: »Mitropolič'ja kel'ja
[Klausen des Metropoliten].«



Abb. 15

Apokalyptischer Reiter auf weißem
Pferd [Fresko, 1564].
(Tor des Erlöser-Klosters, Jaroslavl')



In Eisensteins Kunstkonzeption wird der Despotismus als regressives Modell dargestellt, das sich mit dem Regress zum Animalischen, zum Tier, verbindet. Der Despotismus stellt die Abkehr vom Kollektivitätsprinzip dar, welches als »Sich Auflösen in der Allgemeinheit« (RGALI 1923-2-256, 39) im Massenfilm BRONENOSEC POTEMKIN mit dem mütterlichen Prinzip, dem passiven Anfang und dem Element des Meeres konnotiert war. IVAN GROZNYJ markiert den Wechsel zum phallischen Machtprinzip, den »Übergang zum Vater« (ebd.), in dem sich der Einzelne nicht in der Allgemeinheit auflöst, sondern sich im Gegenteil die Allgemeinheit, die Gesellschaft untertan macht: »Der

Einzelne tat sich unter seinesgleichen hervor und lässt sich nicht wieder zurück verschlingen, sondern macht sich im Gegenteil alles andere untertan. Er selbst verschlingt schon nicht mehr wie eine Mutter, sondern wie ein Tier. Und das ist bereits ... Ivan und ... [ein] Vater!«²⁴⁹

Die grausame Vater-Imago des Despoten wird mit dem Mythos von Kronos²⁵⁰ und Saturn verknüpft, und der Regress zum Vater verbindet sich mit dem Akt des Verschlingens und Einverleibens: »Saturn, der seine Kinder verschlingt, ist ein tragisches-annihilierendes Bild dieser Versenkung in den Vater (vgl. bei Goya)«²⁵¹ (siehe Kap. 8.2.1). Den kannibalistischen Akt des Einverleibens und Verschlingens bezeichnete Eisenstein als den Übergang vom Gefressenwerden zum Fressen, den Übergang vom Opfer zum Täter. Eisensteins Aufzeichnungen zum Thema »Geheimnis des Totemismus« (16.1.1944; RGALI 1923-2-256, 29 ff.) erweitern die Konzeption von grausamer Vater-Imago und Regress zum Tier um die Komponente der rituellen Bedeutung des Opfers.

Basierend auf einer historischen Grundlage, der Charakterisierung der Epoche Ivans des Schrecklichen als »vek zverinyj [bestialisches Jahrhundert]« durch Kurbskij (RGALI 1923-2-256, 40), und der Beschäftigung mit Totemismus²⁵² gestaltete Eisenstein den Regress zum Tier im Film IVAN GROZNYJ metaphorisch, indem er Ivan z.B. durch subtile Hinweise auf der Bildebene mit tierischen Zügen ausstattete. In den Skizzen zum Film betonte Eisenstein die raubvogelartigen Gesichtszüge Ivans (vgl. Leyda/Voynow 1982, 128). Der Komposition der Einstellung, die das Haupt Ivans vor dem Hintergrund der Bittprozession einer langen Menschenschlange zeigt, legte Eisenstein einen japanischen Holzschnitt Hiroshiges zugrunde (ebd.), der einen Raubvogel dar-

249 »Единица выделилась из среди равных и не дает себя заглотать обратно, но наоборот покоряет все остальное себе. Сама поглощает уже не как мать, а как зверь. И это уже ... Иван и ... отец!« (RGALI 1923-2-256, 39 f.).

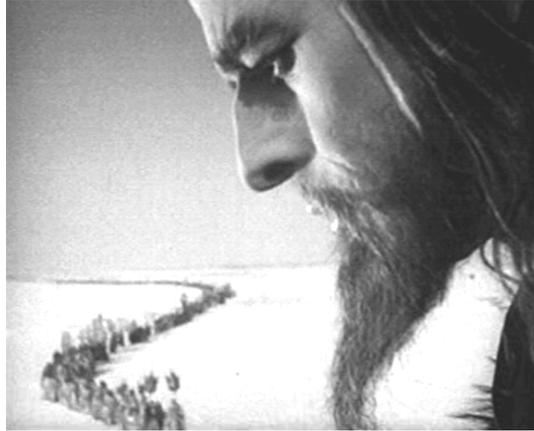
250 Den Mythos von Kronos (»The Myth of Cronus«) untersuchte Andrew Lang (1885, 45–63) aus der Perspektive komparatistischer Mythenforschung in seiner Monographie »Custom and Myth«. Eisensteins persönliches Expl. der Ausg. London 1898 trägt den handschriftl. Eintrag »S.E. M. 19.5.41«; in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst findet die Monographie Langs Erwähnung in folgenden Aufbewahrungseinheiten: RGALI 1923-2-256, 34, sowie 1923-2-267, 5 f., u. 1923-2-254, 3. In Frazers *The Golden Bough*, einer weiteren Quelle Eisensteins, wird der Mythos von Kronos und seinen Kindern im Buch *The Dying God* parallel zu anderen Opferriten im Kap. »Sacrifice of the King's Son« behandelt [Frazer 1911–1914, III, 192].

251 Im russ. Orig.: »Сатурн, пожирающий своих детей есть трагический-анихилирующий образ этой Versenkung в отца (см. у Goya)« (RGALI 1923-2-258, 34).

252 In Tagebuchaufzeichnungen vom 7.1.1944 aus Alma Ata nennt Eisenstein Quellen seiner Lektüre zum Totemismus: Lang, Frazer, Winthuis, Freud (RGALI 1923-2-1172, 8).

Abb. 16

IVAN GROZNYJ, I. Teil,
 TC 1:33:34.
 Die (»Raubvogel«-)Perspektive
 des Übermenschen: Der Herr-
 scher blickt auf die Bittprozes-
 sion des Volkes.
 Szene: »Aleksandrova sloboda
 [Aleksandrov-Vorstadt].«



stellt. In Eisensteins Komposition der Filmeinstellung nimmt das Haupt Ivans, der auf die Prozession der Menschenmenge blickt, die (Raub-)Vogelperspektive ein – die Einstellung wird zur Metapher der absoluten Macht des allein herrschenden Übermenschen (Abb. 16). In der Kleidung Ivans wird die Übertragung animalischer Elemente durch die flügelartig ausgeschnittenen Ärmel des Mantels zum Ausdruck gebracht. Der Doppeladler als Symbol der zaristischen Herrschaft, welcher den Zarenthron Ivans zierte, steht im Einklang mit der Konzeption des Regresses zum Tier und der Darstellung Ivans als Raubvogel.

Den akustischen Rahmen für die Krönung Vladimirs zum Narrenkönig und den anschließenden Opfertod bildet das Wiegenlied vom Biber (pesnja bobra), ein russisches Volkslied, das Evfrosin'ja ihrem Sohn vor dessen Krönung zum Narrenkönig singt. Die bildliche Komposition der Einstellung, in der Vladimir in den Armen der Mutter liegt, gestaltet Eisenstein als Pietà und verweist damit zusätzlich auf die Passion Christi und somit auf einen der geläufigsten Prototypen für die Thematik des Opfertodes.²⁵³ In Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« vom 24. Januar 1944 erläutert Eisenstein, dass das Volkslied vom Biber sich in die Konzeption der regressiv-tierischen Züge der despotischen Herrscherfigur füge: »Totemismus in Ivan / 1) es starb das Tier / 2) Lied über den Biber. Ivan – Biber / Ich habe dieses in das Lied hineingelesen.«²⁵⁴ In den späten Schriften thematisiert Eisenstein das Stier-

253 Vgl. Kap. 3.2.3.2.

254 »Тотемизм в Иване / 1) умер зверь / 2) песня про бобра. Иван – Бобер / Ich habe dieses in das Lied hineingelesen« (RGALI 1923-2-258, 1).

kampffthema als ein Bild für das Verschmelzen in Einheit von Mensch und Tier durch den Tod.²⁵⁵ An einer anderen Stelle des Drehbuchs zum Film IVAN GROZNYJ wurde das Einkleiden in tierische Haut als sadistisches Opferritual inszeniert – in einer auf historischen Fakten basierenden Szene der Bestrafung eines Bojaren wird dieser in das Fell eines Bären eingenäht und daraufhin von den Hunden der Opričniki in Stücke gerissen.²⁵⁶

Auch der Opričnik Maljuta Skuratov wird als »vernj pes [treuer Hund]« metaphorisch mit einem Tier – dem Hund – konnotiert. Der Hundekopf ist zugleich Symbol der Opričnina. »Am Sattel – Besen und Hundekopf«²⁵⁷, wie der Regisseur im »historischen Kommentar« zu IVAN GROZNYJ hervorhebt.

Den Ausführungen Eisensteins zur progressiven und regressiven Erschaffung der Vater-Imago kommt im Kontext der politischen Situation in der Sowjetunion besondere Bedeutung zu. In Anbetracht der Abhängigkeitsstrukturen der Kunst von der Macht wird der politische Machthaber zum Träger der Vater-Imago des Künstlers. Besonders deutlich spiegelt sich dies in der Konzeption der Hauptfigur des Films IVAN GROZNYJ wider. Eisenstein vermerkte im Jahr 1942 in seinem Tagebuch, die Ivan-Gestalt sei als eine Projektion unterschiedlicher Identitäten konzipiert – als Mischung zwischen künstlerischem Selbstporträt und dem Porträt des obersten Machthabers Stalin: »a mixture of one's self and the leading figure of our time« (RGALI 1923-2-1168, 28).

Allerdings schafft der Regisseur – jenseits der Bezüge der Filmfigur Ivan zu konkreten historischen Gegebenheiten – mit seiner Darstellung der Imago des grausamen Vaters, dem Regress zum Tierischen und dem Rückfall in das Stadium von »Fressen-und-gefressen-werden« ein künstlerisches Modell des Despotismus, das über den konkreten Zeitbezug hinaus auf das Überzeitliche und vom Besonderen auf das Allgemeine verweist.

Neben psychoanalytischen Modellen ließ sich Eisenstein in seiner künstlerischen Gestaltung des Regresses zum Tier offensichtlich von literarischen Quellen inspirieren. Dmitrij Merežkovskij hatte anhand des Schaffens Tolstojs und Dostoevskijs (*Tvorčestvo Tolstogo i Dostoevskogo*) eine mystisch überhöhte Interpretation des Göttlich-Tierischen als dem Geheiligt-Fleischlichen [svjataja plot'] entwickelt: »Und der Mensch ist ein ›von Gott geschaffenes Geschöpf‹, Göttliches Tier.«²⁵⁸ Merežkovskij zog eine Verbindung zwischen den

255 »Neravnodušnaja priroda [eine nicht gleichmütige Natur]« (Eisenstein: *IP* III, 397).

256 V. V. Zabrodin publizierte die der Zensur zum Opfer gefallene Drehbuchszene zusammen mit Dokumenten, die die Hintergründe des Zensurvorgangs beleuchten; siehe »IVAN GROZNYJ. Neizvestnye stranicy scenarija.« In: *Ėženštejn* 1998c, 246 ff.

257 Im russ. Orig.: »У седла – метла и собачья голова« (Eisenstein: *IP* VI, 300).

258 Im russ. Orig.: »И человек есть ›Божья тварь‹, ›Божий зверь‹« (Merežkovskij 1995, 98).

Metamorphosen des Gott-Menschen zum Gott-Tier der alten Griechen, über die Offenbarung des Johannes und Nietzsches Zarathustra («Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch»; Nietzsche 1999, IV, 16), um abschließend seine These zu formulieren, dass Tolstojs Abkehr vom Fleischnlichen und seine Hinwendung zum Christentum ihn von der wahren Kunst entfernt habe: »Nur über das Göttliche im Tierischen berührte er das Göttliche im Menschlichen – über das Gott-Tier berührte er den Gott-Menschen.«²⁵⁹

Eisenstein kodierte den Regress zum Tier mittels eines Bildsymbols, das des Verschlungenwerdens eines Menschen durch ein Tier: Ivan Groznyj schreitet nach der Ermordung Vladimirs an einem Wandbild der Kathedrale vorbei, das nach dem Freskenmotiv »Jonas im Bauch des Wals«²⁶⁰ gestaltet ist (IVAN GROZNYJ, Teil II). Die Szene weist auf Jungs Archetypentheorie hin, in der das Fischsymbol als Urbild für den Regress zum Mutterleib bezeichnet wird (*Wandlungen und Symbole der Libido* 1912, 245 ff.).

4.2.2.5 Basic situation, proobraz und die Archetypentheorie C. G. Jungs

Eisenstein selbst berichtete in seinen Memoiren freimütig über die Rezeption von Theoretikern wie Freud, Sachs, Rank, Ferenczi aus dem Kreis der psychoanalytischen Schule, nicht aber explizit über die Lektüre C. G. Jungs. Allerdings belegen z.B. die mexikanischen Tagebücher die Rezeption der Werke C. G. Jungs: In Mexiko las und exzerpierte Eisenstein dessen *Psychologische Typen*. Gleich Jung, der sich in seinen Schriften an östlicher Philosophie orientierte (z.B. am TAO in *Psychologische Typen*), nährte auch Eisenstein seine Konzeptionen aus chinesischer (und indischer) Philosophie, wobei er durch die Vermittlung des Soziologen und Sinologen Marcel Granet und dessen 1934 erschienene Monographie *La pensée chinoise* u.a. mit einigen Quellen für Jungs Animus- und Anima-Konzeption im chinesischen TAO vertraut gemacht wurde.²⁶¹ Eisensteins Kritik an der Hypersexualisierung und einseitigen Betonung der sexuellen Komponente bei Freud nähert ihn der Jungschen Position an, wie sie z.B. in dessen erweiterter Definition der *Libido* zum Ausdruck kam. Einige der grundlegenden Konzeptionen im »Grundproblem« der

259 Im russ. Orig.: »Только через божеское в зверском коснулся он божеского в человеческом – через Бога-зверя коснулся Бога-человека« (Merežkovskij 1995, 107).

260 Das Freskenmotiv »Jonas im Bauch des Wals« findet sich unter den Fresken in der Erzengel-Kathedrale des Kremls.

261 Die Ähnlichkeiten der Konzeptionen Jungs und Eisensteins werden insbesondere in den in Mexiko schwerpunktmäßig betriebenen Studien zum ursprünglichen Androgyn deutlich.

Kunst lassen eine Nähe zu C. G. Jungs Konzeption der Archetypen des kollektiven Unbewussten erkennen – z.B. die Tatsache, dass Eisenstein bei seinen Analysen von Kunstwerken nach einer zugrunde liegenden »archetypischen« Situation suchte, die er als *basic situation* (Grundsituation) bzw. *proobraz*²⁶² bezeichnete.

Als eine zentrale Grundsituation nannte Eisenstein in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« die »Vater-Suche [poiski otca]«. Die Vorgehensweise Eisensteins bestand darin, diese Grundsituation in zahlreichen literarischen Werken nachzuverfolgen und zusätzlich Belege in wissenschaftlicher Literatur zu suchen. So fand Eisenstein Nachweise z.B. in James Joyces *Ulysses* und dessen homerischem Prätext (RGALI 1923-2-258, 25), entdeckte aber auch in der psychoanalytischen Literatur Belege für diese »Basic situation«. ²⁶³ Die Grundsituation »Vatersuche« wurde von Eisenstein auch unter der Bezeichnung Ödipuskomplex (Ėdipovskij kompleks; RGALI 1923-2-254, 26) bzw. »Anti-Ödipus« (Kontr-Ėdipe, 1923-2-258, 56) oder »Vaterleibsregress« (vgl. Kap. 4.2.2.4) behandelt. Die Schriften Eisensteins zur ursprünglichen Androgynie, die Eisenstein auch mit dem Kürzel »BS« für Bisexualität versah, finden in der Jungschen Konzeption von Animus und Anima ein Pendant (vgl. Kap. 5.2).

Die enge Verwandtschaft der Konzeptionen C. G. Jungs zu Eisensteins Forschungen lässt sich einerseits auf Eisensteins direkte Rezeption der Schriften C. G. Jungs zurückführen, resultiert aber andererseits auch aus der Tatsache, dass sowohl Jung als auch Eisenstein ihre Forschungen auf ähnlichen Quellen gründen. Beide gelangten auf Grundlage der Erforschung regressiver Phänomene zu der Annahme überindividueller Grundstrukturen, die in der Psyche des Menschen wirksam seien. Jungs Forschungen zur Schizophrenie²⁶⁴ wurden zum Ausgangspunkt für seine Studie »Psychologie und Dichtkunst« (1930), die die Phantasie- und Bilderwelt der Schizophrenen auf Analogien zu archaischen Kunstzeugnissen untersuchte. Insbesondere die Einbeziehung völkerpsychologischer und ethnologischer Literatur beförderte die Herausbildung der Jungschen Archetypenlehre und der Lehre vom »kollektiven Unbewussten« und führte zum Bruch zwischen Freud und Jung.

262 Wörtlich »Vorbild«, von Eisenstein im Sinne von »Urbild [praobraz]« gebraucht.

263 Die Vatersuche am Fall Napoleons behandelte Ludwig Jekels »Der Wendepunkt im Leben Napoleons I.« In: *Imago*, Bd. 3, Leipzig u. Wien 1914, 313–381.

264 *Über die Psychologie der Dementia praecox: ein Versuch* (Jung 1907).

4.2.3 Regressive Gesellschaftsformationen, Progress-Ideologie und Kunst der 1930er Jahre

Bei Eisensteins negativer Wertung des Regresses und seiner tiefen Krise 1932–1933 ist die Frage der Konzeption der Kunst in Bezug auf die sie umgebende soziale und politische Wirklichkeit als eine wichtige Komponente zu werten, denn die Herausbildung des Regress-Begriffs in der Kunst ist nicht losgelöst vom soziokulturellen und politischen Kontext zu sehen. Der Zeitpunkt der Krise Eisensteins fällt zusammen mit dem Erstarren des Nationalsozialismus in Deutschland und der Machtergreifung Hitlers. In der Rede von 1935 stellte Eisenstein den individuellen psychologischen Regress-Erscheinungen den Regress eines ganzen sozialen Systems gegenüber (Eisenstein: *IP II*, 120) und führte das »national-sozialistische Autodafé aus Büchern« als ein Beispiel für die im Faschismus zutage tretenden regressiven Strukturen an. Eisensteins Faschismus-Kritik von 1935 machte den sozialen Regress an den Beispielen der Machtergreifung Hitlers und des Faschismus explizit. Die auch anhand der realen Verhältnisse belegte Erkenntnis, dass ganze Gesellschaftsformationen zum Regress tendieren, stand nicht nur in eklatantem Widerspruch zum evolutionistischen Progress-Gedanken und der Progress-Ideologie des 19. Jahrhunderts (wie sie z.B. von Herbert Spencer vertreten wurde), sondern schien gleichsam die kulturpessimistische und nihilistische Theorie vom Niedergang der Zivilisation zu bestätigen, wie sie in Werken wie Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* oder in Nietzsches Spätwerk zu finden sind. In krassem Gegensatz zu den kulturpessimistischen Strömungen stand die Progress-Ideologie des Stalinismus, in dessen System die »Vorwärtsbewegung« [dviženie vpered] und der »Progress« zu entscheidenden Vektoren der geschichtlichen Entwicklung erhoben wurden. Die Dynamik der sozialistischen – bzw. stalinistisch-totalitären – Entwicklung wurde vorzugsweise mit Adjektiven wie »peredovoe, progressivnoe [fortschrittlich, progressiv]« wiedergegeben, wie die folgende Formulierung stellvertretend für andere verdeutlicht: »Die Partei lehrt uns in die Zukunft zu schauen, uns auf alles Fortschrittliche, Progressive zu stützen.«²⁶⁵ Die Progress-Ideologie des Stalinismus machte die Anwendung des Regress-Begriffs in Bezug auf sozialistische Gesellschaft und Kunst zunehmend problematisch.²⁶⁶

265 »Партия учит нас смотреть в будущее, опираться на все передовое, прогрессивное«; Kuznetsov in: *Literaturnaja Gazeta* vom 14.1.47.

266 Dies zeigen Kampagnen wie z.B. die Zerschlagung der Psychologie 1934 oder die Kritik Vajsfel'ds an Eisensteins Theorie von »Grundproblem« und »Methode« (in der Monographie *Ošibki BEŽINA LUGA*, Moskau 1937).

In der Phase der Herausbildung des Regress-Begriffs fand Eisenstein zum Jahreswechsel 1932/33 in den marxistischen Klassikern eine Bestätigung der dialektischen Theorie, laut derer die gesellschaftliche Entwicklung nicht nur von der progressiven, sondern auch von der regressiven Komponente bestimmt werde. In Engels Studie *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft* lenkte Eisenstein sein Augenmerk auf kritische Äußerungen zum Progress gesellschaftlicher Entwicklung: »Fourier, wie man sieht, handhabt die Dialektik mit derselben Meisterschaft wie sein Zeitgenosse Hegel. Mit gleicher Dialektik hebt er hervor, gegenüber dem Gerede von der unbegrenzten menschlichen Vervollkommnungsfähigkeit, daß jede geschichtliche Phase ihren aufsteigenden, aber auch ihren absteigenden Ast hat.«²⁶⁷

Die Entdeckung der sozialen Ebene des Regresses 1934 stand möglicherweise in Verbindung mit Eisensteins Studien zu Gesellschaftsutopie und marxistisch-leninistischer Geschichtstheorie, die er im Herbst 1934 in Jalta und Kislovodsk verfolgte.

Im Jahr 1934 waren russischsprachige Übersetzungen von marxistischen Klassikern zur Entwicklung der Gesellschaftsformationen erschienen wie z.B. Morgans *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, through Barbarism to Civilization* und Friedrich Engels (im Anschluss an Morgans Forschungen) verfasste Studie *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, die Eisenstein als Material für seine Studien zum »Grundproblem« der Kunst heranzog.²⁶⁸ Bereits der Episodenstruktur des Mexiko-Films hatte Eisenstein das Stufenmodell geschichtlicher Entwicklung zugrunde gelegt. Auch in seinem filmischen Spätwerk griff er das Modell auf der Ebene des »offensichtlichen Sujets [javnyj sjužet]« wieder auf: »Der Konflikt Ivan-Evfrosin'ja ist von mir schon seit langem [spiralar-tig]²⁶⁹ bestimmt worden als Ersetzung des Matriarchats durch das Patriarchat!« (RGALI 1923-2-256, 40).

267 Eisenstein zitiert Engels in RGALI 1923-2-1144, 81.

268 Die russ. Übers. von Lewis Henry Morgans 1877 in London erschienenem Werk wurde u. d. T. *Drevnee obščestvo ili issledovanie linij čelovečeskogo progressa ot dikosti čerez varvarstvo k civilizacii* 1934 in Leningrad publiziert. Wie die persönliche Eintragung Eisensteins zeigt, erwarb er das Buch am 11.10.1934 [S E M 11 X 34]. In den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« findet Morgan u.a. Niederschlag in: RGALI 1923-2-252, 98. Friedrich Engels' *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* erschien 1934 im Verlag Partizdat u. d. T. *Proizhoždenie sem'i, častnoj sobstvennosti i gosudarstva*. Eisenstein wies in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« auf die Seiten 65, 67, 59, 72 dieser Ausg. hin.

269 Im Orig. mit dem Bildsymbol der Spirale wiedergegeben.

Laut Eisenstein spiegelt sich das auf der biologischen Linie zu beobachtende Trauma des individuellen Regresses in sich wiederholenden dialektischen Spiralen auf der sozialen Ebene wider:

Такая же Траума, как *Geburt* – возникновение классового разрыва – образ теряемого рая для этого момента не менее остер и исчерпывающ. Вообще это сильнейшая травма и биологически и социально. И средства возвращающие нас в обе повторяющие друг друга Стufen: обе до-родовые (!) *Vorgeburt* и доклассовые особенно остро интенсивны.
(RGALI 1923-2-256, 49)

Ein ebensolches *Trauma* wie die *Geburt* ist die Entstehung der Kluft der Klassen – das Bild des verloren gehenden Paradieses ist für diesen Moment nicht weniger ausgeprägt und erschöpfend. Überhaupt ist das ein ungeheuer starkes Trauma sowohl biologisch als auch sozial. Und die Mittel, die uns in beide sich wiederholenden *Stufen* zurückbringen: beide vor-geburtlichen²⁷⁰ (!) *Vorgeburt* und Vor-Klassenzeitalter sind besonders ausgeprägt intensiv.

(kursiv = bereits im Orig. dt.; Anm. A.B.)

Eisenstein setzt in seinen Schriften das vorgeburtliche Stadium des Individuums mit der so genannten urkommunistischen Gesellschaftsform vor der Entstehung der Klassenunterschiede gleich. Das Trauma der Geburt in der individuellen Entwicklung des Menschen als Vertreibung aus dem Paradies der ursprünglichen Einheit sieht er – analog zur Entstehung der Klassenunterschiede – als Vertreibung aus dem Paradies der klassenlosen Einheit der urkommunistischen Gesellschaft.²⁷¹ Im Lichte der Konzeption Eisensteins von individuellem und sozialem Regress erhält die Vorstellung eines Paradieses der klassenlosen Gesellschaft, das in der Gesellschaftsutopie angestrebt wird, eine regressive Deutung. Wie die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« zeigen, geht die Herausbildung der sozialen Komponente des Regresses mit Eisensteins Auseinandersetzung mit dem Utopiebegriff einher (RGALI 1923-2-235, 36 ff.; 1923-2-234).

4.2.4 Regress zur Urgesellschaft – Utopie und Kommunismus 1939

Allerdings rückten Darstellungen, die die urkommunistische Gesellschaftsform der Naturvölker mit der utopischen Vorstellung der klassenlosen kommunistischen Gesellschaft verknüpften, in den späten 1930er Jahren in den Brennpunkt der offiziellen Kritik und wurden als »Vulgärvorstellung über den Kom-

270 Das russ. Adjektiv »do-rodovoj« trägt nicht nur die Bedeutung »vorgeburtlich«, sondern auch »vor-stämmlich«, »vor-gentil« oder »vor-gattungshaft«.

271 Vgl. hierzu die Ausführungen zum Motiv des Paradieses in Kap. 4.2.2.3 und Kap. 5.2.

munismus« gebrandmarkt. Unter den Schriften Eisensteins zu »Grundproblem« und »Methode« (RGALI 1923-2-234, 75) findet sich ein Artikel aus der *Pravda*, der unter dem Titel »Vulgärvorstellung über den Kommunismus«²⁷² den Verriß eines in der *Literaturnaja Gazeta* (Nr. 18, 1939) erschienenen Artikels von V. Goffenšefer »Literatur und kommunistische Gesellschaft« darstellt. Die Brisanz der Betonung regressiver Strukturen im Kontext stalinistischer Progress-Ideologie wird darin deutlich:

[...] мы имеем здесь дело с вульгарным представлением о коммунизме, как о каком-то »возврате« к строю первобытного общества [...] Это представление в равной мере и ошибочно и вредно. Ведь первобытный человек был совершенно задавлен трудностями борьбы с природой, жизнь его протекала в крайнем убожестве. Личность человека была целиком поглощена коллективом. В полную противоположность этому – коммунизм, который мы успешно строим в нашей стране, означает высший расцвет всех производительных сил общества, колоссальное расширение власти человека над природой, полный расцвет человеческой личности, освобождаемой от пут эксплуататорского строя, так и от деспотизма природы. (Anonym 1939)

[...] Wir haben es hier mit einer Vulgärvorstellung vom Kommunismus zu tun, als eine Art »Rückkehr« zur Ordnung der urzeitlichen Gesellschaft [...] Diese Vorstellung ist in gleichem Maße falsch und schädlich. Denn der Mensch der Urgesellschaft war völlig erdrückt von den Schwierigkeiten des Kampfes mit der Natur, er fristete sein Leben in extremer Armseligkeit. Die Persönlichkeit des Menschen war völlig vom Kollektiv absorbiert. Ganz im Gegenteil dazu bedeutet der Kommunismus, den wir in unserem Land erfolgreich aufbauen, die höchste Blüte aller Produktionskräfte der Gesellschaft, eine kolossale Ausweitung der Macht des Menschen über die Natur, eine totale Blüte der menschlichen Persönlichkeit, die sowohl von den Fesseln der ausbeuterischen Ordnung als auch vom Despotismus der Natur befreit wird.

Eisensteins in den Forschungen zum »Grundproblem« der Kunst entwickelte Konzeption regressiver Strukturen kollidierte mit ideologischen Positionen des Stalinismus. Wie die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« zeigen, machte Eisenstein wie im Faschismus auch in dem Gesellschaftssystem der Sowjetunion regressiv Strukturen ausfindig. Er analysierte nicht nur die »regressiven Wurzeln [regressive Roots of planning]« (RGALI 1923-2-265, 10) der sozialistischen Planwirtschaft, sondern setzte sich auch mit dem Despotismus als regressiver Formation auseinander (z.B. RGALI 1923-2-256, 39).

272 Der nicht mit Namen gezeichnete Artikel erschien in der Rubrik »Iz poslednej počti« (*Pravda* vom 1.4.1939).

4.2.5 Regress und Gesamtkunstwerk

Eisenstein griff im Jahr 1940 das Thema seiner persönlichen Krise im Zusammenhang mit der Entdeckung des Regress-Begriffs erneut auf und verglich seine damalige feindselige Haltung gegenüber der Kunst mit Max Nordaus Haltung gegenüber der Kunst Wagners:

[...] весь арсенал приемов формы обнаружился как комплекс тех особенностей мышления, которым обладает человек на заре развития своей культуры. Ибо не было (и нет) ни единого формального приема который не оказался бы сколком с той или иной особенностями этого мышления.

Но тут радость большого открытия – а это несомненно открытие – и за нами дело извлечь всю практическую пользу от этого внедрения в тайны внутренней механики искусства, строения образа, его методов воздействия и т.д. и т.д. и т.д. – радость большого открытия внезапно омрачилась.

Ибо процесс искусства, его метод, методика оформления его произведений предстала передо мной, как жуткая картина умышенного и произвольного искусственного регрессирования психологии воспринимающих на уровне первобытного и чувственного мышления. Картина эта ужасала. Пугала. И к этому моменту я был готов занять в отношении искусства в целом такую же враждебную и непримиримую позицию, какую занимал в свое время Макс Нордау в отношении искусства Вагнера. (RGALI 1923-2-237, 29 f.)

[...] Das ganze Arsenal formaler Verfahren entpuppte sich als Komplex jener Besonderheiten des Denkens, über die der Mensch an der Schwelle seiner kulturellen Entwicklung verfügt. Denn es gab (und gibt) kein einziges formales Verfahren, das sich nicht als Splitter der einen oder anderen Besonderheit dieses Denkens erwies.

Doch hier trübte sich die Freude an einer großen Entdeckung – und es ist an uns, den ganzen praktischen Nutzen aus diesem Eindringen in die Geheimnisse der inneren Mechanik der Kunst, den Bau des Bildes [obraz], seiner Wirkungsmethoden usw. usw. usw., zu ziehen – die Freude an der großen Entdeckung trübte sich jäh.

Denn der Prozess der Kunst, ihre Methode, die Methodik der Gestaltung ihrer Werke, erschien vor mir wie ein unheimliches Bild eines vorsätzlichen und willkürlichen künstlichen Regredierens der Psychologie der Wahrnehmenden auf die Ebenen des frühzeitlichen und sinnlichen Denkens. Das Bild versetzte in Schrecken. Machte Angst. Und in diesem Moment war ich bereit, in Bezug auf die Kunst im Ganzen eine genauso feindselige und unversöhnliche Haltung einzunehmen, wie sie seinerzeit Max Nordau in Bezug auf die Kunst Wagners eingenommen hatte.

Der Text zählt zu Eisensteins postanalytischen Äußerungen zur Theoriebildung, denn seine gründliche Wagner-Rezeption²⁷³ ist erst ab Dezember 1939 anzusetzen, als er mit dem Auftrag betraut wurde, im Bolschoj-Theater die Oper

273 Allgemein zur Wagner-Rezeption in Russland siehe die Untersuchung von Rosamund Bartlett: *Wagner in Russia*. Cambridge 1995.

*Die Walküre*²⁷⁴ zu inszenieren. Eisenstein bezieht sich in seinem Text auf Henri Lichtenbergers Ausführungen zu Max Nordaus Kritik an Wagners Konzeption des musikalischen Dramas und des Gesamtkunstwerks. Lichtenberger erläutert in der Monographie *Richard Wagner, poète et penseur* die Position Nordaus, der den Gesamtkunstwerksgedanken Wagners ablehnte, weil er Gesetzen der Evolution klar widerspreche. Die natürliche Entwicklung verlaufe von der Einheit zur Vielfalt (diversité), von der primitiven Homogenität zu einem Zustand stets wachsender Differenzierung:

Cette loi de spécialisation progressive se vérifie dans les sciences naturelles et physiques comme dans l'histoire de l'art. C'est au début des sociétés humaines, à l'âge primitif que l'on trouve l'œuvre d'art »intégrale« que est à la fois danse, poésie, musique et même culte religieux. Puis peu à peu on voit l'art se séparer de la religion, les divers arts confondus à l'origine se différencier, des subdivisions toujours plus nombreuses se former dans chacune des branches de l'art. Le drame musical de Wagner apparaît, dès lors, comme une tentative réactionnaire, comme un effort nécessairement stérile pour remonter le courant général de l'évolution, comme un retour à la barbarie de l'art rudimentaire des époques primitives. Son œuvre d'art de l'avenir est, en réalité, l'œuvre d'art d'un passé lointain.
(Lichtenberger 1898, 479)

Bereits Vsevolod Mejerchol'd hatte bei seiner Inszenierung der Wagner-Oper *Tristan und Isolde* im Marijniskij-Theater 1909 auf Lichtenberger zurückgegriffen.²⁷⁵ Eisenstein rezipierte Nordaus in dem Buch *Entartung* dargelegte Kritik

274 Zu Eisensteins Inszenierung der *Walküre* siehe die Regienotizen Eisensteins »*Die Walküre*«. In: Eisenstein 1998b, 55 ff. Zur Inszenierung der Oper im Kontext der deutsch-sowjetischen Beziehungen siehe den Artikel von Boris Schafgans »If ever the whole *Ring* should be produced. Eisensteins *Walküre*: eine deutsch-sowjetische Beziehung.« In: Eisenstein 1998b, 171 ff.

275 Eisensteins Wagner-Inszenierung, die durch die politische Annäherung Deutschlands und der Sowjetunion im Rahmen des Molotov/Ribbentrop-Paktes ermöglicht wurde, ist auch als Hommage an seinen früheren Lehrer Mejerchol'd zu verstehen, der 1939 verhaftet und zum Zeitpunkt der Abfassung des Textes bereits ermordet worden war. Eisensteins Bearbeitung der Wagner-Oper *Die Walküre* knüpft somit an den Höhepunkt des russischen Wagnerianertums in den 1910er Jahren an. Das Beispiel macht deutlich, dass die in der Kunst der 1930er Jahre propagierte Synthese der Kunstformen und das Wiederaufleben der Gesamtkunstwerkskonzeption im Sozialistischen Realismus mittelbar symbolistische Traditionen fortschreibt. So ist auch Eisensteins Projekt einer Puškin-Verfilmung, für die er Skizzen zu *Boris Godunov* anfertigte, als Hommage an den früheren Lehrer Mejerchol'd zu verstehen, dessen Inszenierung des Stücks er 1911 als Student in Sankt Petersburg gesehen hatte. Eisensteins Skizzen zu *Boris Godunov* fanden als Beichte Ivans vor dem Jüngsten Gericht Eingang in die Konzeption des Films IVAN GROZNYJ. Naum Klejman berichtet, dass Eisenstein Teile des Mejerchol'd-Archivs, das ihm nach der Er-

an Wagners Gesamtkunstwerk als »einen reaktionären Versuch«, als »Rückkehr zur Barbarei der rudimentären Kunst der primitiven Epochen«. In Nordaus Ablehnung des Gesamtkunstwerkes erblickte Eisenstein Parallelen zu seiner eigenen persönlichen Krise im Zusammenhang mit der Herausbildung der Konzeption von Kunst und Regress. Max Nordaus Begriff der »Entartung« fasste Eisenstein als eine vom Standpunkt der Evolutionstheorie motivierte Ablehnung der regressiven Komponente der Kunst auf. Jedoch weist Eisenstein darauf hin, dass seine persönliche Krise im Zusammenhang mit der Entdeckung des Regress-Begriffs sich viel weiter als lediglich auf das Opus und die theoretischen Schriften Wagners erstreckt habe:

Те черты регресса, которые Нордау »разоблачает« в системе Вагнеровского синтеза искусств – я видел на каждом шагу. И уж не творчество отдельного художника, но вся система искусства в целом, весь метод искусства казались мне процессом регресса, реакционным в отношении человеческого развития, психологическим возвратом к варварству, преступлением в отношении общества, преступлением против интеллекта, преступлением против логики.

(RGALI 1923-2-237, 31)

Jene Züge des Regresses, die Nordau im System der Wagnerschen Synthese der Künste »entlarvt« – sah ich auf Schritt und Tritt. Und schon nicht mehr nur das Schaffen eines einzelnen Künstlers, sondern das ganze System der Kunst insgesamt, die ganze Methode der Kunst schienen mir ein Prozess des Regresses zu sein, reaktionär in Bezug auf die menschliche Entwicklung, eine psychologische Rückkehr zur Barbarei, ein Verbrechen in Bezug auf die Gesellschaft, ein Verbrechen gegen den Intellekt, ein Verbrechen gegen die Logik.

Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks begreift Eisenstein lediglich als Teil einer weitaus umfassenderen Gesetzmäßigkeit, die für das System der Kunst allgemein gültig sei: dass der Regress auf der Ebene der Form als unverzichtbare Komponente der Kunst zu gelten habe. Gemäß den im »Grundproblem« formulierten Thesen führt Eisenstein aus, dass die Wirksamkeit der Kunst auf dem Regress zu den Formen des Bewusstseins früherer Entwicklungsstufen beruhe und die Sprache der künstlerischen Form die der Prälogik sei.²⁷⁶

mordung Mejerchol'ds von dessen Stieftochter zur Verwahrung übergeben worden war, nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in die Evakuierung nach Alma-Ata mitnahm, wo die Dreharbeiten zu IVAN GROZNYJ stattfanden (Vgl. Law/Gordon 1996, 91).

276 Im russ. Orig.: »искусство, чтобы заговорить полным голосом – и чем полнее тем интенсивнее – в своих формах выражения обращается к тому, что человечеству служило формами сознания на ранней заре его развития. Что языком формы искусства был язык пралогики, в отличие от языка логики, которым говорила наука« (RGALI 1923-2-237, 32).

In dem oben zitierten Text aus dem Jahr 1940 bezeichnete Eisenstein die von der Entdeckung regressiver Strukturen in der Kunst verursachte Krise als Verirrung, welche er durch die Entdeckung des »Grundproblems« der Kunst überwunden habe. Die Ambivalenz des Regress-Begriffs blieb jedoch auch nach der »Lösung« der Krise und der ersten öffentlichen Formulierung des »Grundproblems« 1935 bestehen. Dies zeigen die zahlreichen Texte im Korpus von »Grundproblem« und »Methode« aus unterschiedlichen Entstehungsjahren, die dem Thema von Kunst und Regress gewidmet sind und die im Rahmen der Untersuchung des Regress-Begriffs als Beispiele herangezogen wurden.

Im Kontext des Wiederauflebens der Gesamtkunstwerkskonzeption in der Stalinzeit, der Propagierung der Kunst als Synthese²⁷⁷ sowie der Rückbesinnung auf mythische Strukturen und kultische Formen wird deutlich, dass Eisensteins Auseinandersetzung mit dem Regress-Begriff in der Kunst von erheblicher Relevanz für die Kunst und Ästhetik seiner Zeit war.

Die eigentliche Brisanz seiner kunsttheoretischen Untersuchungen und der Konzeption vom »Grundproblem« der Kunst bestand aber offensichtlich in der Bloßlegung der archaischen Tiefenstrukturen des »Gesamtkunstwerks Stalin«. Das von Eisenstein entwickelte Kunstmodell konnte aufgrund der Betonung regressiver Strukturen als Modell für die Ästhetik der Stalinzeit dienen bzw. sich auf Grundlage derselben erst herausbilden. Die komplexen diskursiven Strukturen, in die der von Eisenstein verwendete Regress-Begriff gebettet ist, erschließen sich, wie die Textbeispiele zeigten, aus den Kontexten, in denen der Begriff Verwendung findet.

Ein weiterer Begriff ist im Kontext Ausbildung der Bipolarität des dialektischen Modells von Regress und Progress von so herausragender Bedeutung für Theorie und Filmschaffen Eisensteins, dass er im Folgenden gesonderte Erörterung finden soll. Die mexikanischen Aufzeichnungen lassen den Schluss zu, dass die Herausbildung bipolarer Strukturen in Eisensteins Kunstmodell wesentlich von seinen Studien zur bisexuellen Natur des Menschen und seiner Interpretation der Dialektik als Bewusstseinsprojektion evolutionär-biologischer Entwicklungen bestimmt wurden. Hieraus erklärt es sich, dass neben dem Regress-Begriff das Thema der Androgynie sowohl in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst als auch im filmischen Spätwerk Eisensteins eine herausragende Rolle spielt.

277 Vgl. z.B. die 1936 in einem Sammelband publizierten Materialien des Kongresses der Architekten, Maler und Bildhauer, der 1934 in Moskau unter dem Motto »Synthese der Künste« veranstaltet worden war (*Voprosy sinteza iskusstv* 1936).

5 Der »männliche und weibliche Ursprung« in der Kunst

Das Thema der Androgynie²⁷⁸, dem für die Herausbildung bipolarer Strukturen in Eisensteins Kunstmodell von Regress und Progress maßgebliche Bedeutung zukam, zieht sich leitmotivisch durch die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«. In seinen Studien verarbeitete Eisenstein neben den Erkenntnissen, die er aus der Analyse literarischer Werke gewonnen hatte, auch ethnographisches Material zu Androgynie, Zwillingskult, Rollentausch und Travestie. Die Beschäftigung mit bipolaren Strukturen in der Kunst weitete Eisenstein in den Jahren nach der Rede von 1935 aus, und er gelangte zu einer umfassenden Konzeption des männlichen und weiblichen Ursprungs kreativen Schaffens, die in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« fortan unter Begriffen wie dem des »männlichen und weiblichen Ursprungs« (mužskoe i ženskoe načalo) bzw. »Yin und Yang« firmierte (vgl. z.B. RGALI 1923-2-261, 1923-2-263).

Anhand ausgewählter, bislang größtenteils unpublizierter Äußerungen und Aufzeichnungen Eisensteins zur Androgynie soll im Folgenden die Rezeption zeitgenössischer wissenschaftlicher Forschungen auf den Gebieten Ethnologie, Sexualwissenschaften und Psychoanalyse aufgezeigt werden. Die Rezeptionsanalyse bietet die Grundlage für die Analyse bipolarer Strukturen in der Ästhe-

278 Eisenstein selbst bezeichnet den in der vorliegenden Studie unter dem Begriff »Androgynie« behandelten Themenkomplex nicht nur mit dem Begriff des Androgynen (z.B. RGALI 1923-2-252), sondern benennt die Thematik in den Schriften häufig verschlüsselt mit »BS« (Bisexualität) und »HS« (Homosexualität), »M[užskoe] – Ž[enskoe]« (Männliches-Weibliches), bzw. den Begriffen »Zweigeschlechterwesen« oder »Yin und Yang«. Die Brisanz der Forschungen zu diesem Thema wird aus der Tatsache ersichtlich, dass in der Sowjetunion am 17.12.1933, einen Monat vor dem »Parteitag der Sieger«, ein Gesetz beschlossen wurde, das Homosexualität mit Lagerhaft von bis zu fünf Jahren bestrafte (*Sobranie Zakonov i rasporjaženij raboče-krest'janskogo pravitel'stva SSSR* [Sammlung von Gesetzen und Verordnungen der Arbeiter-Bauern-Regierung der UdSSR], 1924–1937; 1934,1,8). Eisensteins Eheschließung mit Pera Ataševa am 27.10.1934 (Sunderdorf 1975, 150) wird von den Biographen Eisensteins mit dem am 1.3.1934 verabschiedeten Gesetz zur verschärften Verfolgung Homosexueller in Verbindung gebracht (Bulgakowa 1997, 199). Am 17.10.1935 wurde in der Sowjetunion ein Dekret erlassen, das die Verbreitung und Aufbewahrung von Pornographie mit bis zu fünf Jahren Freiheitsentzug ahndete, und unter das eine Vielzahl der von Eisenstein angefertigten Zeichnungen erotischen Inhalts hätten gefasst werden können. Zu einer Auswahl erotischer Zeichnungen Eisensteins siehe die Publikation: *S. M. Eisenstein. Dessins secrets. Avec des textes de Jean-Claude Marcadé et Galia Ackerman*. Paris 1999.

tik und im künstlerischen Schaffen Eisensteins. Die Realisierung von Androgynitätskonzepten im künstlerischen Schaffen soll schwerpunktmäßig anhand von IVAN GROZNYJ und der im Film zum Ausdruck kommenden karnevalistischen Konzeption aufgezeigt werden. Dabei wird den Phänomenen von *Gender Shift*, Travestie und Rollentausch in Eisensteins künstlerischem Schaffen besondere Aufmerksamkeit gelten.

Als Grundlage für die Untersuchung der Konzeption von Kunst und Androgynie soll im Folgenden zunächst die Beschäftigung Eisensteins mit dem Thema Androgynie im kulturgeschichtlichen Kontext beleuchtet werden. Dabei zeigt sich, dass neben künstlerischen Gestaltungen des Themas insbesondere die Rezeption wissenschaftlicher Theorien zur Androgynie die Herausbildung der Kunstkonzeption Eisensteins beförderte.

- 5.1 Eisensteins Beschäftigung mit Androgynie im kulturgeschichtlichen Kontext
- 5.1.1 Die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts und ursprüngliche Androgynie

Den Boden für Eisensteins lebhaftes Interesse an wissenschaftlichen Forschungen zur konträr-sexuellen bzw. bisexuellen Veranlagung des Menschen bereitete die geistige Kultur der Jahrhundertwende, welche – vielfach ange-regt durch neue Erkenntnisse in der Wissenschaft – dem Thema der Androgynie in der Kunst zu einer neuen Blüte verhalf. Da die Kunstkonzeption Eisensteins sich gleichermaßen aus westlichen wie aus östlichen Quellen speiste, sind in der Frage der Androgynie in der Kunst neben den russischen Traditionen auch westeuropäische bzw. fernöstliche relevant. Dabei müssen – im intermedialen Kontext der Studien Eisensteins betrachtet – neben der Literatur auch andere Kunstformen wie insbesondere die Bildkunst und die szenische Kunst berücksichtigt werden. Im Folgenden soll das Feld der Androgynität im kultur- und geistesgeschichtlichen Kontext anhand einiger persönlicher Bezüge Eisensteins und seiner Rezeption wissenschaftlicher und schöngeistiger Literatur zu dem Thema lediglich kurz umrissen werden, um eine Grundlage für die nachfolgenden Text- und Werkanalysen zu schaffen. Die reichhaltig zur Verfügung stehende Sekundärliteratur erlaubt es, weitgehend auf eine allgemeine einführende Darstellung des Themas der Androgynität in der Kunst zu verzichten und stattdessen auf die entsprechenden Darstellungen zum Thema zu verweisen.²⁷⁹

279 Vgl. hierzu folgende Gesamtdarstellungen: Prinz 1986; Aurnhammer 1986; Paglia 1990; Eliade 1999; Friedrichsmeyer 1983; Wedekind-Schwertner 1984; Bell-Metereau 1985.

Eisensteins Konzeption von Kunst und ursprünglicher Androgynie ist nicht losgelöst vom geistesgeschichtlichen Kontext des Russischen Symbolismus zu sehen,²⁸⁰ mit dessen Traditionen Eisenstein nicht zuletzt durch seinen Lehrmeister am Theater, Vsevolod Mejerchol'd, unmittelbar in Kontakt trat. Mejerchol'd selbst, dessen Charisma sowohl Männer als auch Frauen erlagen, avancierte mit der Verfilmung von Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* – PORTRET DORIANA GREJA (1915) – zu einem der Pioniere des russischen Films. Das Filmmaterial selbst ging zwar verloren, die Zwischentitel und einige wenige erhaltene Szenenphotos gewähren jedoch Einblicke in den Film, in welchem Mejerchol'd selbst die Rolle des Lord Henry gespielt hatte.²⁸¹

Die Recherchen in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst und in den Tagebüchern Eisensteins ergaben, dass literarische Bearbeitungen des Themas Androgynität von Autoren höchst unterschiedlicher Provenienz als Quellen für Eisensteins Konzeption dienten. Neben Wilde finden die folgenden Autoren Erwähnung in Eisensteins Studien: Honoré de Balzac, Jacques Deval, Friedrich Nietzsche, Joseph Péladan, Platon, Vasilij Rozanov, Georges Sand und Walt Whitman. Darüber hinaus erlangten für Eisensteins Beschäftigung mit dem Thema »Androgynie und Kunst« vor allem auch die Traditionen des elisabethanischen, chinesischen und japanischen Theaters Bedeutung, in welchen Frauenrollen von Männern dargestellt wurden. Die Bühnenkunst des frühen 20. Jahrhunderts erlebte eine Umkehrung des Rollentausches, und Sarah Bernhardt wurde mit ihren Auftritten als Hamlet oder Lorenzaccio zu einer gefeierten Darstellerin männlicher Hauptrollen. Auch Vsevolod Mejerchol'd besetzte in seiner Verfilmung des *Dorian Gray* die Hauptrolle mit einer Frau – der schönen jungen Schauspielerin des Kiever Solovcov-Theaters Varvara Polikarpovna Janovaja (Fevral'skij 1978, 18 ff.).

280 Zu den vielfältigen Androgynitäts-Konzepten und literarischen Bearbeitungen des Themas im Russischen Symbolismus sei an dieser Stelle verwiesen auf Hansen-Löve: *Der Russische Symbolismus*, Bd. III. Der Autor hat der Verf. das Typoskript des noch in Druckvorbereitung befindlichen Bandes zur Verfügung gestellt, wofür ihm an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt sei.

281 Über Mejerchol'ds Rolle in PORTRET DORIANA GREJA schreibt Eisenstein in seinen Memoiren: »Wer käme auf den Gedanken, daß dieser selbe Greis im *Dorian Gray* als Lord Henry einen Dandy ohne Fehl und Tadel darstellt, der im Sessel schaukelnd, Schnabel an Schnabel, einen Papagei anschaut?« (Eisenstein: *YO I*, 323). Zu Mejerchol'ds Filmarbeit vgl.: »V. È. Mejerchol'd o kinematografe [V. È. Mejerchol'd über den Film].« In: *Teatral'naja gazeta*, Moskau 1915, Nr. 22, 31. Mai, 7 (Wiederabdr. in: Mejerchol'd 1968, I, 316). Über PORTRET DORIANA GREJA siehe auch die Aufzeichnung einer Vorlesung Mejerchol'ds in: *Iz istorii kino* 1965, 15–24; sowie die Erinnerungen des Kameramanns Levickij (1964, 78–106); zudem Voevodin 1992 und Fevral'skij 1978.

5.1.2 Androgynie und Sexualwissenschaft

Eisenstein notiert im Sommer 1928 in sein Tagebuch, dass seine erste Bekanntschaft mit dem Prinzip der Bipolarität von der Lektüre Otto Weiningers²⁸² herühre:

Знакомился с Вейнингером в Холме (1920–19). Кажется первое знакомство с принципом биполярности. Plus de M[ужского], moins de Ж[енского], moins de M[ужского], plus de Ж[енского] Et si 50% contre 50% – вопрос меня тогда занимавший. Помню даже формулировку вопроса: как с вопросом интерсексуального притяжения en ce cas? Необходимость objet tout analogue или редкий случай внутренней интерференции с интерсексуальным остатком притяжения, или притяжением = 0? (RGALI 1923-2-1109, 133)

Habe Weininger in Cholm kennen gelernt (1920–19). Scheinbar die erste Bekanntschaft mit dem Prinzip der Bipolarität. Plus de M[ännliches], moins de W[eibliches], moins de M[ännliches], plus de W[eibliches] Et si 50% contre 50% – die Frage beschäftigte mich damals. Erwinnere mich sogar an die Formulierung der Frage: wie verhält es sich mit der Frage der intersexuellen Anziehung en ce cas? Notwendigkeit eines objet tout analogue oder seltener Fall innerer Interferenz mit intersexuellem Überbleibsel der Anziehung, oder durch Anziehung = 0?

Otto Weininger veröffentlichte 1903 das Aufsehen erregende Werk *Geschlecht und Charakter* und popularisierte damit die Entdeckungen der zeitgenössischen Sexualwissenschaft zur bisexuellen Anlage des Menschen, die besagten, dass das dominierende Geschlecht einer Person die psychische Repräsentanz des unterlegenen Geschlechts ins Unbewusste verdrängt habe. Deshalb sei bei jedem menschlichen Wesen der Kern des Unbewussten jene Seite von ihm, die dem entgegengesetzten Geschlecht angehöre. Weininger erkannte den Geschlechtergegensatz als Polarität von idealtypischen Extremen, die in allen nur denkbaren Mischungsverhältnissen von *männlich* und *weiblich* als Zwischenstufen realisiert seien. In seinem Werk griff Weininger den Gedanken der konstitutionellen Bisexualität und andere Hypothesen des Arztes Wilhelm Fliess auf.²⁸³

282 Zur Weininger-Rezeption in Russland siehe Döring-Smirnov, Johanna Renate (1999): »Pasternak i Vajninger [Pasternak u. Weininger].« In: *Novoe literaturnoe obozrenie*, Nr. 37, 63–69.

283 Weininger war von dem Wiener Philosophen Swoboda über die Forschungen von Wilhelm Fliess unterrichtet worden. Swoboda, der sich einer Neurose wegen in psychoanalytischer Behandlung befunden hatte, wurde von Freud im Zuge der Behandlung auf die Bedeutung der Bisexualität hingewiesen (Moussaieff Masson 1986, 555).

Sigmund Freud verwies in seiner Sexualtheorie²⁸⁴ bei der Erklärung sexueller Inversion und der homosexuellen Strömung bei Neurotikern explizit auf Fliess (Moussaieff Masson 1986, 510), obgleich er die Meinung vertrat, dass die Idee der Bisexualität in der Literatur bereits längere Zeit eine Rolle spiele (ebd., 509). Eisenstein war mit den Schriften Freuds sehr gut vertraut, eine Art Initiationserlebnis für die Beschäftigung mit Androgynie bedeutete jedoch besonders Freuds Schrift *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, welche er 1918 las.²⁸⁵

In den Schriften Eisensteins finden sich Hinweise auf die Rezeption grundlegender sexualwissenschaftlicher Studien wie die der Psychopathologen Richard Krafft-Ebing (Krafft-Ebing 1912; RGALI 1923-2-1123, 97) und Havelock Ellis²⁸⁶, die Ende des 19. Jahrhunderts die Existenz und Häufigkeit sexueller Perversionen untersuchten. Auch die Forschungen eines weiteren Pioniers auf dem Gebiet der »konträren Sexualempfindung«²⁸⁷, des Arztes Albert Moll, weckten das Interesse Eisensteins und wurden als Quellen für die Schriften zum »Grundproblem« der Kunst herangezogen (RGALI 1923-2-234).²⁸⁸

Weiningers Theorie sexueller Zwischenstufen basiert auf der Annahme einer bisexuellen Natur des Menschen. Sie ist eng mit der Person Magnus Hirschfelds verknüpft, der sich in vielen Publikationen für die Ablösung des dualistischen Mann/Weib-Schemas einsetzte und stattdessen ein Paradigma des fließenden Übergangs zwischen den Geschlechtern propagierte (vgl. Aurnhammer 1986, 213). Im Jahr 1928 übertrug Eisenstein in seine Tagebücher Exzerpte aus den *Jahrbüchern für sexuelle Zwischenstufen*, einer Schriftenreihe, die in den Jahren 1899–1923 von Hirschfeld herausgegeben worden war (RGALI 1923-2-1109, 53). Anlässlich seines Aufenthalts in Berlin besuchte Eisenstein 1929 nicht nur das Berliner Psychoanalytische Institut (auf Einladung von Hanns Sachs) und das Berliner Psychologische Institut (die Einladung wurde durch Kurt Lewin ausgesprochen), sondern stattete auch dem von Magnus

284 »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie« (In: Freud 1997, V, 37-145).

285 Eisenstein schreibt z.B. in seinen Memoiren: »Bis dahin wusste ich von der Psychoanalyse im wesentlichen durch die »Kindheitserinnerung Leonardo da Vincis« und ihre Anwendung auf das frühe erotische Erwachen des Kindes« (Eisenstein: *YO II*, 762 f.; vgl. auch Ivanov 1985, 231).

286 Havelock Ellis' Monographien *The Philosophy of conflict. & other essays in war-time* (London 1919 [»S E M 15 II 33«]) und *The Dance of Life* (Boston u. New York 1923 [»S.E. Hollywood 12. VIII 30«]) finden sich in der persönlichen Bibliothek Eisensteins.

287 Vgl. die Publikation A. Molls *Die konträre Sexualempfindung*, 1891; Vorwort von Krafft-Ebing.

288 In Eisensteins Bibliothek wird Albert Molls *Handbuch der Sexualwissenschaften* (3. neu bearb. Aufl. Leipzig 1926) aufbewahrt.

Hirschfeld eingerichteten Institut für Sexualwissenschaften einen Besuch ab. Den persönlichen Kontakt zu Magnus Hirschfeld suchte Eisenstein auch später aufrechtzuerhalten, als er dem Phänomen der ursprünglichen Androgynie in ethnographischen, ethnologischen und mythologischen Quellen nachging. Ein Briefentwurf aus der Zeit in Mexiko zeigt, dass er sich schriftlich an Hirschfeld wenden wollte, um Fragen der Androgynie, des bipolaren Prinzips in der Kunst und der dialektischen Theorie zu erörtern.²⁸⁹ Wie die Tagebücher Eisensteins belegen, rezipierte er in Mexiko Schriften C. G. Jungs, dessen Konzeptionen von Animus und Anima, Mutter- und Vaterarchetypus Eingang in seine Forschungen und sein künstlerisches Schaffen fanden. Der Rückweg von Mexiko in die Sowjetunion führte Eisenstein im April 1932 wieder über Berlin. Wie eine Tagebucheintragung zeigt, nutzte er am 28. April die Gelegenheit für einen erneuten Besuch im Institut für Sexualwissenschaften. In sein Tagebuch notierte er Beobachtungen zum Phänomen des Kleidertauschs, die er aus einem Interview mit einem Transvestiten gewonnen hatte (RGALI 1923-2-1139).

Zu einer weiteren Quelle für Eisensteins Erforschung dualer Strukturen wurden die Untersuchungen Ludwig Klages.²⁹⁰ Die von Klages begründete moderne Charakterologie, welche Eisenstein in den 1920er Jahren studierte, ordnete den biologischen Geschlechtern seelische Wesensunterschiede zu. Die Verschiedenheit der Geschlechter wurde zum Status einer fundamentalen Kategorie nicht nur des menschlichen Seins sondern auch der außermenschlichen Natur. Klages Annahme einer »kosmischen Polarität« von männlich/weiblich stand in der Nachfolge romantischer Naturphilosophie.²⁹¹

Neben den zeitgenössischen Untersuchungen auf dem Gebiet der Sexualwissenschaften und Psychologie rezipierte Eisenstein auch zahlreiche ethnologische Studien zur Thematik des Androgynen.

289 Der Text des Briefentwurfs Eisensteins an Hirschfeld vom 23.6.1931 (RGALI 1923-2-1124, 61) wurde im Sammelband *Eisenstein und Deutschland* veröffentlicht (Eisenstein 1998b, 96 f.).

290 In Eisensteins persönlicher Bibliothek konnten folgende Werke Klages ausfindig gemacht werden: *Zur Ausdrucksbewegung und Charakterkunde*. Leipzig 1928 (handschriftl. Eintrag: »14. IX. 1928«); *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches* (2. Aufl. Leipzig 1930; handschriftl. Eintrag: »SE Berlin 29. V. 32«). In den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst findet die Monographie *Vom kosmogonischen Eros* (Jena 1922) Erwähnung (RGALI 1923-2-268, 78).

291 Vgl. Klages 1921, 13; Klages 1960, 899.

5.1.3 Ursprüngliche Androgynie und ethnologische Studien

Im Rahmen seiner Forschungen zum »Grundproblem« der Kunst gelangte Eisenstein zu der Erkenntnis, dass die Zweigeschlechtlichkeit als ursprüngliche Undifferenziertheit den frühen Formen des Denkens eigen sei. In der Zeit des Mexikoaufenthalts 1930–1932 fand er Gelegenheit zum Studium der reichhaltigen Literatur aus Ethnographie und vergleichender Mythenforschung, die das Thema des Zweigeschlechterwesens und der ursprünglichen Androgynie behandelt.²⁹² Wichtige Anregungen für seine Studien erhielt Eisenstein offensichtlich durch die Lektüre eines seinerzeit Aufsehen erregenden Werkes, welches er (laut handschriftlichem Eintrag) am 7. Februar 1932 in Mexiko zu lesen begann: *Das Zweigeschlechterwesen bei den Zentralaustraliern und anderen Völkern. Lösungsversuch der ethnologischen Hauptprobleme auf Grund primitiven Denkens* (Leipzig 1928).²⁹³

Diese Monographie des holländischen Missionars J. Winthuis hatte bald nach ihrem Erscheinen 1928 Stoff für kontroverse Diskussionen um die Rolle der ursprünglichen Androgynie geliefert. Winthuis formulierte in seinem Werk auf Grundlage ethnographischen Materials aus Australien und Ozeanien (unter implizitem Rückgriff auf die psychoanalytische Theorie) die These, das Denken der Naturvölker sei von sexuellen Motiven durchdrungen. Gemäß dieser These bedeute »alles Gradlinige im Denken des Primitiven das membrum virile, den Phallus, alles Runde, Sichelförmige das membrum muliebre, die Vagina« (Winthuis 1928, 12; im Orig. kursiv). Winthuis führte an gleicher Stelle aus, dass die ganze Bilder- und Kunstsprache der Primitiven sexuelle Bedeutung habe. Aufgrund der seinem Denken immanenten Eigenschaften strebe der Primitive danach, sich das männliche Geschlecht stets eng verbunden mit dem weiblichen und im Zustand ständiger Kopulation vorzustellen. Diese Vorstellungswelt finde ihren bildlichen Ausdruck im *Zweigeschlechterwesen* oder Hermaphroditen. Ausgehend von ethnographischem Material über den Stamm der Aranda und dessen Mythos von der Entstehung des Menschen aus einem zusammengewachsenen Wesen²⁹⁴ folgerte Winthuis, dass das Streben, sich in ein Zweigeschlechterwesen zu verwandeln, das Leitmotiv der Initiationszeremonien aller Völker darstelle (ebd., 132).

292 Zur Androgynie vgl. S. A. Tokarev: »Dvupolye suščestva [Zweigeschlechtliche Wesen].« In: *Mify narodov mira. Ėnciklopedija* (1992) I, 358 f.

293 Eisensteins persönliches Expl. mit seinen handschriftl. Marginalien wird im Eisenstein-Archiv (Fond 1923) des RGALI aufbewahrt.

294 Winthuis stützte sich auf das von den Ethnologen F. J. Gillen, B. Spencer, C. Strehlow, W. Schmidt und G. Roheim gesammelte Material über den Aranda-Stamm.

In der ethnologischen Forschung wurden die Thesen Winthuis' später revidiert und als Pansexualismus kritisiert, jedoch wurde dem Verfasser das Verdienst zugesprochen, das Thema der Androgynität in die Diskussion eingebracht zu haben (Baumann 1955, 11). Der Monographie Winthuis zum Zweigeschlechterwesen war bald nach Erscheinen ein reges wissenschaftliches Echo beschieden. Besonders Ethnologen katholischer Schule attackierten in der Zeitschrift *Anthropos* die Thesen Winthuis' auf das Schärfste.²⁹⁵ Auf die Angriffe hin veröffentlichte Winthuis eine stark polemisch ausgerichtete weitere Monographie zum Thema des Zweigeschlechterwesens – *Einführung in die Vorstellungswelt primitiver Völker. Neue Wege der Ethnologie* (Leipzig 1931), die allerdings in weiten Teilen mit Thesen und Material der Erstpublikation identisch war. Die 1931 erschienene Monographie lieferte dem russischen Ethnologen A. Zolotarev die Möglichkeit, die Theorie des Zweigeschlechterwesens fünf Jahre nach Erscheinen der ersten Monographie in der Zeitschrift *Sovetskaja Ėtnografija* zu besprechen.²⁹⁶

Die Studien zum Zweigeschlechterwesen in Ethnologie und vergleichen-der Mythenforschung verknüpfte Eisenstein in seinen Schriften und in der späteren künstlerischen Ausgestaltung des Themas mit dem Thema des Zwillingskultes²⁹⁷ und griff im Rahmen seiner Untersuchungen zur Androgynie auf Untersuchungen der russischen ethnographischen Schule zurück: Umfangreiches Material zum antiken Zwillingskult im Lichte ethnographischer Forschungen bot ihm insbesondere die Monographie L. Ja. Šternbergs *Pervobytnaja religija v svete ėtnografii. Issledovanija, stat'i, lekcii* [Die Religion der Naturvölker im Lichte der Ethnographie. Untersuchungen, Aufsätze, Vorlesungen]

295 Vgl. Pikeel: »Das Zweigeschlechterwesen.« In: *Anthropos*, 1929, H. 5/6; Meier: »Kritische Bemerkungen zu J. Winthuis Buch. Das Zweigeschlechterwesen.« In: *Anthropos*, 1930, H. 1/2; Schmidt, P. W.: »Methodologisches und Inhaltliches zum Zweigeschlechterwesen.« In: *Anthropos*, 1931, H. 1/2.

296 A. Zolotarev: »Teorija dvupolosti, kak »novyj put' ėtnologii'« [Die Theorie der Zweigeschlechtlichkeit als »neuer Weg der Ethnologie«].« In: *Sovetskaja Ėtnografija*, Nr. 1, 1933, 186–189. Zolotarev ging in seiner Kritik ausführlich auf die von polemischen Angriffen bestimmte Rezeptionsgeschichte der Monographie Winthuis' ein und hielt Winthuis u.a. zugute, eine mutige Gegenposition zu den Ethnologen der katholischen Schule eingenommen und mit seinem reichhaltigen Faktenmaterial der katholischen Theorie des urzeitlichen Paradieses einen tödlichen Schlag versetzt zu haben (ebd., 188). Wenn die Rezension Zolotarevs auch mit der obligatorischen negativen Floskel schloss, der von Winthuis vorgeschlagene »neue Weg der Ethnologie« führe in den »Sumpf psychologischen und anti-historischen Idealismus« (ebd., 189), so zeugt doch der ausführliche Hauptteil des Artikels von einer ernsthaften wissenschaftlichen Diskussion des Themas.

297 Zum Zwillingskult vergleiche V. V. Ivanovs Lexikoneintrag »Bliznečnye mify [Zwillingsmythen].« In: *Mify narodov mira. Ėnciklopedija* 1992, I, 174–176.

(Leningrad 1936), welche er bald nach Erscheinen im August 1936 erwarb.²⁹⁸ Die Forschungen Šternbergs führten die Tradition der russischen ethnographischen Schule fort, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts bahnbrechende Untersuchungen zu den Völkerschaften Sibiriens hervorgebracht hatte. Arbeiten wie Waldemar Bogoraz' *The Chukchee Religion* (New York u. Leiden 1907) oder Jochelsons *Material Culture and Social Organisation of the Koryak* (Leiden u. New York 1908) und *Religion and Myths of the Koryaks* (New York 1905) lieferten z.B. grundlegende Erkenntnisse zum Phänomen des Kleidertauschs zwischen Mann und Frau oder dem *gender shift* im Schamanismus. Die Forschungen jener Jahre legten den Grundstock für die Konzeption von Kunst und Androgynie im Schaffen und in der Kunsttheorie Eisensteins der 1930er und 1940er Jahre. Das Thema des Zwillingkultes und der Geschwisterehe (z.B. Isis und Osiris) rückte, begriffen als Ausdruck einer ursprünglichen bisexuellen Einheitssituation, im Rahmen der Wagner-Rezeption Eisensteins in den Vordergrund seiner theoretischen Reflexionen und fand künstlerischen Niederschlag in der Inszenierung der Oper *Die Walküre* (Siegmund und Sieglinde).

5.2 Dialektik des Sexus und bipolares Prinzip in der Kunst

Wie viele theoretische Konzeptionen lässt sich die Herausbildung der für das »Grundproblem« und die »Methode« der Kunst zentralen Konzeption von Kunst und ursprünglicher Androgynie erstmals in bildkünstlerischen Lösungen Eisensteins ausmachen. Unter den in Mexiko entstandenen Zeichnungen findet sich das Motiv »Adam & Eva« (*Abb. 17*; RGALI 1923-2-1124, 57). In dieser Zeichnung gestaltete Eisenstein die biblischen ersten Menschen Adam und Eva als hermaphroditisches doppelköpfiges Wesen mit mexikanischem Profil. In Anlehnung an bildkünstlerische Darstellungen früherer Jahrhunderte, die das Motiv eines hermaphroditischen Mann-Weibes mit dem Stamm des paradiesischen Weltenbaumes verknüpfen (*Abb. 18*)²⁹⁹, ließ Eisenstein aus dem Nacken des Hermaphroditen eine Palme erwachsen. Die Zeichnung versinnbildlicht Eisensteins Verständnis vom Paradieszustand als undifferenzierte Einheitssituation, in der Mann und Weib in ursprünglicher Einheit verschmolzen sind (gemäß dem biblischen Prätext Gen 2, 24: »Und sie werden *ein* Fleisch«). Bei der Inszenierung der Wagner-Oper *Die Walküre* (1940) kehrte

298 Eisensteins persönliches Expl. enthält den handschriftlichen Eintrag: »S.E.M. 8 VIII 36«.

299 Z.B. der Holzschnitt *Hermaphrodit mit Moses und Satyr*. In: Bartolomaeus Anulus: *Picta Poesis. Ut pictura Poesis erit*. Lyon 1552, 14.

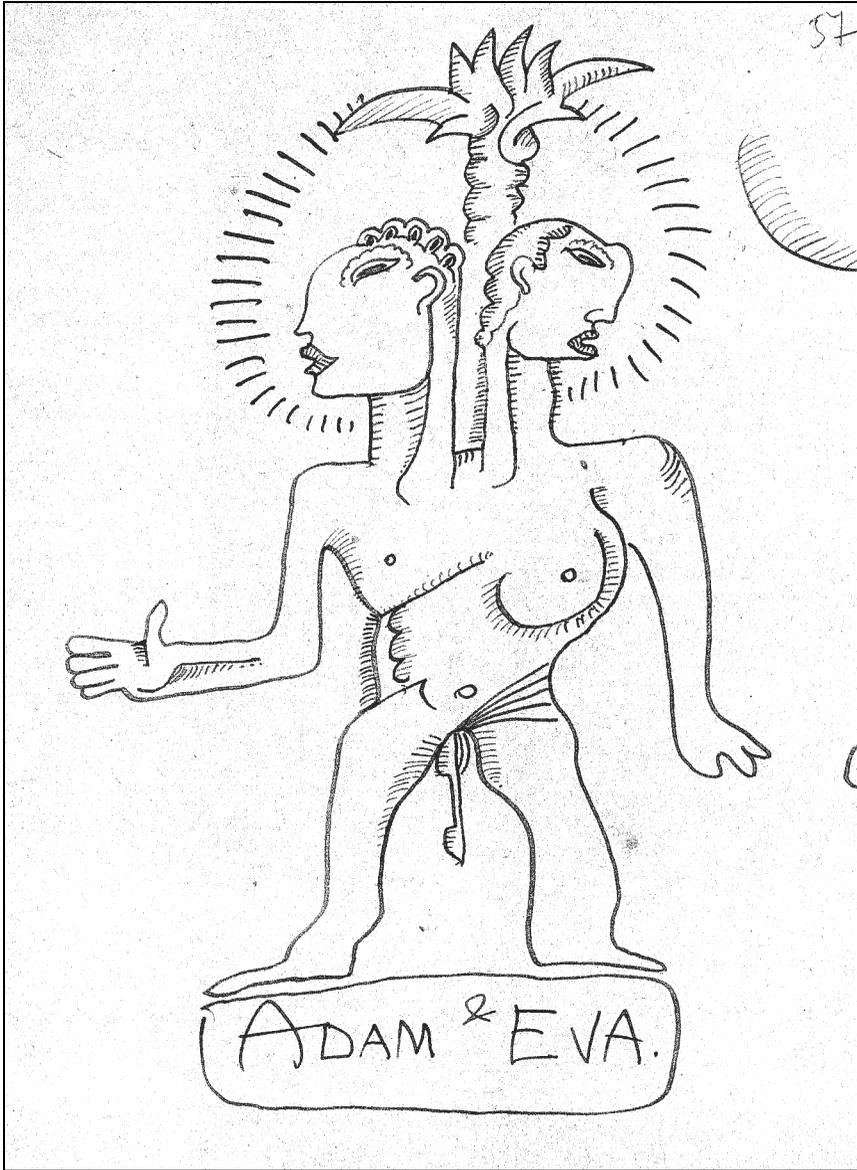


Abb. 17 S.M.E.: »Adam & Eva« [Zeichnung in den mexikanischen Tagebüchern].
(RGALI)



Abb. 18

Bernard Salomon: *Hermaphrodit mit Moses und Satyr* [Holzschnitt]: Hermaphrodit. Sinnbild vollkommener Ehe.

In: Bartolomaeus Anulus. *Picta Poesis. Ut pictura Poesis erit.* Lyon 1552, 14.
(Bayerische Staatsbibliothek)

Eisenstein wieder zum Thema der Ureinheit von männlichem und weiblichem Prinzip zurück.

In der Inszenierung der Oper verbindet sich das Zwillingsspaar Siegmund und Sieglinde vor dem Hintergrund des Weltenbaumes Yggdrasil zur ursprünglichen Einheit.³⁰⁰ In dem parallel zur Inszenierung der Oper verfassten Aufsatz »Voploščenie mifa« [Die Verkörperung des Mythos] schreibt Eisenstein:

300 Zu Eisensteins Inszenierung der Oper *Die Walküre* vgl. Naum Klejman's Publikation der Regienotizen und Tagebücher Eisensteins aus dem Zeitraum 1939/1940: Ėjzenštejn, Sergej: »Iz zametok k postanovke *Valkirii* Richarda Wagnera.« In: Eisenstein 1998a, 153–171 [dt. Übers. von O. Bulgakowa u. d. T. »*Die Walküre*. Regienotizen.« In: Eisenstein 1998b, 55–64]; sowie Ėjzenštejn, Sergej: »Iz dnevnika perioda postanovki *Valkirii* [Tagebuchnotizen aus der Zeit der Aufführung der Oper *Die Walküre*].« In: Eisenstein 1998a, 172–192.

»Adam und Eva sind ein Nachhall des Platonschen Androgyns, dessen zweigeteilte Hälften zueinander streben.«³⁰¹

Die mexikanischen Tagebücher dokumentieren, dass Eisenstein sich mit der auf Moses Maimonides zurückgehenden Auslegung des Bibeltextes von der Erschaffung des ersten Menschen als einem zweigeschlechtlichen Wesen befasste. Möglicherweise lenkte die Monographie J. Winthuis' *Das Zweigeschlechterwesen* seine Aufmerksamkeit auf diese Thematik. Winthuis belegt seine These vom biblischen Adam als einem Zweigeschlechterwesen mit einem Bibelzitat: »Und Elohim schuf den Menschen nach seinem Bilde. Männlich und weiblich schuf er ihn.« Wir erfahren aus diesem Text die überraschende Tatsache, daß Adam ein zweigeschlechtliches Wesen war« (Winthuis 1928, 45).

In Mexiko entwickelte Eisenstein daran anknüpfend den Gedanken, dass die Dialektik als philosophische Konzeption eine Bewusstseinsprojektion der biologischen Gegebenheiten, d.h. der ursprünglich bisexuellen Veranlagung des Menschen, sei.

Диалектика есть проекция в сознание (в философскую концепцию) бисексуальности нашего строения. Легенды о разделении полов. Бисексуальность, как пережиточная форма – воспоминание – имевшего места явления (В ребре и выделении Евы) бисексуальности. (RGALI 1923-2-1123, 182)

Die Dialektik ist eine Projektion der Bisexualität unserer Anlage ins Bewusstsein (in die philosophische Konzeption). Die Legenden über die Teilung der Geschlechter. Bisexualität, als übergebliebene Form – Erinnerung – eines stattgefundenen Phänomens (in der Rippe und Herausteilung Evas) der Bisexualität.

Eisenstein folgerte, dass die Legende von der Teilung des Menschen in männliche und weibliche Wesen als bildhafte Erinnerungen die evolutionäre Entwicklung des Menschen widerspiegeln. Diese 1931 in Mexiko getroffene Feststellung stand im Einklang mit der Jahre später (in der Rede zum »Grundproblem« der Kunst) formulierten These, dass die Mythologie in einer bestimmten Entwicklungsetappe als Wissenschaft von Erscheinungen fungiere. Eisenstein schreibt 1935:

[...] in einer bestimmten Etappe ist die Mythologie [...] eigentlich ein Komplex der Wissenschaft von den Erscheinungen [...] die vorrangig in einer bildhaften und poetischen Sprache dargeboten werden. All jene mythologischen Figuren, die wir bestenfalls als

301 Im russ. Orig.: »Адам и Ева – отзвук платоновского Андрогина, раздвоенные половинки которого стермятся друг к другу« (Eisenstein: *IP* V, 347).

allegorisches Material betrachten, sind die bildhafte Summierung der Welterkenntnis ihrer Zeit.³⁰²

(Eisenstein 1991a, 126)

Die These von der Funktion der Mythologie als den frühen Formen des Denkens eigene bildlich ausgedrückte Wissenschaft von Erscheinungen lässt sich u.a. auf die von Frazer in *The Golden Bough* vertretene Theorie der Affinität von Magie und Wissenschaft zurückführen. Bereits bei Frazer findet sich die Annahme, dass die fundamentale Konzeption des Magischen identisch mit der der modernen Wissenschaft sei (Frazer 1911-1914, I/1, 220).

In Mexiko führte Eisenstein die Idee der Dialektik als in eine philosophische Konzeption projizierte biologische Grundstruktur einer bisexuellen Anlage des Menschen weiter aus. In dem erwähnten Brief an Magnus Hirschfeld bat er diesen um »Aufklärung über das Problem der Einfühlung« und Hinweise zur bisexuellen Natur Hegels: »Als zweite Bitte wäre [sic!] ein Umriß von Hegels (dem Vater der modernen Dialektik) Sexualtypus und möglicher (und in wiefern ausgedrückter) Spuren von Bisexualität in ihm« (Eisenstein 1998b, 96). Bereits 1928 hatte Eisenstein Überlegungen zur bisexuellen Anlage des Menschen mit dialektischen Strukturen verknüpft und in seinem Tagebuch vermerkt, dass er in sich selbst eine dialektische Triade – eine »Familie« – verkörpert sehe: »Ich glaube, in mir allein ist eine ›Familie‹ verkörpert. In einer Person: ein leichtfertiger Gatte und arbeitsame Gattin und Mutter. Was man copieux nennt ... (Notabene: Mes vieux waren eher umgekehrt!).«³⁰³ In Mexiko griff Eisenstein diese triadische Formel der Persönlichkeitsstruktur, die er in den 1920er Jahren anhand der Lektüre Weiningers entwickelt hatte, wieder auf und entwickelte unter dem Einfluss seiner Studien zur Ekstase ein dialektisches Modell des künstlerischen Schaffens, welches an die prokreative Funktion der biologischen Triade Mann-Frau-Kind angelehnt war. Seiner Formel der Kunst gab er die Bezeichnung »ekstatische Dialektik [ekstatičeskaja dialektika]« oder auch »creative dialectics« (RGALI 1923-2-1123, 138). Den Begriff der ekstatischen Dialektik erläuterte Eisenstein in Aufzeichnungen vom Sommer 1931 am Beispiel des Schriftstellers Walt Whitman:

302 Im russ. Orig.: »на определенном этапе мифология является [...] комплексом науки о явлениях, изложенных преимущественно образным и поэтическим языком. Все те мифологические фигуры, которые мы рассматриваем в лучшем случае как аллегорический материал, на каком-то этапе являются образными сводками познания мира« (Eisenstein: *IP* II, 106).

303 Im russ. Orig.: »Я думаю, во мне одном воплощена ›семья‹. В одном лице: Беспутный супруг и трудолюбивая жена и мать. Что называется сориеух ... (NB. Mes vieux были скорее наоборот!)« (RGALI 1923-2-1109, 131).

Уитмэн наиболее чистый пример изучения всяких явлений экста́т.[ической] диалектики.

Он целиком укладывается в предположение, что физические предрасположение к диалектике (особенно эмоционально переживаемой экстатике) – связано с бисексуальностью в той или иной степени.

Maternal as well as Paternal, a child ... (NB эта триада согласно Ellis – by the way – характеристика гениальности) [...] Формула »мать, отец и дитя« – такова же, как Trinité и вероятно подобная же примитивно язычная формулировка диалектической природы.

(RGALI 1923-2-1123, 138 f.)

Whitman ist das reinste Beispiel für die Untersuchung jedweder Phänomene ekstat.[ischer] Dialektik.

Er fügt sich vollständig in die Annahme, dass die physische Veranlagung zur Dialektik (vor allem zur emotional erlebten Ekstatik) – im ein oder anderen Grade mit der Bisexualität verbunden ist.

Maternal as well as Paternal, a child ...

(Notabene: diese Triade ist laut Ellis – by the way – die Charakteristik der Genialität) [...] Die Formel »Mutter, Vater und Kind« ist eine ebensolche wie die trinité und wahrscheinlich der primitiv heidnischen Formulierung der dialektischen Natur ähnlich.

In diesem Tagebuchauszug zitiert Eisenstein aus Whitmans hymnischem Gedicht »Song of Myself [Gesang von mir selbst]«, in welchem dieser sein Künstlertum mit folgenden Worten charakterisierte: »I am of old and of young, of the foolish as much as the wise, / Regardless of others, ever regardful of others, / Maternal as well as paternal, a child as well as a man« (Whitman 1980, 16).³⁰⁴

Whitmans Hymne von der mannigfaltigen Natur des Künstlers, der das dialektische Gesetz der Einheit der Gegensätze verkörpert, besang die Einheit des männlichen, weiblichen und kindlichen Prinzips. Als Bestätigung der These von der im Künstler sich vereinenden männlichen und weiblichen Anlage führte Eisenstein die Ergebnisse der zeitgenössischen Sexualwissenschaften an, die die bisexuelle Veranlagung als Charakteristik der Genialität untersuchten. Sein Verweis auf den Sexualwissenschaftler Havelock Ellis bezieht sich auf dessen Ausführungen zu Leonardo da Vinci: »Jeder geniale Mensch ist in einem gewissen Grad Mann, Frau und Kind zugleich.«³⁰⁵

304 Whitmans Gedichtsammlung *Leaves of Grass* hatte Eisenstein am 4.9.1930 in Hollywood erworben (Walt Whitman: *Leaves of Grass*. Philadelphia 1900). In Mexiko stand ihm auch Sekundärliteratur zu Whitman zur Verfügung: Holloway, Emory: *Whitman. An Interpretation in Narrative*. New York u. London 1926 [handschriftl. Eintrag: »S.E. N.Y.28. X. 30«].

305 In *Der Tanz des Lebens* führt Ellis weiter aus: »Lionardo war alles dreies in höchstem Grad, und doch ohne sichtbaren Konflikt. Der kindliche Zug ist unbestreitbar, und ganz abgesehen von der Frage seiner sexuellen Veranlagung war Lionardo ein Kind in der Freude am Erfinden phantastischer Spielzeuge und am Ersinnen verblüffender Tricks. Seine mehr als feminine Zartheit liegt ebenso auf der Hand in seinen Bildern wie in seinem Leben. [...] Doch war er zugleich ausgesprochen männlich, absolut frei von Schwäche oder Weichlichkeit« (Ellis 1928, 102 f.).

Die auf einer Analyse des Persönlichkeitsbildes Whitmans beruhende Folgerung, dass der Künstler sowohl männliche als auch weibliche Züge in sich vereine, war u.a. in einer von Eisenstein in den späten 1920er Jahren studierten Quelle thematisiert worden: Eduard Beertz hatte in dem von Hirschfeld herausgegebenen *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen unter besonderer Berücksichtigung der Homosexualität* (1908) einen Aufsatz veröffentlicht, in welchem er das Charakterbild Walt Whitmans auf das Vorhandensein männlicher und weiblicher Züge analysierte.³⁰⁶ In der 1930 in Hollywood erworbenen Sekundärliteratur zu Whitman markierte Eisenstein die Ausführungen Emory Holloways über die androgyne Natur Whitmans mit einem Lesezeichen.³⁰⁷

Eisensteins Forschungen zur Androgyne verknüpften sich mit der Erforschung regressiver Strukturen; so konnte er in der von ihm studierten Quelle *Bildnerei der Geisteskranken* Belegmaterial zu psychischem Regress und künstlerischer Darstellung zweigeschlechtlicher Undifferenziertheit finden (vgl. Abb. 19 u. 20). Auch in Tagebuchaufzeichnungen, die Eisenstein in der Zeit intensiver Rezeption der Schriften C. G. Jungs anfertigte, wird der Bezug deutlich, den er zwischen Androgyne und regressiven Strukturen herstellte:

Bi-sexuality есть регресс в стадию недифференцированности, показатель стадии на сексуальном участке, т.е. на том уровне до которого надо докатиться, чтобы мог быть экстатический феномен. (RGALI 1923-2-1126, 55)

Bi-sexuality ist Regress zum Stadium der Undifferenziertheit, Gradmesser des Stadiums im sexuellen Bereich, d.h. die Stufe, die man erreichen muss, damit das ekstatische Phänomen stattfinden kann.

Eisenstein sah die körperliche Ekstase in der Sexualität lediglich als Teilgebiet weit umfassenderer Erscheinungen von Ekstase (vgl. Kap. 6.3.2.3). Die ekstatische Vereinigung von Mann und Frau im körperlichen Akt interpretierte er als Sehnsucht nach der Rückkehr zu einer Vorstufe der biologischen Entwicklung, der ursprünglich zweigeschlechtlichen Undifferenziertheit. In der ontogenetischen Entwicklung sah er die ursprüngliche Einheitssituation, welche er mit dem Paradieszustand gleichsetzte, im pränatalen Stadium realisiert. In

306 Eduard Beertz: »Walt Whitman. Ein Charakterbild.« In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 1908, VII. Jg., 1, 153–288.

307 Holloway schreibt: »There are eminent scientists who deny sex to be fundamental in nature, tracing sexual variation to a preponderance of masculine or feminine cells in the individual. In Whitman, if we may borrow a figure from science, there seemed to be, as he was to discover, no great preponderance of masculine cells. Did the beard serve as a silent, necessary assertion of his masculinity?« (Holloway 1926 [Das Expl. Eisensteins trägt den handschriftl. Eintrag: »SE N.Y. 28 X 30«]).



Abb. 19 Karl Brendel: *Doppelfigur mit vier Gesichtern* [Holzplastik, 30 cm h]: Bildnerei der Geisteskranken und Androgynie. (Sammlung Prinzhorn)



Abb. 20 Karl Brendel: *Doppelfigur, mann-weiblich* [Holzplastik, 70 cm h]: Regress und geschlechtliche Zweieinheit. (Sammlung Prinzhorn)

den mexikanischen Zeichnungen findet dieses im Zusammenhang mit der Regresskonzeption bereits beschriebene Phänomen in vielfältigen Darstellungen der Mutterleibsregression Ausdruck (siehe Abb. 21 u. vgl. Abb. 11).

Als Anhänger des kulturellen Evolutionismus begriff Eisenstein den künstlerischen Schaffensprozess als kreative Dialektik (*creative dialectics*) in Analogie zum biologischen Schöpfungsprozess; er fand seine Theorie, dass die Persönlichkeitsstruktur des Genies der bipolaren bzw. dialektischen (triadischen) Formel entspreche, durch zeitgenössische sexualwissenschaftliche Studien bestätigt. In Mexiko verknüpfte Eisenstein seine Studien zur Androgynie in unterschiedlichen religiös-mythologischen Systemen mit evolutionstheoretischen Erkenntnissen und stellte die Schöpfungserzählungen in so unterschiedlichen Quellen wie der Bibel, Platons *Symposium* und der Kabbala in Bezug zu evolutionsgeschichtlichen Phänomenen.

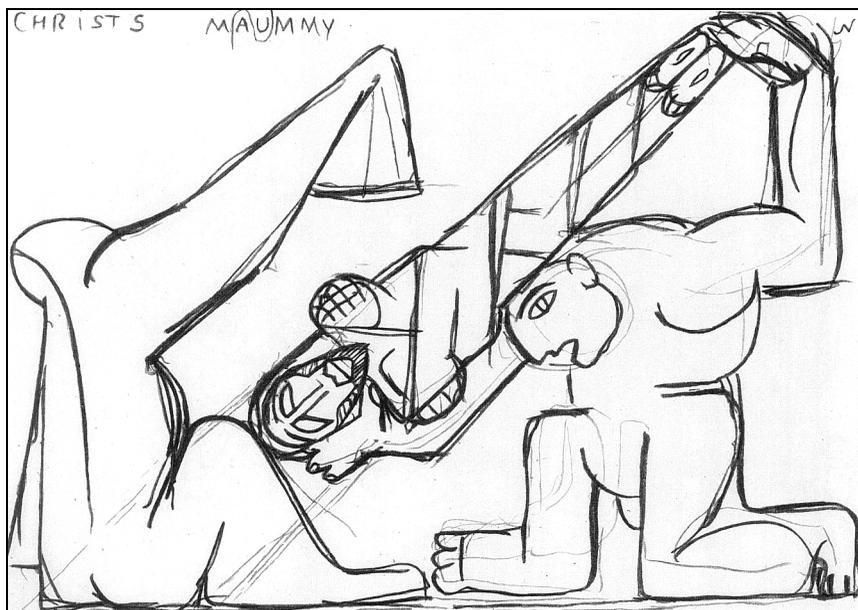


Abb. 21 S.M.E.: »Christi Mami/Mumie« [Zeichnung aus Mexiko]:
Tod und Mutterleibsregress.
(RGALI)

Наиболее архаический тип близкий к сексуально-недифференцированным праотцам (деление Адама и Евы, существа Платона, история Лиллит и скрепленности спинами первых людей по Каббале) и потому более близкий к »единству с вселенной« более близкий к вегетативным явлениям.

Сюда же войдет многое из дородовой биологической драмы, по »The Physiological Basis of Personality« Напр. вопрос Twins – истинные близнецы – одного пола, ибо возникают в одном яйце.[...] Гений – вообще человек, ощущающий диалектический ход вселенной и способный включаться в него. Бисексуальность, как физиологическая предпосылка должна быть у creative dialectics.
(RGALI 1923-2-1123, 138 f.)

Der archaischste Typus steht den sexuell undifferenzierten Vorvätern nah (Teilung von Adam und Eva, die Wesen Platons, die Geschichte Liliths und die am Rücken zusammengewachsenen ersten Menschen laut der Kabbala) und steht daher der »Einheit mit dem Weltall« näher, den vegetativen Phänomenen näher.

Hierzu gehört auch vieles von dem vorgattungsgeschichtlichen biologischen Drama, nach »The Physiological Basis of Personality«. Z.B. die Frage der Twins – wahrhaftige Zwillinge – eines Geschlechts, denn sie entstehen aus einem Ei. [...]

Das Genie ist überhaupt ein Mensch, der den dialektischen Gang des Weltalls spürt und fähig ist, sich darin einzufügen. Die Bisexualität als physiologische Voraussetzung muss bei creative dialectics vorhanden sein.

Ausgehend von der These, dass die Zweigeschlechtlichkeit als eine »archaische« Erscheinung und daher regressives Phänomen zu fassen sei – »Für den Regress ist die Bisexualität typisch« (RGALI 1923-2-1151, 26) – suchte Eisenstein die Androgynie auf entwicklungsgeschichtlich frühere Erscheinungen zurückzuführen. Seine These untermauerte er mit Material aus Ch. R. Stockards Untersuchung *The Physiological Basis of Personality*, die die vielfältigen Formen der Sexualität und der sexuellen Praktiken auf Erscheinungen im Tier- und Pflanzenreich zurückführte.

Als Beispiele für die Vorstellung des Künstlers als Genius, der sowohl in seiner persönlichen (physiologischen) Veranlagung als auch in seinem Schaffen das Einheitsprinzip und die dialektische höhere Synthese verkörpere, führte Eisenstein am 21. August 1931 eine Liste von Persönlichkeiten an und nannte neben Artur Rimbaud, William Shakespeare, Leonardo da Vinci und Friedrich Hegel auch den Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld (RGALI 1923-2-1123, 139).

In Mexiko griff Eisenstein das Motiv der Androgynie in einem Selbstporträt auf, das er am 25. Februar 1932 in der Grenzstadt Nuevo Laredo zeichnete, als die Dreharbeiten zu ¡QUE VIVA MÉXICO! schon gestoppt worden waren und Eisenstein bereits per Telegramm von der Order erfahren hatte, unverzüglich nach Moskau zurückzukehren. Das Selbstporträt »Yo – Autoritratto. Nuevo Laredo« (Abb. 22) stellt die Selbstcharakterisierung im männlichen und weiblichen Ursprung in den Mittelpunkt der Darstellung. Das Bildelement erinnert an bildkünstlerische Gestaltungen des Motivs wie z.B. die Zeichnung Francisco de Goyas »Segura unión natural. Hombre la mitad muger la otra [Sichere natürliche Einheit. Halb Mann, halb Frau] (siehe Abb. 23). Den unteren Bildrand der Zeichnung Eisensteins nimmt eine mit dem skelettartigen Gesicht nach unten quer liegende mönchsartige Kapuzengestalt ein, deren Umrisse in Sargform gestaltet sind. Die in der ununterbrochenen grafischen Linie vereinten Pole des androgynen Wesens im Zentrum des Porträts werden auf der linken Bildseite – der Seite des Männlichen – von einem mit blutendem Wundmal gezeichneten Gekreuzigten und auf der rechten Bildseite – der Seite des Weiblichen – von einer mit blutendem Herzen in Händen himelfahrenden nackten weiblichen Marienfigur flankiert (vgl. Kap. 6.4.1). Die Zeichnung verdeutlicht, dass die neutestamentarischen Figuren Christus und Maria in den bildkünstlerischen Gestaltungen Eisensteins als Urbilder die Thematik des männlichen und weiblichen Ursprungs verkörpern.

Eisensteins Vorstellung von der Androgynie als Verwirklichung der ursprünglichen Einheit (»Einheit mit dem Weltall«) ist auch im Kontext der Traditionen des russischen Symbolismus zu sehen, in welchem der Mythos der androgynen Ureinheit des Männlichen und Weiblichen vielfach thematisiert

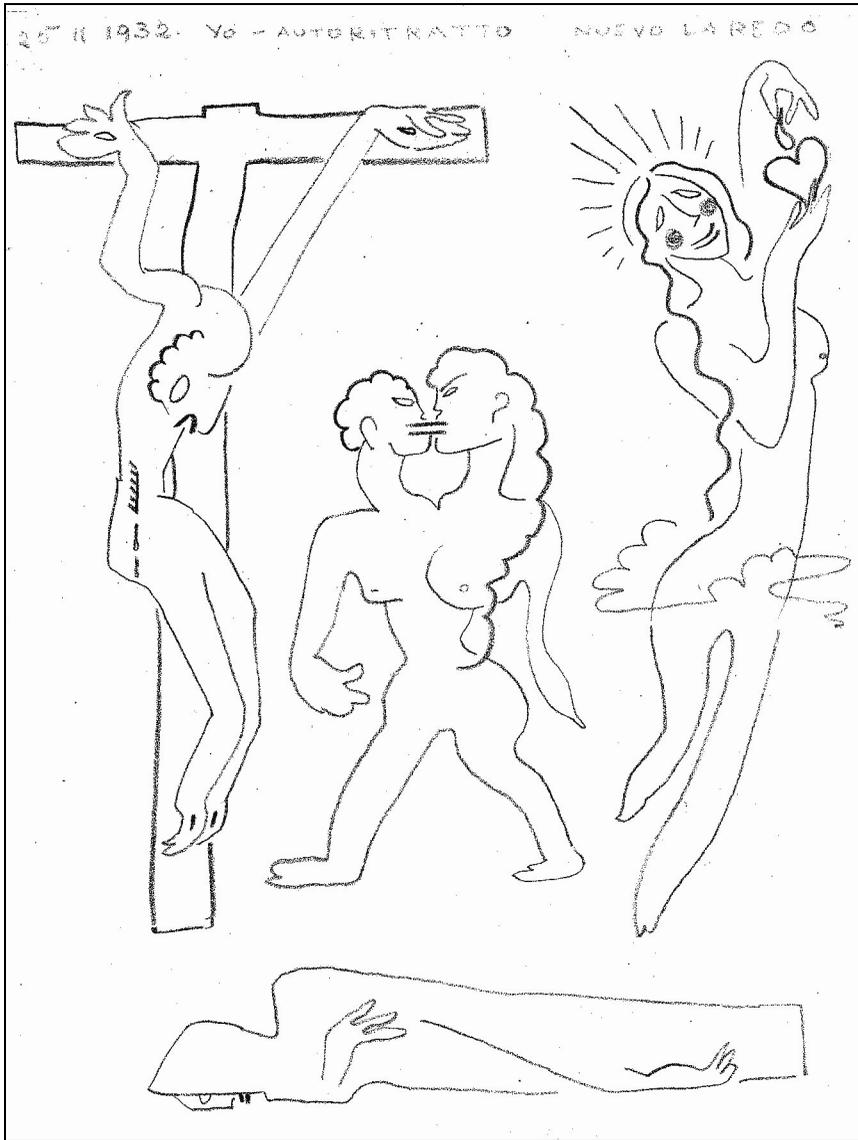


Abb. 22 S.M.E.: »25 II 32. Yo – Autoritratto Nuevo Laredo«
[Zeichnung; im Orig. rot u. schwarz].
(RGALI)



Abb. 23

Francisco de Goya: *Segura unión natural. Hombre la mitad muger la otra* [Sichere natürliche Einheit. Halb Mann, halb Frau]. 1824–1828. Zeichnung vom Album.

wurde. Gleichzeitig ist eine Nähe der Konzeption Eisensteins zu C. G. Jungs Forschungen zu beobachten, die sich, wie bereits ausgeführt (Kap. 4.2. 2.5), einerseits auf Eisensteins direkte Rezeption der Schriften C. G. Jungs in Mexiko zurückführen lässt und andererseits daraus resultiert, dass sowohl Jung als auch Eisenstein ihre Forschungen auf ähnliche Quellen stützen. So wurde z.B. die jüdische Mystik, welche die weiblichen Züge im Gottesbild und damit die zweigeschlechtliche Ureinheit des Schöpfergottes betonte (z.B. im *Sefer Ha-Sohar*, dem »Buch des Glanzes«), zu einer der Quellen für Eisensteins Konzeption von Kunst und ursprünglicher Androgynie.³⁰⁸

Die Exzerpte, mit denen Eisenstein die Seiten seiner mexikanischen Tagebücher füllte, gestatten es, seine Rezeption der Monographie Jungs *Psychologische Typen* konkret nachzuverfolgen. Eisenstein schenkte den Ausführungen Jungs zum Einheitsprinzip des Männlichen und Weiblichen in unterschiedlichen religiös-mythologischen Systemen besondere Aufmerksamkeit. Auf-

308 Dies legen Eisensteins Hinweise auf seine Rezeption der Kabbala nahe (z.B. in RGALI 1923-2-1123, 138 f.).

grund der gemeinsamen Quellen Eisensteins und Jungs, wie z.B. dem chinesischen TAO und den indischen Upanischaden, lässt sich nicht feststellen, inwieweit Eisensteins Konzeption von Kunst und Androgynie sich unmittelbar auf Jungs Verständnis von Animus und Anima gründet. Jungs Definition der Anima als kompensatorisch fungierendes Prinzip des Weiblichen, als kollektives Bild – Archetypus –, das die weiblichen Funktionsbereiche im Unbewussten des Mannes repräsentiert, ließe sich aber mit Eisensteins obsessiver Beschäftigung mit der »basic situation« und seinen bildkünstlerischen Gestaltungen der Mutterleibsregression in Verbindung bringen.

Das bipolare Prinzip wird mit Beginn der 1930er Jahre nicht nur zu einem bestimmenden Thema der Ästhetik vom »Grundproblem« der Kunst, sondern tritt besonders deutlich im bildkünstlerischen Schaffen des Spätwerks zutage. Der Film IVAN GROZNY, der von Eisenstein als künstlerisches Vermächtnis und Selbstporträt konzipiert wurde, wird in seiner Grundstruktur wesentlich vom bipolaren Prinzip des Männlichen und Weiblichen bestimmt (vgl. Kap. 5.5). Die seit 1945 verfassten Schriften zur »Methode« dokumentieren, dass die Thematik des »männlichen und weiblichen Ursprungs [mužskoe i ženskoe načalo]« in der Kunst bzw. »Yin und Yang« in der Folge der Dreharbeiten zu IVAN GROZNYJ zu einem Schwerpunkt der kunsttheoretischen Arbeit wurde.³⁰⁹

5.3 Androgynes Genie und Übermensch

Die Verknüpfung von Genie, Schöpfertum und Bisexualität in den mexikanischen Aufzeichnungen Eisensteins beruht u.a. auf den Traditionen des Geniekults der Aufklärung und der Genieästhetik der deutschen Romantik, wo die Deutung des Dichters und Künstlers als Schöpfer und Genie in der mythischen Gestalt des Prometheus Ausdruck fand.³¹⁰ Den Mythos von Prometheus griff Eisenstein für die Episode »Maguey« seines in Mexiko gedrehten Films auf: Der aufständische Peon Sebastian wird von den Aufsehern der Hacienda mit Lasso an einem Felsen eingefangen und windet sich in seinen Fesseln. Diese filmische Bearbeitung des Mythos durch Eisenstein ist nicht nur als

309 Siehe z.B. RGALI 1923-2-261 (GP »Kitajskaja klassifikacija javlenij po principam Ing i Iang.« »Čet i nečet.«) bzw. RGALI 1923-2-263 (GP »mužskoe i ženskoe načalo.« »Dvor Sigizmunda.«).

310 Vgl. hierzu Oskar Walzel: *Das Prometheusymbol von Shafesbury zu Goethe*. 2. Aufl. München 1932. Siehe z.B. Goethes Ausführungen zu Shakespeare: »Er [Shakespeare] wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe« (»Zum Shakespeares-Tag [sic!].« In: Goethe 1981, 227).

konkrete Hommage an den mexikanischen Wandmaler José Clemente Orozco zu verstehen, der im Jahr 1930 das monumentale Wandbild »Prometheus« im Pomona College (Kalifornien) geschaffen hatte; sie erlangte vielmehr im Kontext der parallel zur Filmarbeit geführten wissenschaftlichen Studien weit umfassendere Bedeutung. Neben der sexualsymbolischen Interpretation des Prometheus-Mythos, die Eisenstein aus den Schriften der Psychoanalytiker Rank und Sachs geläufig war,³¹¹ verband er mit dem Mythos des Prometheus die Vorstellung des Übermenschen und des Apollinischen und Dionysischen Prinzips in der Kunst. Dabei wirkte neben den Primärquellen Nietzsche – *Also sprach Zarathustra* und *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* – wiederum C. G. Jungs Interpretation des bipolaren Prinzips des Dionysischen und Apollinischen (*Psychological Types or The Psychology of Individuation*, N.Y. 1923, 173 ff.) vermittelnd (RGALI 1923-2-1126, 60 ff.). In den nach Mexiko entstandenen Schriften zum »Grundproblem« der Kunst (1923-2-233, 18 ff.) analysierte Eisenstein Nietzsches Konzeption des Übermenschen als Ausdruck bisexueller Natur, wobei er sich auf Ernest Seillières Monographie *Apollon ou Dionysos* (1905) stützte, der bisexuelle Strukturen in der Persönlichkeit und dem Werk Nietzsche aufspürte.

Neben dem Prometheus-Mythos vom Gottmenschen thematisierte Eisenstein in einer Reihe weiterer – allesamt unvollendeter – Filmprojekte der 1930er Jahre die Tragödie einer »großen Persönlichkeit« und schrieb dazu 1933 im »Vorwort zu den nicht gemachten Sachen [K predisloviju dlja nesdelannych veščej]«:

[...] Der ganze Hollywood-»Zyklus« war als Tragödie der großen Persönlichkeit geplant. Der großen Persönlichkeit in der Kollision mit der Gesellschaft. Dabei einer Persönlichkeit, die über dem Mittelmaß steht: General Sutter, der schwarze Imperator Henri von der Insel Haiti, Basil Zacharov. [...] Die Note von Übermenschentum der gewählten Helden ist völlig organisch [zu verstehen] als Antwort auf die Heldenlosigkeit des Massenfilms, wie wir sie in den vorhergehenden Schaffensjahren aufgestellt hatten.³¹²

311 In der Monographie *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften* (Wiesbaden 1913) führten Rank und Sachs ethnologische Studien an, die das Feuerquirlen in frühen Kulturen als Repräsentation des Geschlechtsaktes interpretieren, und wiesen auf die sexualsymbolische Bedeutung des Feuerzündens im Mythos des Prometheus hin (Rank/Sachs 1913, 13).

312 Im russ. Orig.: »[...] весь голливудский »цикл« планировался как трагедия крупной личности. Крупной личности в столкновении с обществом. Причем личности выше среднего масштаба: генерал Зуттер, черный император Анри с острова Гаити, Базил Захаров. [...] Нота сверхчеловечности избранных героев вполне органична как ответ на безгеройность массовой фильмы, как мы ее установили за предыдущие годы творчества« (Eisenstein 1992b, 6).

Die drei von Eisenstein genannten Helden waren die Hauptfiguren der unvollendeten Filmprojekte aus der Zeit des Auslandsaufenthalts: »Sutter's Gold« (1930), »Black Majesty« (1930/31) und »Gibel' bogov [Götterdämmerung]« (1930–32). Unter den genannten Projekten ragte »Black Majesty« dadurch heraus, dass es den Übergang vom Kollektivitätsprinzip des revolutionären Umsturzes zum autokratischen Übermenschen als »Tragödie der Entartung eines Führers zum Despoten«³¹³ gestaltete. Das Filmprojekt basierte auf dem gleichnamigen Roman von John Vandercook, der das Schicksal eines der Führer der Revolution von Haiti im 18. Jahrhundert, des Generals (und späteren Imperators) Henri-Christophe zur Vorlage nahm (vgl. Klejman 1992, 14). Im Kontext des stalinistischen Umbruchs in der Sowjetunion gewann der historische Stoff aktuelle Brisanz.

Die Satire »MMM«, die Eisenstein nach dem Scheitern der in Hollywood geplanten Projekte sowie des Mexiko-Films in Angriff nahm (siehe Kap. 2 u. Kap. 7.1), konzipierte er als eine ironische Abrechnung mit der Idee des Übermenschen. Jedoch blieb für das künstlerische Schaffen diese Thematik bis zu seinem Spätwerk hin relevant, wo die Konzeption von Übermenschentum und Androgynie im Film IVAN GROZNYJ ihren reifsten Ausdruck finden sollte (vgl. Kap. 5.5.1). Parallel zu seiner künstlerischen Gestaltung des Übermenschen in den Filmprojekten der frühen 1930er Jahre griff Eisenstein das Thema Kunst, Androgynie und Genie in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst auf und schrieb 1934:

Гений должен одновременно принадлежать всем, и в особенности, полярным этапам развития, в этом его специфика. [...] В единстве синтеза – это величие его творчества. Во взаимном воздействии и взаимнопроникновении – это полнота творческого воспроизведения действительности. Он действительно сам есть полный образ вселенной (ср. Heine: Das Genie trägt im Geiste ein Abbild der Natur, und durch diese erinnert gebiert er dies Abbild. Das Talent bildet die Natur nach und schafft analytisch, was das Genie synthetisch schafft. Es gibt aber auch Charaktere, welche zwischen beiden schweben.) (RGALI 1923-2-233, 48)

Das Genie muss gleichzeitig allen angehören und insbesondere den polaren Entwicklungsetappen, darin liegt seine Spezifik. [...] In der Einheit der Synthese liegt die Größe seines Schaffens. In der wechselseitigen Einwirkung und Durchdringung liegt die Ganzheit schöpferischer Nachbildung der Wirklichkeit. Es ist tatsächlich selbst das ganzheitliche Bild des Weltalls. (vgl. Heine [...])

313 Die Formulierung stammt aus Notizen Eisensteins aus dem Jahr 1933 (Eisenstein 1992b, 4).

Die Vorstellung vom Genie als einem mit schöpferischer Kraft begabten und daher gottgleichen Wesen, das am männlichen und weiblichen Prinzip gleichermaßen Anteil hat, stand in der Tradition der romantischen Naturphilosophie, die die Religion ästhetisierte.³¹⁴

Auch die biblische Schöpfungslegende interpretierte Eisenstein als bildlichen Ausdruck der Entwicklung des Menschen aus einer frühen bisexuellen Einheit, wie seine Tagebuch-Aufzeichnungen vom 31. Juli 1934 verdeutlichen:

Легенда о ребре Адама. Есть не больше, как закрепленное в лубочно-бытовой образности история дифференциации полов из раннего бисексуального единства. (RGALI 1923-2-1151, 24)

Die Legende von der Rippe Adams. Sie ist nicht mehr, als eine in volksbilderbogenhaft-alltäglicher Bildlichkeit fixierte Geschichte einer Differenzierung der Geschlechter aus früherer bisexueller Einheit.

Neben der »Einheit in der Mannigfaltigkeit« im Kunstwerk, die Eisenstein in Mexiko anhand des künstlerischen Schaffens Walt Whitmans herausgearbeitet hatte, lässt sich als eine weitere Komponente des schwer zu fassenden *Einheitsbegriffs* der Kunstästhetik Eisensteins die *Einheit von männlichem und weiblichem Prinzip* bestimmen. Das Prinzip des »männlichen und weiblichen Ursprungs«, das Eisenstein – zeitgenössischen Interpretationen folgend – sowohl in der Person des Künstlers Whitman als auch in dessen Werken verkörpert sah, das er aber auch als Kennzeichen des künstlerischen Genius bestimmte, fand unter der Bezeichnung »Yin und Yang« Eingang in seine kunstästhetischen Schriften der 1930er und 1940er Jahre.

5.4 Hieroglyphen des Weiblichen

Le travesti oriental ne copie pas la Femme, il la signifie; il ne s'empoisse pas dans son modèle, il se détache de son signifié; la Féminité est donnée à lire, non à voir: translation, non transgression; le signe passe du grand rôle féminin au quinquagénaire père de famille: c'est le même homme, mais où commence la métaphore?

Roland Barthes 1970, 73

Angeregt von der Lektüre der Werke C. G. Jungs und geleitet von dem Interesse für die frühen Formen des Denkens wandte sich Eisenstein 1935 der chinesischen Kunst und Kultur zu. Im Januar des Jahres 1935, wenige Tage nach der Konferenz der Filmschaffenden, schreibt Eisenstein über sein erwachendes Interesse an der chinesischen Kultur:

314 Vgl. hierzu den Eintrag »Genie« in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* III, 1974, 279–309.

Remarquable 21.1.35

Сейчас у меня shift от японской культуры к китайской.

Естественно: »Механистический« период монтажно-исчерпывающей эстетики естественно искал и находил пищу и подсобный материал у ... »римлян« Дальнего Востока – у их Янки-японцев.

Сейчас период исканий в области углубленной органики явлений внутри природы искусства – естествен оборот в сторону ориентальных греков – китайцев. Китайцы еще слоem глубже, чем японцы. Они закрепили в неподвижности стадию еще более раннего, чем японцы. Понимать: все искусства имели пройти стадии.

»Китайская« более глубокая, »японская« менее, etc. [...] Китайская и японская эстетическая идеология суть застывшие этапы нормальных фаз прохождения становления и развития любых историй искусств. [...] Китайское искусство – самая ранняя форма двусмысленного искусства, где композиция является изображением одного, а изображение – представлением другого. (RGALI 1923-2-1153, 2 f.)

Remarquable 21.1.1935

Jetzt ist bei mir ein shift von der japanischen Kultur zur chinesischen zu beobachten.

Natürlich: Die »mechanistische« Periode der Montage-ausschöpfenden Ästhetik suchte und fand natürlich Nahrung und unterstützendes Material bei den ... »Römern« des Fernen Ostens – bei ihren Yankee-Japanern.

Jetzt ist die Periode der Forschungen auf dem Gebiet der vertieften Organik von Phänomenen innerhalb der Natur der Kunst – natürlich ein Umschlag auf die Seite der orientalen Griechen – den Chinesen. Die Chinesen sind noch eine Schicht tiefer als die Japaner. Sie haben ein noch früheres Stadium als die Japaner in Unbeweglichkeit fixiert. Wohlverstanden: Alle Künste mussten Stadien durchlaufen. Die »chinesische« liegt tiefer, die »japanische« weniger tief, etc. [...]

Die chinesische und die japanische ästhetische Ideologie sind festgefrorene Etappen der normalen Phasen des Durchlaufens von Werden und Entwicklung jedweder Kunstgeschichten. [...] Die chinesische Kunst ist die früheste Form der zweideutigen Kunst, wo die Komposition die Abbildung des einen ist, die Abbildung aber – die Präsentation eines anderen.

Auf den Spuren der tieferen Ursprünge bildlichen Denkens wurde Eisenstein in dem epochalen Werk des französischen Soziologen und Sinologen Marcel Granet zum chinesischen Denken, *La pensée chinoise*, fündig. Wie sein handschriftlicher Eintrag zeigt, begann Eisenstein die Lektüre des Buches am 21. März 1935, und er versah dabei fast jede Seite des Werkes mit Anmerkungen. In den Jahren danach fand die Lektüre Granets ihren Niederschlag in den Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst, in Themenkomplexen, die von Eisenstein mit Überschriften wie »Yin und Yang«, »Čet i nečet« [Gerade und Ungerade] versah.

Marcel Granet schrieb über »die Leitvorstellungen Yin und Yang« im chinesischen Denken, dass »der Gegensatz der Geschlechter seinen mythischen Ausdruck im Gegensatz des Yin und Yang« gefunden habe (Granet 1971, 104). Granet beschreibt Yin und Yang als Leitvorstellungen der chinesischen Philosophie, die nicht als Substanzen oder Kräfte zu bezeichnen, sondern als Em-

bleme bzw. Vorstellungskomplexe anzusehen seien. Granet führt weiter aus: »Die Worte *yin* und *yang* weisen auf antithetische und konkrete Aspekte der Zeit hin. Ebenso weisen sie auf konkrete und antithetische Aspekte des Raums hin« (Granet 1971, 88).

Laut Granet schreibt die philosophische Tradition eindeutig allem Yin weibliche, allem Yang männliche Natur zu (Granet 1971, 102). Die Symbole Yin und Yang setzten sich nur deshalb so erfolgreich durch, weil die Begriffssparte des Sexus eine wichtige Rolle spielte (ebd.). Granet führt weiter aus, dass der Gegensatz von Yin und Yang niemals als grundsätzlicher oder absoluter, sondern vielmehr relativer Gegensatz rhythmischer Art zu verstehen sei, der zwischen zwei rivalisierenden, doch zusammengehörigen Gruppen bestünde, die ebenso wie die Geschlechtsverbände komplementär seien und die sich wie diese bei der Arbeit ablösten und wechselweise in den Vordergrund träten (Granet 1971, 106).

Die Ausführungen Granets zur Einheit der Gegensätze »Yin und Yang« im chinesischen TAO stellten Eisensteins Forschungen zur ursprünglichen Androgynie auf eine breitere Basis und wurden zum richtungsweisenden Anstoß für die umfassendere Thematik des »männlichen und weiblichen Ursprungs« (mužskoe i ženskoe načalo) in der Kunst.³¹⁵

Im März 1935, als Eisenstein die Lektüre Granets aufnahm, gab der Star der chinesischen Peking-Oper, Mei Lanfang, mit seiner Truppe ein Gastspiel in Moskau. Die Besonderheit Mei Lanfangs war die Beherrschung verschiedener weiblicher Rollenfächer. Bereits beim Gastspiel des Kabuki-Theaters 1928 in Moskau war Eisenstein mit der japanischen Tradition der Darstellung weiblicher Rollen durch männliche Darsteller bekannt geworden. In den Werken des japanischen Holzschnittkünstlers Sharaku, dessen Kunst Eisenstein hoch schätzte,³¹⁶ erlangten die Porträts von Theaterschauspielern in weiblichen Rollen Berühmtheit. Mitte der 1930er Jahre nun wurden Eisenstein die ästhetischen Prinzipien der Peking-Oper durch Mei Lanfang nahe gebracht. Eisenstein suchte diese Bühnenkunst auch filmisch festzuhalten, vom Projekt der Verfilmung der szenischen Darstellungen von Mei Lanfangs Truppe blieb

315 Zu den Forschungen Eisensteins siehe die Darstellung von V. V. Ivanov: »Eisenstein und die Kulturen Japans und Chinas.« In: Bulgakowa 1989, 23–27. Zu Eisensteins Studien auf dem Gebiet der Hieroglyphik siehe das Kap. »Die strukturelle Erforschung der Zeichen der Kunst« in Ivanov 1985, 259 ff.

316 Das Werk des Künstlers Sharaku wurde Eisenstein durch die Monographie von Julius Kurth *Sharaku* nahegebracht (2. Aufl. München 1922). Kurth erläuterte in seiner Monographie zu Sharaku die Besonderheit der japanischen Theaterkultur, weibliche Rollen durch männliche Darsteller zu verkörpern.

jedoch lediglich ein Fragment erhalten.³¹⁷ Eisenstein hielt die Faszination der Bühnenkunst Mei Lanfangs, der er erlegen war, im Aufsatz »Čarodeju Gruševogo Sada« [Dem Zauberer des Birngartens]³¹⁸ fest. Er gab zunächst eine Aufzählung der festgelegten Typen von Frauen, welche Mei Lanfang auf der Bühne darstellte, um dann die ästhetischen Grundlagen dieser Darstellungsweise zu reflektieren:

In allen Bezeichnungen der weiblichen Rollenfächer taucht ein Begriff – die Hieroglyphe – Dan auf (Zhengdan, Huadan usw.).

Gewöhnlich bedeutet das in der Übersetzung »Interpret einer Frauenrolle« oder »der eine Frau Darstellende«. Allerdings deckt diese Übersetzung den Begriffsinhalt nicht ganz ab. Mei Lanfang selbst hat besonders betont, daß diese Hieroglyphe eine spezifische Bedeutung hat, die die Vorstellung von einer naturalistischen Wiedergabe weiblicher Gestalten ausschließt. Sie bezeichnet in erster Linie eine extrem stilisierte Darstellungsweise, die vor allem darauf abzielt, eine bestimmte ästhetische Gestalt zu erschaffen, in der das Zufällige und Subjektive eliminiert ist.

Der Zuschauer erliegt der Faszination idealisierter und verallgemeinerter Züge einer Frauengestalt. Die naturalistische Darstellung und Wiedergabe gewöhnlicher Frauenfiguren aus dem Alltag gehört nicht zum Aufgabenbereich des Schauspielers.

(In: Bulgakowa 1989, 9)

Eisenstein machte am Beispiel der Hieroglyphe »Dan [Interpret einer Frauenrolle]« auf das dahinter stehende allgemeingültige Prinzip des chinesischen Theaters aufmerksam: auf die höchste Stilisierung dieser Kunstform. In der stilisierten Darstellungsweise, in der das Zufällige und Subjektive eliminiert sei, fand Eisenstein die Verallgemeinerung wirksam und damit die Idee des Weiblichen ästhetisch verkörpert.

Eisenstein war die Stilisierung als Darstellungsform nicht fremd: In den Filmen der 1920er Jahre hatte sich die Tendenz zur Stilisierung unter anderem in der Vorliebe für eine typisierende Darstellung von Charakteren (Typage-Prinzip) geäußert. Unter dem Eindruck der intensiven Beschäftigung mit den Grundlagen der chinesischen Schrift und des chinesischen Theaters 1935 entwickelte Eisenstein in BEŽIN LUG eine Ästhetik höchster Stilisierung, die er mit dem Begriff des »verallgemeinerten Bildes« (obobščennyj obraz) belegte. Dieser Begriff kann mit Granets Ausführungen zum chinesischen *Schrift-*

317 Das Fragment wurde in der sowjetischen Wochenschau *Sojuz-Kino-Žurnal* vom April 1935 (Nr. 10) gezeigt und wird heute im Archiv für Film- und Fotodokumente in Krasnogorsk aufbewahrt.

318 Ėjzenštejn, Sergej: »Čarodeju Gruševogo Sada [Der Zauberer des Birngartens].« In: Eisenstein: *IP V*, 311–324. (Dt. Übers. von Oksana Bulgakowa u. Dietmar Hochmuth in Bulgakowa 1989, 7–13.)

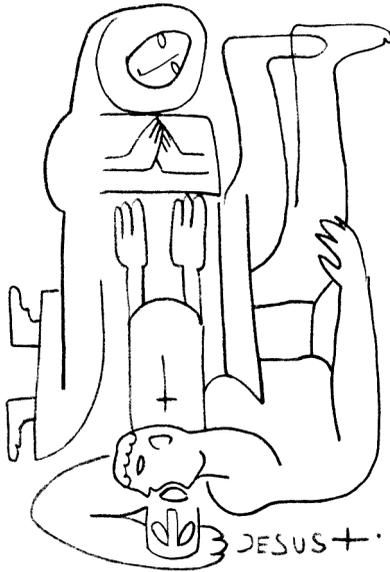


Abb. 24 S.M.E.: »Jesus +« [Zeichnung, 1931]:
Maria, Johannes und Jesus am
Kreuz.
(RGALI)

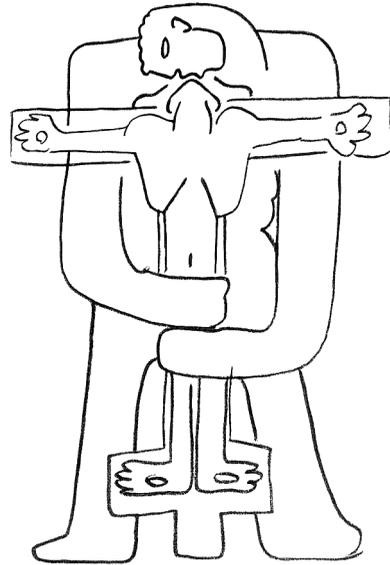


Abb. 25 S.M.E. [Zeichnung, 1931]:
Jesus und Johannes am
Kreuz.
(RGALI)

emblem in Bezug gebracht werden. Granet schreibt: »Das Schriftemblem stellt (angeblich) einen stilisierten Gestus dar. Darum wohnt ihm die Macht inne, das entsprechende Geschehen *richtig* Wirklichkeit werden zu lassen, ist doch der dargestellte oder angeblich dargestellte Gestus mit rituellem Sinngehalt beladen (oder wird so empfunden). Das Emblem setzt einen Strom bildlicher Vorstellungen frei, wonach es möglich ist, die Begriffe gewissermaßen *etymologisch zu rekonstruieren*« (Granet 1971, 35; kursiv im Orig.). In BEŽIN LUG fand die Ästhetik der Stilisiertheit in Ablehnung des Realismus und der Betonung mythologischer und religiöser Substrukturen Ausdruck (vgl. Kap. 8.1.3).

Die extreme Stilisiertheit kennzeichnet auch den Film IVAN GROZNYJ, in welchem der Gender Shift in Form von Travestie und Rollentausch zum strukturbildenden Kompositionsprinzip filmischer Darstellung gemacht wird und die »Hieroglyphen des Weiblichen« von der Ebene der Figuren auf die Raumkonzeption des Films übergreifen.

5.5 Das Zweigeschlechterwesen in der Kunst. Von Mexiko zu IVAN GROZNYJ

In der Bildkunst Eisensteins manifestierte sich die Beschäftigung mit Androgynie seit Beginn des Mexiko-Aufenthalts. So gestaltete er z.B. Anfang der 1930er Jahre in Mexiko einen Zyklus von Zeichnungen, die eine homoerotische Beziehung von Johannes und Jesus am Kreuz darstellen (*siehe Abb. 24 u. 25*).³¹⁹ Offensichtlich inspirierte die Lektüre der *Jahrbücher für sexuelle Zwischenstufen* die bildkünstlerische Gestaltung des Motivs. Max Katte lieferte in seinem Aufsatz »Die virilen Homosexuellen«³²⁰ eine Interpretation der Jesus-Gestalt. Gemäß dieser repräsentiere Jesus neben seiner göttlichen Natur den »Typus des Vollmenschen [...], und zwar in seiner vollkommensten Gestalt«, der gleichermaßen Anteil am Männlichen und Weiblichen habe. Katte schreibt über die Liebesbeziehung Jesu zu seinem Jünger Johannes:

Über das Liebesleben Jesu, das natürlich seinem göttlichen Wesen entsprechend nicht anders als rein innerlich aufzufassen ist, gibt uns der einfache biblische Bericht sicheren Aufschluß. Er teilt uns mit, daß Jesus unter der Schar seiner Jünger, mit denen er (in täglicher Gemeinschaft) durch das Land zog und denen er zweifellos insgesamt seelisch zugetan war, einen »lieb hatte«: den jugendlichen Johannes.
(In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 1908, 101)

Katte sah in den keine Konsequenzen scheuenden auführerischen Reden Jesu und in der Unerschrockenheit seines Auftretens, das (im Falle der Austreibung aus dem Tempel) bis zur Gewalttätigkeit gehen konnte, das männlich aktive Prinzip verkörpert, während er die milde Gesinnung Jesu und sein passives Erdulden des Opfertodes als weibliche Seite der Persönlichkeit bezeichnete (ebd., 101 f.). Zu weiteren Quellen für Eisensteins bildkünstlerische Gestaltung der homoerotischen Beziehung Christi und Johannes wurden die Monographien von Binet-Sanglé *La folie de Jesus* (1912) und Lagerborg/Müller-Freienfels *Platonische Liebe* (1926), auf deren Lektüre die Tagebücher Eisensteins einen Hinweis geben (RGALI 1923-2-1109, 53).

In seinem Spätwerk kehrte Eisenstein zum Thema des Konfliktes der Jünger um Jesus zurück und übertrug ihn auf die Figurenkonstellation in IVAN GROZNYJ. Dabei wandelte sich die Darstellung der androgynen Natur Jesu von

319 Die karikaturistische Behandlung des Kreuzestodes Jesu erinnert an die Darstellungen der Jesusgestalt im russischen Symbolismus. Hansen-Löve schreibt. »So wird im Symbolismus III die mythische Androgynie Christi herabgemindert zum irdischen »Hermaphroditen« bzw. dieser nach oben umgewertet zu jenem« (Hansen-Löve o.J., 9).

320 In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 1908, VII. Jg., Bd. 1, 85–106.

der vormalig karikaturistischen Form in den mexikanischen Zeichnungen zur Tragödienform und damit zur Figur des Übermenschen Ivan, der – ähnlich dem von Katte beschriebenen Christus – sowohl Männer als auch Frauen als Geliebte um sich scharte.³²¹

Ivans hagere Gestalt und die verlängerten Konturen weisen deutlich auf El Grecos Christusdarstellungen und Magnascos Bilder von Mönchen hin. Die Stilisierung Ivans als Christusfigur im Stile El Grecos wird, wie das Drehbuch zeigt, auch auf der textuellen Ebene gestützt. In El Grecos Gemälde »Christus auf dem Ölberg« (1590–95; Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio) symbolisiert das Bildelement des goldenen Kelchs, den der auf der linken Bildseite schwebende Engel in der Hand hält, die Passion und verweist auf die Worte Christi im Garten Gethsemane »Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch an mir vorüber« (Matth. 26, 42).³²² Eisenstein legt die Worte Christi in abgewandelter Form Ivan in den Mund: »Lass diesen Kelch an mir vorübergehen.«³²³ Der symbolträchtige goldene Kelch wird in der Handlung des Films mehrfach weitergereicht: Anastasija erhält aus den Händen Ivans den von Evfrosin'ja heimlich mit Gift gefüllten Kelch. Als Rache für den Tod Anastasijas lässt Ivan Evfrosin'ja den Kelch als Symbol der Opferung ihres Sohnes Vladimir überreichen. Der leere Kelch ist dabei metaphorischer Ausdruck für den Kelch des Lebens (*čaša žizni*), der zur Neige geht.³²⁴ Als bauchiges Gefäß wird der Kelch nach C. G. Jung mit dem Mutterarchetypus assoziiert und steht damit in Einklang mit Eisensteins Gestaltung der Ermordung Vladimirs als Regression zum Mutterleib.

321 Eisenstein folgte in seiner Darstellung der bisexuellen Neigungen des Herrschers historischen Quellen und verwies im historischen Kommentar zu IVAN GROZNYJ auf den Briefwechsel Ivan Groznyjs mit dem Opričnik Vasilij Grjaznyj (siehe Ėjzenštejn: »Istoričeskij komentarij k fil'mu IVAN GROZNYJ.« In: Eisenstein 1998c, 222 f.).

322 Im russ. Orig.: »Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя« (От Матфея, 26, 42).

323 Im russ. Orig.: »Да минует меня чаша сия« (Eisenstein: *IP VI*, 316).

324 Vgl. das Gedicht Lermontovs »Čaša žizni [Der Kelch des Lebens]« (1831): »Мы пьем из чаши бытия / С закрытыми очами, / Златые омочив края / Своими же слезами; // Когда же перед смертью с глаз / Завязка упадает, / И все, что обольщало нас, / С завязкой исчезает; // Тогда мы видим, что пуста / Была золотая чаша, / Что в ней папирок был – мечта, / И что она – не наша! [Wir trinken aus dem Kelch des Seins / Mit geschlossenen Augen / Die goldenen Ränder haben wir benetzt / Mit unseren Tränen; // Wenn aber vor dem Tod von den Augen / Die Binde fällt, / Und alles, was uns verführte, / Mit der Binde verschwindet; // Dann sehen wir, dass leer / War der goldene Kelch, / Dass der Trank darin ein Traum / Und dass er nicht der unsrige war!].«

Die Figurenkonstellation der Männer um Ivan greift Elemente des Konfliktes der Jünger um Jesu auf, wobei die Kongregation der »schwarzen Kapuzen« der Opričniki eine in den Satanskult verkehrte Jüngerschaft in der von Ivan inszenierten schwarzen Messe darstellt (vgl. *Abb. 10*). Der mit weiblich zarten und schönen Zügen ausgestattete Kurbskij ist der »Lieblingsjünger« Ivans, der durch seinen Verrat allerdings zur Judasfigur wird: »Finster sagt Ivan für sich: / ›... Und wie sollst Du, Kurbskij, etwa nicht mit dem Verräter Judas gleichgesetzt werden?«³²⁵ Auch zwei weitere Männergestalten im engeren Kreis um Ivan, die dem Herrscher besonders nahe stehen, Vladimir Starickij und Fedor Basmanov, vereinen männliche und weibliche Züge auf sich. Beim Gastmahl der Opričniki liegt Vladimir – gleich Johannes, dem Lieblingsjünger Jesu, beim letzten Abendmahl – an der Brust Ivans und zieht die Eifersucht des Opričniks Fedor Basmanov auf sich: »Es hört Fed'ka die Worte des Zaren: / ›Eine Waise bin ich, ein Verlassener, zu lieben und mich zu bedauern habe ich niemanden ...« / Kränkung erfasst Fedor. / Eifersucht erfasst Basmanov: / die Nähe Vladmirs zum Zaren versetzt in Aufregung. / Voller Sorge funkeln die Augen.«³²⁶ Die Nähe des Zaren zu Vladimir wird in einer später aus dem Drehbuch gestrichenen Textvariante noch deutlicher ausgeführt: »Der Zar erbost Basmanov. / Mit fein geschürzten Lippen / küsst er Vladimir [...] auf das Köpfchen.«³²⁷ Das weiche Innere des Herrschers Ivan, welches er im Gespräch mit seinem »Jünger« Vladimir hervorkehrt, ist jedoch lediglich gespielt: »Mit halb zusammengekniffenen Augen sah Ivan ihn an. / zwinkerte ihm zu. / Basmanov beruhigte sich: / verstand, dass der Zar ein Spiel treibt.«³²⁸

In dieser Szene greift Eisenstein das Jesus-Johannes-Motiv als Schablone auf, verkehrt aber die Opferrolle ins Gegenteil. Ivan fügt sich im Gegensatz zur biblischen Figur Jesus nicht in die ihm zgedachte Opferrolle, sondern

325 Im russ. Orig.: »Мрачно перед собою говорит Иван: / ›... И как же не быть тебе, Курбскому, / приравненному к Иуде-предателю?« (IVAN GROZNYJ, Teil III, In: Eisenstein: *IP VI*, 364).

326 Im russ. Orig.: »Слышит Федька царские слова: / ›Сирота я покинутый, любить-жалеть меня некому ...« / Обида Федора берет. / Ревность берет Басманова: / близость к царю Владимира волнует. / Тревогой глаза горят« (IVAN GROZNYJ, Teil II, In: Eisenstein: *IP VI*, 347).

327 Im russ. Orig.: »Царь Басманова злит. / Тонкими губами / Владимира [под фейку] / в темячко целует.« (Ejzenštejn: »Istoričeskij kommentarij k fil'mu IVAN GROZNYJ.« In: Eisenstein 1998c, 246).

328 Im russ. Orig.: »В полприщура глянул на него Иван. / Подмигнул. / Успокоился Басманов: / понял, что игру заводит царь« (IVAN GROZNYJ, Teil II, In: Eisenstein: *IP VI*, 347).

ordnet die Opferung des Narrenkönigs Vladimir an seiner Statt an.³²⁹ Im Kontext der von Katte gegebenen Interpretation der weiblichen Seite Jesu als der passiv-erduldenden ist die Übertragung der Opferrolle auf Vladimir in der Figurenkonstellation des Films gleichsam als Abspaltung der weiblichen Seite von der Figur Ivans und Verschiebung derselben auf die Umgebung Ivans zu deuten.

5.5.1 Der Alleinherrscher als Übermensch

Auf der Höhe der absoluten Macht wird Ivan einsam und gleicht darin Nietzsches Zarathustra, der den Übermenschen lehrt. Die unerbittliche Härte Ivans ist ein Merkmal seines Übermenschentums. »Und wollt ihr nicht Schicksale sein und Unerbittliche: wie könntet ihr mit mir – siegen? / Und wenn eure Härte nicht blitzen und schneiden und zerschneiden will: wie könntet ihr einst mit mir – schaffen? / Die Schaffenden nämlich sind hart.«³³⁰ Gemäß der Vorstellung von Androgynie als Merkmal des schöpferischen Gottes werden die männlichen und weiblichen Eigenschaften des Gottmenschen hervorgekehrt. Das schaffende Prinzip des Übermenschen vereinigt das männliche und das weibliche Prinzip auf sich: »Daß der Schaffende selber das Kind sei, das neu geboren werde, dazu muß er auch die Gebälerin sein wollen und der Schmerz der Gebälerin.«³³¹ Der schöpferische Prozess wird als Synthese von Aktivität und Passivität, Zeugung und Geburt beschrieben und mit dem biologischen Prozess des Werdens der lebendigen Kreatur gleichgesetzt.

In Eisensteins Werk *IVAN GROZNYJ* wird das männliche und weibliche Prinzip auf die Kompositionsstruktur des Kunstwerkes übertragen. Dies findet auf der Ebene der Figuren in vielfältigen Ausgestaltungen der *Travestie* seinen Ausdruck, wird jedoch auch in der Tiefenstruktur und der Raumkonzeption des Werkes in Form des Mutter- und Vaterarchetypus verwirklicht (vgl. Kap. 5.9).

329 Die Gestaltung der Szene weist darauf hin, dass Eisenstein den Gottmenschen Ivan als Konglomerat von mythischen Verkörperungen des Gottmenschen gestaltet und Ivan nicht nur mit Zügen Christi, sondern auch des griechischen Gottes Dionysos ausstattet (Vgl. Kap. 6.4.4). Die Gestalt des Dionysos vereint in sich das männliche und weibliche Prinzip; so wird bei Aischylos, Euripides und Aristophanes der effeminierte Charakter des Gottes Dionysos hervorgehoben.

330 Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra III*. In: Nietzsche 1999, IV, 268.

331 Ebd., 111.

5.5.2 Travestie und Gender Shift im Film IVAN GROZNYJ

Die Komposition des Werks IVAN GROZNYJ wird durch vielfältige Formen des Rollentauschs und der Travestie bestimmt, welche im Text des Drehbuchs mit dem Motto »Ljubiti car' rjadit'sja, ljubiti drugich narjažat' [Es liebt der Zar, sich schmuck zu kleiden, liebt es, andere zu verkleiden]³³² verknüpft werden (IVAN GROZNYJ, Teil II, In: Eisenstein: *IP VI*, 347). Das karnevalistische Prinzip der Umkehrung wird zur durchgehenden Grundstruktur des Films gemacht, wobei die Hierarchien von oben und unten in der Travestie verkehrt werden – der Bojar tauscht die Kleider mit dem einfachen Mann aus dem Volk und der Narr wird zum Zaren gekrönt. Neben der Umkehrung der sozialen Hierarchien erlangt der Gender Shift – realisiert als Kleidertausch zwischen Mann und Frau – im Film IVAN GROZNYJ bedeutungstragende Signifikanz.

Als Vorspiel für die Travestie des Narren zum König, die Krönung des Vladimir Starickij zum Zaren, arbeitete Eisenstein für das Drehbuch die auf historischen Fakten beruhende Szene der Abrechnung des Zaren mit einem Bojaren – »pravež [Exekution]« aus: Auf Befehl Ivans wird ein Bojar zum Kleidertausch mit einem einfachen Mann aus dem Volk gezwungen; dieser wird in die Gewänder des Bojaren eingekleidet, der nackte Bojar aber in ein Bärenfell eingenäht und, solchermäßen zum Tier erniedrigt, den Hunden der Opričniki zum Fraß vorgeworfen und von diesen in Stücke gerissen.

Wie neuere Veröffentlichungen von Quellenmaterialien zeigen, wollte Eisenstein an dieser Travestie-Szene unbedingt festhalten, musste die Szene auf Anweisung der Zensoren jedoch aus dem Drehbuch streichen (Zabrodin 1998, 246 ff.). Zabrodin weist auf die Bedeutung der Szene im Rahmen der Gesamtkonzeption des Films hin: »Dem Regisseur war das strukturelle Leitmotiv wichtig – die parodistische Verkleidung auf dem öffentlichen Platz (des Bauern – in das Kleid des Bojaren, des Bojaren – in ein Tierfell).«³³³

Der Opfertod des Bojaren im Bärenfell – in archaischer Form des Tieropfers – bereitet den Kulminationspunkt des zweiten Teils von IVAN GROZNYJ vor: das ekstatisch-dionysische Fest der Opričniki, welches mehrere Formen der Travestie in sich birgt.

332 Russ. »narjažat'« = »sich verkleiden«, auch im Sinne von »sich schmücken«, »herausputzen«, »maskieren«]

333 Im russ. Orig.: »Режиссеру был важен и структурный лейтмотив – пародийное переодевание на площади (крестьян – в боярское платье, боярина – в звериную шкуру)«, Zabrodin 1998, 247.

5.5.2.1 Travestie Fedors als Zweigeschlechterwesen

In IVAN GROZNYJ nimmt der Opričnik Fedor Basmanov die Position der verstorbenen Frau Ivans, Anastasia, ein. Dies wird auf textueller Ebene durch dialogische Parallelstrukturen ausgedrückt; so wendet sich Fedor z.B. mit den vormals von Anastasia (IVAN GROZNYJ, Teil I, Eisenstein: *IP VI*, 275) gesprochenen Worten »tverdym bud'« – »sei hart«– an Ivan (IVAN GROZNYJ, Teil II, Eisenstein: *IP VI*, 316), und avanciert zum Vertrauten und Günstling des Zaren.

Die androgyne Natur Fedors tritt auch in seiner (von Ivan befohlenen) Vertreibung aus dem »Paradies«, d.h. dem Kreis der Günstlinge des Zaren, zutage, den Eisenstein im Drehbuch zum Film (III. Teil) als Engelssturz inszeniert: »Er starb ... / Gleich einem gefallenem Engel, / Liegt Fedor am Boden. / Die schwarze Kutte, gleichsam Flügeln, lag er auf den Fliesen ausgebreitet.«³³⁴ Als literarischen Prätext für das seraphische Wesen Fedors wählte Eisenstein das geheimnisvolle androgyne Wesen Séraphîtus-Séraphîta – aus dem Roman *Séraphîta* von Honoré de Balzac – das der Familie des schwedischen Naturphilosophen und Theosophen Swedenborg entstammte.³³⁵ Im Kommentar zum Drehbuch schrieb Eisenstein über den Schauspieler in der Rolle des Fedor: »Kuznecov im schwarzen Kaftan, [mit] dunklen angeklebten Haaren und den hellen Augen hat ein rein »esoterisches« Aussehen (Seraphite!) [er] ähnelt dem Botticellischen Giuliano Medici!«³³⁶ Als Bildtext spielen für die äußere Gestalt des Seraphen neben Botticelli auch Michail Vrubel's nach Motiven des gleichnamigen Poems von Michail Lermontovs geschaffene Gemälde »Demon [Dämon]« eine vorbildhafte Rolle.

Am explizitesten wird das zweigeschlechtliche Wesen Fedors (der auch mit dem Kosenamen »Fed'ka« angeredet wird) in der stilisierten Form des Tan-

334 Im russ. Orig.: »Умер ... / Словно ангел падший, / Федор на полу лежит. / Рясой черною, словно крыльями, по плитам раскинулся« (Eisenstein: *IP VI*, 399).

335 Vgl. hierzu die Schriften zur »Methodex« der Kunst zum Thema des einen ursprünglichen androgynen Wesens: »So ist auch die Lehre Swedenborgs [/] die poetische Auslegung dessen in den Bildern »Séraphîtus-Séraphîta« bei Balzac. Überall und immer wird das Erlangen dieser Züge der frühzeitlichen Gottheit mit dem Vermögen, einen über-menschlichen Zustand zu erreichen, verbunden [Таково же учение Сведенборга [/] поэтическое изложение его в образах »Серафиты-Серафита« у Бальзака. Везде и всегда достижение этих черт первичного божества связывается с могучеством достичь сверх-человеческого состояния]« (RGALI 1923-2-252, 28).

336 Im russ. Orig.: »У Кузнецова в черном кафтане, [с] темными подклееными волосами при светлых глазах чисто »эзотерический« вид (Seraphite!) [он] похож на боттичеллиевского Джулиано Медичи!« (Eisenstein: *IP VI*, 513).

Abb. 26:

IVAN GROZNYJ, Teil II,
TC 0:59:22 (Filmbild im Orig. in
der Farbsequenz).
Zweigeschlechterwesen: Fedor mit
weiblicher Maske.



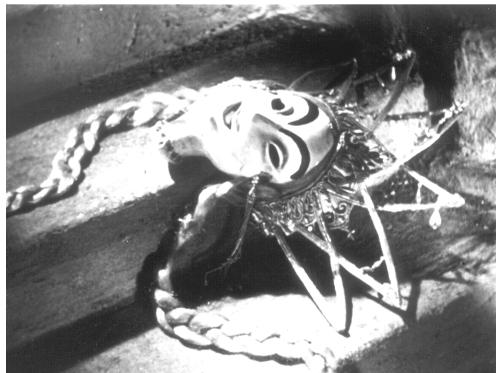
Abb. 27:

IVAN GROZNYJ, Teil II,
TC 0:55:24 (Filmbild im Orig. in
der Farbsequenz).
Tanz Fedors in weiblicher Maske.
»Als hebe er von der Erde ab
[Budto ot zemli otdelilsja].« Levi-
tation in der Ekstase.



Abb. 28:

IVAN GROZNYJ, Teil II,
TC 1:09:49.
Die weibliche Maske, Sinnbild für
den Tod.



zes in weiblicher Maske auf dem Gastmahl der Opričniki zum Ausdruck gebracht. In der in Farbe gestalteten Szene tritt der Günstling des Zaren, Fedor Basmanov, in weiblicher Maske und Frauenkleidern auf und vollführt einen ekstatischen Tanz (*Abb. 26 u. 27*).

Eisensteins Gestaltung der Szene legt nahe, dass er mit dem ekstatischen Tanz Fedors als Zweigeschlechterwesen auf den Ursprung der Kunst in kultischen Formen zurückging und für die Konzeption der Szene auf ethnographisches Material zurückgegriffen und Elemente ritueller Formen aufgenommen hatte. Dies zeigt sich in der Choreographie des Tanzes der Opričniki, in dem die Kreisbewegung von zentraler Bedeutung ist. Begleitet vom rhythmischen Stampfen der Stiefel der um Fedor tanzenden Opričniki, vollführt der Tänzer mit der Maske des Weiblichen eine schnelle Kreiselbewegung, so dass sein Körper in der dynamischen Bewegung die Umrisse eines liegenden Kreises nachbildet. Die Choreographie Eisensteins lehnt sich bewusst an rituelle Drehbewegungen tanzender Derwische und an Schamanentänze an.³³⁷ Der Maskentanz selbst und die pantomimische Gestik Fedors sind möglicherweise auch von dem bei Winthuis beschriebenen Tanz des Zweigeschlechterwesens inspiriert. Wie datierte Marginalien in Eisensteins persönlichem Exemplar zeigen, nahm Eisenstein in der Zeit der kriegsbedingten Evakuierung in Alma Ata und der Arbeit am Film IVAN GROZNYJ die Lektüre von Winthuis *Zweigeschlechterwesen* wieder auf. Bei der Ausarbeitung der Szene des orgiastischen Tanzes griff Eisenstein offensichtlich auf den Formenreichtum der Folklore zurück und legte dem Maskentanz Fed'kas auf dem Gastmahl der Opričniki ethnographisches Faktenmaterial ritueller Tänze zugrunde. Winthuis hatte als Beleg für seine These vom Zweigeschlechterwesens in der Kunst u. a. ethnographisches Material eines rituellen Maskentanzes angeführt:

Von einer Art Dukduk-Maskentänzer von Neu-Mecklenburg, bei denen die Tänzer, ähnlich wie die Weddas, in Grasmäntel eingehüllt sind, berichtet Parkinson: »Der Sinn der Darstellung ist immer derselbe, nämlich die Annäherung der beiden Geschlechter. Zunächst erscheinen zwei oder drei Maskentänzer auf dem Tanzplatze, sie gehen langsamen Schrittes in Kreisen (die wohl das Weibliche andeuten sollen), um einander, nähern sich und entfernen sich mit kurzen Sprüngen und scheinen sich gegenseitig zu rekosnoszieren. Plötzlich kommt wie zufällig aus dem benachbarten Gebüsch eine verzelte Maske, die sich anscheinend zögernd nähert. Sobald sie von den anderen Maskentänzern bemerkt wird, entsteht ein Springen und Gestikulieren, und da die ganze Darstellung eine Art von Pantomime ist, so merkt selbst der Fremde bald, daß die später

337 Zu den russischen Traditionen ekstatischer Phänomene und schamanistischer Techniken siehe Hansen-Löve 1996 sowie Ètkind 1998. Zur Verwendung schamanistischer Techniken für die Kunst vgl. auch Kap. 6.4.3.

angekommene Maske eine weibliche Person darstellen soll, die zu gewinnen nun Ziel der männlichen Masken ist ... Die ganze Sache artet zum Schluß in eine ziemlich obszöne Szene aus [...].« Das ist sie nach unserer Auffassung, nicht nach der Auffassung der Eingeborenen. Der Dukduktänzer soll einen Weib-Mann darstellen, der Tubuan [...] ein Mann-Weib.
(Winthuis 1928, 234)

In Eisensteins Choreographie wird die ekstatische Vereinigung der Männer mit dem Mann-Weib dadurch angedeutet, dass sich zum Abschluss des Tanzes alle Männer aufeinander werfen. Fedor in der Maske des Weiblichen als androgynes Ideal bildet den Mittelpunkt der bewundernden Aufmerksamkeit der männlichen Horde der Opričniki. Fedor selbst kokettiert in der pantomimischen Darstellung mit der weiblichen Maske und erscheint dadurch als die Verkörperung eines doppel- (oder Janus-)köpfigen Zweigeschlechterwesens. Die Einstellung, die die mit Beendigung der Travestie auf den Boden abgeworfene weibliche Maske zeigt (*Abb. 28*), leitet vom ekstatischen Tanz zur Opferung des Narrenkönigs über. Dabei gewinnt die weibliche Maske mit Haarzopf (aufgrund der Homonymie von russ. »kosa« als »Haarzopf« und »Sense«) metaphorische Bedeutung als weiße Maske des Todes: »smert' s kosoj [Tod mit der Sense]«. Die Bildlichkeit lässt als einen weiteren Subtext für die Gestaltung der Episode Aleksandr Bloks symbolistisches Drama *Balagančik* erkennen. Dort heißt es in der Szene des Schlussauftritts des Pierrot:

Ах, как светла – та, что ушла
(Звенящий товарищ ее увел).
Упала она (из картона была).
А я над ней смеяться пришел.

Ach, wie licht – jene, die wegging
ihr hell klingelnder Genosse führte sie weg.)
Sie fiel nieder (war aus Karton).
Ich aber bin gekommen, über sie zu lachen.

Она лежала ничком и бела.
Ах, наша пляска была весела!
А встать она уж никак не могла.
Она картонной невестой была.
(Blok 1960–1965, IV, 20).

Sie lag mit dem Gesicht nach unten und weiß.
Ach unser Tanz war fröhlich!
Aufstehen aber konnte sie schon nimmer.
Eine Braut aus Karton war sie.

In Bloks Stück, das als Parodie auf das Schaffen der Symbolisten Belyj und Solov'ev verstanden wurde, treten »Mystiker beiderlei Geschlechts« auf, die sich im Verlauf des Stücks maskieren und verkleiden. Das Element der Travestie wird von Eisenstein auf die Figur mit weiblicher Maske übertragen, die eine Anspielung auf die Commedia-dell'arte-Figur Colombina darstellt. Bei Blok wird das Auftreten der weiß gekleideten, bleichgesichtigen, einen langen Zopf tragenden Colombina von den Mystikern – vermittelt über die oben erwähnte Bedeutungshomonymie von russ. »kosa« – als Personifikation des Todes gedeutet:

мистики	Die Mystiker
[...]	[...]
– Прибыла!	Sie ist gekommen!
– Как бела ее одежда!	Welch weißes Gewand!
– Пустота в глазах ее!	Leere in ihren Augen!
– Черты бледны, как мрамор!	Die Züge bleich wie Marmor!
– За плечами коса!	Auf dem Rücken ein Zopf [eine Sense]!
– Это – смерть!	Das ist – der Tod!
[...]	[...]
ПЬЕРО	Pierrot
Господа! Вы ошибаетесь! Это – Колобина! Это – моя невеста!	Sie irren sich, meine Herrschaften! Das ist Columbina! Das ist meine Braut!
(Blok 1960–1965, IV, 12)	

Die weibliche Maske des Todes im Film IVAN GROZNYJ ist somit als ein komplexes Spiel der Allusionen sowohl auf die Thematik der Androgynie im russischen Symbolismus als auch auf Vsevolod Mejerchol'ds Theaterkunst (und damit mittelbar der Theatertradition der Commedia dell'arte) zu sehen. Mejerchol'd inszenierte den *Balagančik*, welchen Blok ihm gewidmet hatte, im Jahr 1906 am Theater von V. F. Komissarževskaja in Sankt Petersburg und verkörperte selbst die Figur des Pierrot.

Am deutlichsten tritt Eisensteins Auseinandersetzung mit der über Mejerchol'd vermittelten Theatertradition in dem Projekt der Inszenierung des Stücks »Šarf Kolombiny [Der Brautschleier der Columbina]« an dem von Nikolaj Foregger geleiteten Studiotheater MASTFOR 1922 zutage. Zusammen mit Sergej Jutkevič machte sich Eisenstein an die Bearbeitung der nach Motiven von A. Schnitzlers Schauspiel *Der Schleier der Beatrice* von Ernst von Dohnányj in Musik gesetzten Pantomime *Der Schleier der Pierrette*. Diese Pantomime hatte Vsevolod Mejerchol'd 1910 unter dem Pseudonym Dr. Dapertutto und 1916 unter dem Titel *Die Schärpe der Colombine* in St. Petersburg herausgebracht (Sudendorf 1975, 37–38). Eisenstein und Jutkevič gaben der Umarbeitung des Stückes den Titel *The Columbian Girl's Garter, ili Podvjazka Kolombiny* [= oder Das Strumpfband der Columbina] und widmeten ihre als Parodie auf Tairovs Inszenierung des *Schleier der Pierrette* verstandene Bearbeitung Vsevolod Mejerchol'd: »Au patriarche de l'Écharpe les novices de la ›Jarretiere«.«³³⁸

338 V. A. Ščerbakov veröffentlichte den Text der Umarbeitung sowie Eisensteins Skizzen zu der – aufgrund des Widerstands von Foregger gescheiterten – Inszenierung (»Ėjzenštejn i Jutkevič peresozdajut šedevr mastera [Ėjzenštejn und Jutkevič gestalten ein Werk des Meisters neu].« In: *Mejerchol'd i drugie. Dokumenty i materialy*. Moskau 2000, 531–566).

Zum Zeitpunkt, als Eisenstein in Alma Ata IVAN GROZNYJ drehte, war Mejerchol'd bereits den Säuberungen zum Opfer gefallen. In seinen Memoiren schreibt Eisenstein von der Genialität des Schöpfers Mejerchol'd (Eisenstein 1997b I, 81), charakterisiert ihn als luziferische Figur eines gefallenen Engels (Eisenstein 1997b I, 82) und gibt seiner grenzenlosen Bewunderung für den Lehrer Ausdruck: »Der Göttliche. Unvergleichliche. Mei-er-choł'd. Ich werde ihn [...] mein ganzes Leben vergöttern.«³³⁹ In Eisensteins Memoiren – »Učitel' [der Lehrer]« – wird Mejerchol'd als Mensch wesenhaft mit Pierrot aus Bloks *Balagančik* identifiziert und mit dem Prinzip des Gestaltenwandels und der Maske assoziiert (Eisenstein 1997b I, 216–220)³⁴⁰. Dies weist darauf hin, dass nicht nur Züge des Androgynen in der Figurenkonstellation des Films IVAN GROZNYJ u. a. als Hommage an Mejerchol'd zu interpretieren sind, sondern dass auch das Prinzip der Stilisierung im Film auf die Theaterkunst Mejerchol'ds verweist.³⁴¹ Das Beispiel verdeutlicht gleichzeitig die Vielzahl der intertextuellen Bezüge – sowohl zu Werken der Literatur und der bildenden Kunst als auch zum »Lebenstext« Eisensteins – mit denen die Bildlichkeit des Films IVAN GROZNYJ verknüpft ist.

Neben der Travestie Fedors als Zweigeschlechterwesen nahm Eisenstein noch eine andere Form von Travestie in den Film auf – darunter die eines Regisseurs in der Maske des Weiblichen.

5.5.2.2 Travestie des Regisseurs

In einer für den später nicht vollendeten dritten Teil des Films konzipierten Szene wurde das Prinzip des Kleidertauschs von Mann und Frau in einer weiteren Variante gestaltet. Eisenstein besetzte die Rolle der Königin Elisabeth mit einem männlichen Darsteller – dem Regisseur Michail Romm (*Abb. 29*). Die Königin Elisabeth, die mit ihrem Zeitgenossen Ivan Groznyj Handelsvereinbarungen getroffen hatte, titulierte Eisenstein in seinen Zeichnungen mit dem männlichen Namen »ryžyj Bëss [rothaariger Bess]«. Der Gender Shift stand in Einklang mit Eisensteins Interpretation der Macht als aktivem phallischen Prinzip (vgl. Kap. 4.2.2.4). Die Besetzung der Rolle der koketten Königin durch den Regisseur Romm zeugt nicht nur von Eisensteins spielerischen

339 Im russ. Orig.: »Божественный. Несравненный. Мей-ер-хольд. Я его [...] буду обожать всю жизнь« (Eisenstein 1997b I, 215).

340 In der dt. Übers. in Eisenstein: *YO* I, 318–322.

341 Dies ist ein weiterer Beleg für die von Leonid Kozlov aufgestellte Hypothese, der IVAN GROZNYJ sei als eine Art Wiederauferstehung des künstlerischen Erbes Mejerchol'ds zu verstehen (Leonid Kozlov: »A Hypothetical Dedication.« In: Kleberg/Lövgren 1987, 92.



Abb. 29:

IVAN GROZNYJ, Probeaufnahmen.

TC 0:27:30 (Video-CD, Gosfilmofond).

Die Travestie des Regisseurs: Michail Romm in der Maske der Königin von England.

und selbstironischem Umgang mit Gender Shift, Homoerotik und dem Gegensatzpaar des Männlichen und Weiblichen, sondern auch von einem komplexen Spiel mit historischen Ebenen und Traditionen. In den Film über die »russische Renaissance des 16. Jahrhunderts« nahm Eisenstein auch Elemente der westeuropäischen Renaissancekultur auf. Sein erklärtes Ziel war es, eine verallgemeinerte Idee der absolutistischen Macht, welche auch für die westeuropäische Herrschaftsstrukturen jener Zeit charakteristisch war, filmisch zu verkörpern. In seinem Film knüpfte Eisenstein mit der Travestie der Königin Elisabeth an die Gepflogenheit des elisabethanischen Theaters an, die Frauenrollen mit Männern zu besetzen.³⁴²

Der Rückgriff auf das elisabethanische Theater stand auch im Zeichen der Hinwendung Eisensteins zum dramaturgischen Sujetfilm. Das Schaffen Shakespeares bot Eisenstein ein Vorbild für komplexe plot-Konstruktionen³⁴³ und

342 Obgleich die parodistische Darstellungsweise ausländischer Herrscherfiguren wie dem polnischen König bzw. der englischen Königin bei Eisenstein formal künstlerisch und nicht nationalistisch motiviert war, korrespondierte dieser Aspekt des Films mit dem politischen Auftrag des Films – der Betonung der nationalen Idee und der kritischen Haltung gegenüber dem Ausland. Der Nationalismus mündete nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs in die Kampagne gegen die »Kriecherei vor dem Westen« (vgl. Kap. 8.2.3).

343 In den 1920er Jahren hatte Eisenstein sich im Zuge der Montage-orientierten »Sujetlosigkeit [bessjužetnost']« seiner Filme stärker am Schaffen Ben Jonsons orientiert. T. S. Eliot betrachtete in seiner Studie zum elisabethanischen Theater *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* das Werk Jonsons als Gegenpol zu Shakespeares Dramenkunst: »Jonson employs immense dramatic constructive skill: it is not so much skill in plot as

für die Aufnahme unterschiedlicher Formen von Travestie in die Komposition des Dramas. Shakespeares Stück *The Taming of the Shrew* [Der Widerspenstigen Zähmung] wurde zu einer der Quellen für Eisensteins Konzeption des Sujets »Narrenkönig und Opfertod«, deshalb sei an dieser Stelle in einem Exkurs auf die Grundlagen für Eisensteins künstlerische Realisierung des Sujets vom Narrenkönig eingegangen.

5.6 Travestie zum Narrenkönig und Opfertod – Geschichte eines Sujets

An die Travestie Fedors schließt sich im Film die Travestie des Narren zum Zaren an. Auf Befehl des Zaren wird die effeminierte und gleichsam hermaphroditische Figur Vladimir Starickij dem Rollentausch und der Krönung des Narren zum Zaren unterworfen, die mit dem Opfertod, seiner Ermordung in der Kathedrale, endet.

Diese Szene – von der Eisenstein sagte, sie sei das Beste, was er im Film gemacht habe – stellt eine Schlüsselszene in IVAN GROZNYJ dar und kann zugleich als Beispiel für den komplexen Bau der Komposition gelten.

In einem Tagebucheintrag zum Thema »mein Epos« vom 30. Januar 1944 reflektierte Eisenstein den Aufbau des Sujets:

Мой эпос 30. I. 44

Mon Dieu!

В »Грозном« же есть и еще одна antic custom: переодевать шута царем и его (вместо царя!) закалывать. Ведь вот болванка на которой сидит все убийство Вл. Андреевича! (»Он шута убил« / »дураку на кресле нравится«). Интересно, что здесь сливается

Mein Epos 30.1.1944

Mon Dieu!

Im »Groznyj [Schrecklichen]« gibt es doch noch ein antic custom: den Narren als Zaren verkleiden und ihn (anstelle des Zaren!) zu erstechen. Denn hier ist der Kern auf dem die ganze Ermordung Vladimir Andreevičs sitzt! (»Den Narren hat er getötet« / »dem Dummkopf gefällt es auf dem Sessel«). Interessanterweise fließt hier zusammen:

skill in doing without a plot. He never manipulates as complicated a plot as that of *The Merchant of Venice*; he has in his best plays nothing like the intrigue of Restoration comedy. In *Bartholomew Fair* it is hardly a plot at all; the marvel of the play is the bewildering rapid chaotic action of the fair; it is the fair itself, not anything that happens to take place in the fair. In *Volpone*, or *The Alchemist*, or *The Silent Woman*, the plot is enough to keep the players in motion; it is rather an »action« than a plot. The plot does not hold the play together; what holds the play together is a unity of inspiration that radiates into plot and personages alike« (Eliot 1920, 105). Wie die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst zeigen, wandte Eisenstein im Zuge seiner Studien zur Sujetkonzeption in der Kunst der Studie Eliots sein Interesse zu (RGALI 1923-2-254, 4).

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Мифология («медник Сляй») и ее »подспудиц« – »Принц и нищий« etc.) 2. Факты этих странных обычаев в действительной практике Ивана (Семен Бекбулатович, стольничий так убитый) 3. Мифологический скелет на котором интерпретирована вымышленная ситуация »в духе того«, что дельвалось Иваном!
(RGALI 1923-2-1172, 36;
Unterstreichung im Orig.) | <ol style="list-style-type: none"> 1. Die Mythologie («Tinker Sly»³⁴⁴) und ihre verborgenen Bedeutungen («Prinz und Bettelknecht» etc.) 2. Fakten dieser seltsamen Gebräuche in der tatsächlichen Praxis Ivans (Semen Bekbulatovič, der Truchsess, der so ermordet worden war) 3. Das mythologische Skelett anhand dessen die ausgedachte Situation interpretiert wird »im Geiste dessen«, was Ivan zu machen pflegte! |
|--|--|

Eisenstein griff für die Konzeption des Sujets »Narrenkönig und Opfertod« auf historisch verbürgte Fakten aus der Zeit Ivans des Schrecklichen zurück, die er selektiv verwendete und mittels Verdichtung und Verschiebung in die Szene der Ermordung des Vladimir Andreevič einbrachte. Sein Verfahren der Montage historischer Fakten betrachtete Eisenstein als wichtigen Bestandteil des Kunstwerks. Dies wird anhand der Tatsache deutlich, dass er der Veröffentlichung des Drehbuchs einen historischen Kommentar anfügen wollte und bei Drucklegung des Drehbuchmanuskriptes nachdrücklich um die Publikation inklusive des historischen Kommentars ersuchte; dieser passierte jedoch die Zensur nicht.

In diesem Kommentar zeigte Eisenstein auf, dass wesentliche Elemente der Travestie-Szenen auf historischen Fakten beruhten. Im Falle des Sujets »Krönung Vladimirs zum Narrenkönig und anschließende Ermordung in der Kathedrale« wies er darauf hin, dass die Ermordung des historischen Vladimir Andreevič durch Ivan in Quellen belegt sei, die Meinungen der zeitgenössischen Berichterstatter über die genaue Todesart jedoch auseinander gingen.³⁴⁵ Eisenstein verknüpfte die Travestie Vladimir Andreevič's zum Narrenkönig mit mehreren historischen Ereignissen: Ivan IV. hatte im Jahr 1575 den tatarischen Vasallenfürsten von Kasimov, den »Zaren« Simeon Bekbulatovič, in Moskau zum »Großfürsten von ganz Russland« eingesetzt, um mit dieser theatralischen Inszenierung nicht etwa selbst von der Macht zurückzutreten, sondern sie im Gegenteil zu festigen. Eine weitere historische Quelle, Schlichtings *Kurze Erzählung über den Charakter und die grausame Regierung des Moskauer Tyrannen Ivan Vasil'evič* (Nova ex Moscovia per nobilem Albertum Schlich-

344 In der deutschen Übers. des Stücks »Kesselflicker Schlau« genannt.

345 Ėjzenštejn, S. M.: »Istoričeskij kommentarij k fil'mu IVAN GROZNYJ [Historischer Kommentar zum Film IVAN GROZNYJ].« In: Eisenstein 1998c, 225.

Abb. 30:

IVAN GROZNYJ, Teil II,
TC 1:05:18 (Filmbild im Orig.
in der Farbsequenz).

»Der Zar liebt es, sich schmuck
zu kleiden; liebt es, andere zu
verkleiden.«

Krönung des Narrenkönigs Vla-
dimir vor dem Hintergrund des
Freskos der 40 Märtyrer von Se-
baste.

Szene: »Palata (pir opričnikov)
[Palastsaal. (Gastmahl der Op-
ričniki)].«



ting allta de Principis Iwani vita et tyranide, 1571) berichtet davon, dass der Bojar Ivan Petrovič Fedorov von Ivan dem Schrecklichen zum Narrenkönig gekrönt und anschließend ermordet worden war.³⁴⁶ Schlichtings Beschreibung der Szene offenbart, dass Eisenstein die im Film dargestellte Krönung des Narrenkönigs (Abb. 30) nach dem Vorbild der historischen Quelle gestaltete: Gleich dem historischen Bojaren wird Vladimir im Film das Zepter ausgehändigt und er wird vom Zaren aufgefordert, auf dem Thron Platz zu nehmen, woraufhin der Zar sein Haupt entblöbte und ihm kniend Referenz erwies – all diese Elemente der Filmszene sind in der historischen Quelle belegt. Jedoch sah Eisenstein davon ab, im Film die Erstechung des Bojaren – wie in der historischen Quelle bezeugt – von des Zaren eigener Hand ausführen zu lassen.

Auf die Szene der Krönung des Narrenkönigs ließ Eisenstein im Film als weitere Form der Travestie (und Parodie christlichen Kultes) die Verkleidung Ivans als Mönch folgen. Dieser geleitet in der Szene der Opferung den Chor der Opričniki zu einer »schwarzen Messe« in die Kathedrale, in der die Ermordung des Narrenkönigs zelebriert wird. Auch für den religiösen Mummenschanz Ivans führte Eisenstein im historischen Kommentar Quellen aus der Zeit Ivans des Schrecklichen an.

346 Zitiert nach Eisensteins russischer Angabe im historischen Kommentar zum Drehbuch »Kratkoe skazanie o charaktere i žestokom pravlenii moskovskogo tirana Ivana Vasil'eviča [Kurze Erzählung über den Charakter und die grausame Herrschaft des Moskauer Tyrannen Ivan Vasil'evič].« In: Eĵenštejn 1998c, 224.

Die historisch verbürgten Fakten ließ Eisenstein in seiner Komposition des Sujets mit der so genannten »Mythologie« zusammenfließen. Die »mythologischen« Grundlagen des Sujets, die Eisenstein in seinen Schriften zum »Grundproblem« benannte – »Tinker Sly« (Kesselflicker Schlau, nach Shakespeare) bzw. »princ i niščij [Prinz und Bettelknabe]« (nach Mark Twains *The Prince and the Pauper*) – weisen darauf hin, dass Eisenstein sich bei der Herausbildung seiner Konzeption wesentlich auf die Mythenforschung der sowjetischen semantischen Schule und die Lektüre Ol'ga Frejdenbergs stützte.

Ol'ga Frejdenberg hatte die Semantik des Sujets »Prinz und Bettelknabe« in ihrer 1936 veröffentlichten Monographie zur Poetik von Sujet und Gattung (*Poëtika sjužeta i žanra*) untersucht. Der Monographie war im Anhang die Untersuchung »Tri sjužeta ili semantika odnogo [Drei Sujets oder die Semantik des einen]« beigelegt, in der Frejdenberg das karnevalistische Motiv der Verkleidung und des Rollentauschs bei Shakespeare, Mark Twain und Calderon de la Barca vergleichend analysierte. Über das Sujet des Narrenkönigs schreibt Frejdenberg: »Das Sujet Zar-Sklave weist seinerseits zwei Gestaltungen auf: das Motiv des Übergangs vom Wachzustand in den Traum (vom Leben in den Tod) und das Motiv des Rollentauschs. Das erste findet Ausdruck im Sujetzyklus ›Das Leben ist ein Traum‹; das zweite – im Sujetzyklus ›Prinz und Bettler‹.«³⁴⁷

Eisensteins Komposition der Filmszene zeigt deutliche Anklänge an die von Frejdenberg als Beispiel für die Sujetkonzeption gewählte Travestie in Shakespeares *The Taming of the Shrew* [*Der Widerspenstigen Zähmung*]: In dem Stück wird als Auftakt zu einer Theateraufführung ein betrunkenener Kesselflicker, Christopher Sly, auf Geheiß eines Lords, der sich einen Spaß mit ihm machen will, in die Kleider eines Lords gehüllt. Der Kesselflicker wird in dem Glauben gewogen, sein bisheriges Leben als Hausierer sei ein Traum gewesen, während das, was ihm selbst als Traum erscheint – das Leben eines Lords – sein eigentliches Leben sei. Die Travestie des Bettlers zum Lord verbindet sich bei Shakespeare mit der Travestie des Mannes zur Frau, denn dem Kesselflicker wird ein als Frau verkleideter Page als sein Weib vorgestellt.

Die Trunkenheit des Shakespeareschen Narren »Tinker Sly« (Kesselflicker Schlau) wird auch bei Eisensteins zum auslösenden Moment der Travestie des Narren zum Zaren: In IVAN GROZNYJ, Teil II, verrät Vladimir in betrunkenem Zustand das Mordkomplott gegen den Zaren und wird daraufhin zum Narren-

347 Im russ. Orig.: »Сюжет царя-раба имеет, в свою очередь, два оформления: мотив перехода из яви в сон (из жизни в смерть) и мотив перемены ролей. Первый отливается в цикл сюжетов ›жизнь есть сон‹; второй – в сюжеты цикла ›принц и нищий‹« (Frejdenberg 1936, 345).

könig gekrönt. Der bei Shakespeare als Frau verkleidete Page findet ein Pendant in dem unter einer weiblichen Maske auftretenden Fedor Basmanov.

In Eisensteins Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« avancierte der Name »Mednik Sljaj [Tinker Sly]« zum Oberbegriff für Travestie. Ausgehend von Frejdenbergs Studie wandte sich Eisenstein den folkloristischen Quellen Shakespeares zu und zog die Untersuchung des Mediävisten Karl Simrock *Quellen Shakespeares in Novellen, Märchen und Sagen* bei der Entwicklung seiner Filmdramaturgie heran. Dabei interessierte sich Eisenstein vor allem für die Frage des künstlerischen Schaffensprozesses und die Rolle, die der Auswahl der (historischen und folkloristischen) Materialien zukommt (RGALI 1923-2-251, 3).³⁴⁸

Die eminente Rolle der Folklore für die Kunst- und Filmtheorie Eisensteins offenbart sich an dem hier beschriebenen Beispiel besonders deutlich. Die Gestaltung des Filmsujets basierte auf dem folkloristischen Brauch der Krönung des Narrenkönigs und seiner Ermordung anstelle des Königs und verdeutlicht einmal mehr die Rolle der ethnologischen Studien Eisensteins. Um weitere Quellen für die Herausbildung dieser Konzeption aufzuzeigen, muss auf die Zeit des Mexiko-Aufenthaltes Eisensteins und die Studien ethnographischen Materials zurückgegriffen werden. In dieser Zeit studierte Eisenstein die Theorie des göttlichen Königtums (divine kingship), die Frazer in *The Golden Bough* dargelegt hatte. Allerdings waren nicht Frazers theoretische Überlegungen für Eisensteins Entwicklung der Konzeption entscheidend, sondern die von Frazer zum Thema des temporären Königtums und der anschließenden Opferung angeführten ethnographischen Fakten und mythologischen Zeugnisse. Eisenstein schreibt: »Frazer ist unermesslich was das faktische Material betrifft, aber genau so bescheiden in der Auslegung der angeführten und gegenübergestellten Fakten.«³⁴⁹

Die Materialien Frazers wurden zur Grundlage dessen, was Eisenstein das »mythologische Skelett« seiner Konzeption nannte. Wie Frazer u.a. am Material des semitischen Brauchs der Opferung des Königssohnes in Zeiten großer nationaler Gefahr aufzeigte, war die Thematik des temporären Königtums eng mit den mythologischen Gestaltungen des Vater-Sohn-Konflikts (z.B. in den Personifikationen Saturn, Kronos, Ödipus) verbunden. Diesem Konflikt galt das besondere Interesse Eisensteins (vgl. Kap. 4.2.2.4 sowie Kap. 8.2.1).

348 Neben der westeuropäischen Folklore wurde Veselovskijs Sammlung folkloristischer Materialien zur Epoche Ivans des Schrecklichen zu einer weiteren Quelle für Eisenstein: *Skazki ob Ivane Groznom* (Veselovskij 1876).

349 Im russ. Orig.: »Фрэзер необъятен по фактическому материалу, но столь же скромнен в истолковании приводимых и сопоставляемых фактов« (RGALI 1923-2-252, 29).

5.7 Mythsynkretismus und Opfertod des Sohnes

Bereits bei der Filmarbeit in Mexiko hatte Eisenstein das Verfahren entwickelt, ethnographisches Material und historische Fakten mit synkretistischen mythologischen Strukturen zu verknüpfen. Das Thema der Opferung des Sohnes, welchem Eisenstein bereits in Mexiko sein Interesse zugewandt hatte, griff er 1935 im Film *BEŽIN LUG* wieder auf. In der Komposition des Films wurde die triadische Familienstruktur Vater-Mutter-Kind als Dreieck der Zerstörung realisiert: Zu Beginn des Films wird die vom Vater ermordete Mutter zu Grabe getragen, der Sohn denunziert den Vater bei der Sowjetmacht und wird von diesem ermordet. Auch in *BEŽIN LUG* legte Eisenstein dem Filmsujet historische Quellen zugrunde: die Ermordung des jungen Pavlik Morozov (im Film: Stepok) durch seinen Vater. Die historischen Fakten band Eisenstein in mythologische Strukturen ein, wobei er die Vaterfigur in Gestalt des heidnischen Gottes Pan auftreten ließ und die Ermordung des Sohnes Stepok als einer prophetischen Lichtgestalt (*Abb. 31*) im Sinne der von Frazer beschriebenen rituellen Opferung des Sohnes gestaltete und dem Film die biblische Erzählung von Abraham und Isaak als Prätext zugrunde legte (*Abb. 32 u. 33*). Bei seiner bildkünstlerischen Darstellung des Mythsynkretismus griff Eisenstein auf Bildtexte der Malerei zurück: die Vaterfigur stellte er in Anlehnung an Michail Vrubel's Bild »Pan« (1899) dar; die Figur des Sohnes Stepok, dessen blonder Haarschopf in vielen Einstellungen wie die Aureole eines jungen Märtyrers leuchtet, erinnert indessen an Michail Nesterovs Gemälde »Videnie otroku Varfolomeja« (1889–1890).

In der Dramaturgie des Films *IVAN GROZNYJ* griff Eisenstein das Thema der Opferung des Sohnes in drei zentralen Episoden auf: in der Ermordung Vladimir Starickijs in der Kathedrale, im Tod von Vater und Sohn Basmanov sowie in der Enttarnung des Geistlichen des Zaren, Evstafij. Eisenstein betonte, dass diese »drei entscheidenden Episoden« des Films »gänzlich das Produkt der künstlerischen Einbildungskraft« seien und fügte in einer Tagebuchaufzeichnung vom 16. November 1941 an, dass diese Episoden »die Verkörperung des Themas bildlich in sich aufsaugten« (In: *Voprosy kinodramaturgii*, IV, 386). Als Thema des Films bestimmte Eisenstein die »Macht«, und zwar in der Form der Alleinherrschaft – *edinovlastie* (ebd.).

5.8 Machtverhältnisse, karnevalistische Umkehrung und Rollentausch

Die bildkünstlerische Verkörperung des Themas der Macht verband Eisenstein mit Formen der karnevalistischen Umkehrung und des Rollentausches. Parallel zum Film arbeitete er in seinen Schriften zum »Grundproblem« der Kunst seine

Abb. 31:

BEŽIN LUG,
TC 0:20:42.
Vater und Sohn – der mythologische Gott der alten und die Lichtgestalt der neuen Welt.



Abb. 32:

BEŽIN LUG,
TC 0:20:30.
Abraham und Isaak: Die Opferung des Sohnes.



Abb. 33:

BEŽIN LUG,
TC 0:20:01.
Die Opferung des Sohnes.



karnevalistische Kunstkonzeption aus, in welchen die Begriffe »perevertyš [Inversion, Umkehrung]« und »obmen roljami [Rollentausch]« zentrale Bedeutung erlangten.³⁵⁰

V. V. Ivanov bemerkte, dass die Karnevalismus-Konzeption Eisensteins noch bevor sie in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« dargelegt wurde, ihren Niederschlag als bildkünstlerische Lösung im zweiten Teil des IVAN GROZNYJ fand (Ivanov 1985, 226), und wies mehrfach auf die Parallelen zwischen Bachtins Karnevalismus-Konzeption und den strukturellen Besonderheiten im Schaffen Eisensteins im gleichen Zeitraum hin.³⁵¹ In seinem Aufsatz »Iz zametok o stroenii i funkcijach karnaval'nogo obraza [Aus den Notizen über den Bau und die Funktionen des Karnevalsbildes]« führte Ivanov z.B. aus, dass auch Bachtin das Phänomen der Krönung des Narrenkönigs für seine Karnevalismus-Theorie herangezogen hatte.

Wie die Rezeptionsanalyse und quellenkritische Untersuchung des künstlerischen Schaffens und der Theoriebildung Eisensteins zeigt, gelangte dieser aber unabhängig von Bachtin zur Formulierung seiner künstlerischen Konzeption des Karnevalismus, baute seine Forschungen allerdings auf ähnlichen Quellenmaterialien auf. Eisensteins Kunsttheorie, wie sie in IVAN GROZNYJ zum Ausdruck kommt, beruht einerseits auf dem bewussten Rückgriff auf karnevalistische Formen des 16. Jahrhunderts – wie den historisch bezeugten Formen von Travestie, die auch Bachtin als Material dienten und laut diesem der historischen Epoche Ivans des Schrecklichen inhärent waren (vgl. hierzu: Bachtin 1987, 312).

Andererseits schufen neben der Rezeption Frejdenbergs insbesondere Eisensteins ausgedehnte komparatistische mythologische und ethnologische Studien die Grundlage für die Theorieentwicklung. Entscheidende Anstöße für die Herausbildung der Konzeption erhielt Eisenstein in der Zeit des Mexiko-Aufenthaltes zu Beginn der 1930er Jahre, als er mit der lebendigen mexikanischen Karnevalskultur in Kontakt trat und parallel dazu ethnologische und ethnographische Quellen studierte (vgl. Kap. 3.2.3.2).

350 Zum Begriff des »perevertyš« in den Schriften Eisensteins vergleiche die Ausführungen V. V. Ivanovs (1985, 220 ff.). Ivanov stellt u.a. Eisensteins Analysen zum Phänomen des perevertyš in literarischen Werken vor.

351 Vgl. dazu auch V. V. Ivanovs Ausführungen: »Der ganze Zyklus von Aufzeichnungen Eisensteins zu diesem Thema ist nicht nur für die Theorie des Karnevals von riesigem Interesse (darin ist Eisenstein in noch unveröffentlichten Bruchstücken einer Vorlesung von 1934 den Ideen des bemerkenswerten Buches von Bachtin nahe), sondern auch für das richtige Verständnis der inneren Motive im zweiten Teil von IVAN DER SCHRECKLICHE« (Ivanov 1985, 225).

Ein gewichtiger Unterschied zwischen den Positionen Eisensteins und Bachtins besteht in der Rolle, die den karnevalistischen Umkehrungen und Inversionen im Kontext herrschender Machtstrukturen zugewiesen wird.

In *IVAN GROZNYJ* werden die Machtverhältnisse durch die Figurenkonstellation verkörpert; die Figuren um Ivan sind mehr oder minder Marionetten der Macht; jedoch hält nicht so sehr die zentrale Herrscherfigur die Fäden des Spiels in der Hand, sondern die Dramaturgie des Films wird vielmehr durch das übergeordnete Thema der Macht – der Alleinherrschaft (*edinovlastie*) – bestimmt.³⁵² In der historischen Quelle, die Eisenstein der Travestie Vladmirs zum Narrenkönig zugrunde legte, wird die uneingeschränkte Macht des Autokraten mit den Worten des historischen Ivan charakterisiert: »Im Übrigen«, sagte er, »so wie es in meiner Macht liegt, dich auf diesen Thron zu setzen, so liegt es auch in derselben Macht, dich wieder vom Thron abzusetzen.« Und er ergriff ein Messer und stieß es ihm sogleich mehrmals in die Brust.³⁵³

Die Travestie des Narren zum Zaren kann in Eisensteins Schaffen nicht im Sinne der Bachtinschen karnevalesken Gegenkultur der Renaissance als enthierarchisierende und utopische Züge aufweisende Inversion der herrschenden Machtverhältnisse interpretiert werden. Vielmehr ist es hier das herrschende System selbst, das die subversiven Tendenzen einer karnevalistischen Gegenkultur bewusst auslöst, inszeniert und kontrolliert und damit instrumentalisiert, um die Macht im Gegenteil zu festigen.

In *IVAN GROZNYJ* ist das dominante System nicht allein mit der Figur Ivans gleichzusetzen, der z.B. in der Episode der Krönung Vladimirs zum Narrenkönig Regie über die Formen der Travestie führt, sondern es lässt sich gleichsam als *totales* übergeordnetes Prinzip ausmachen. Das Schicksal der Figuren im Film wird durch das übergeordnete Thema bestimmt – das der Alleinherrschaft. Am Ende der Trilogie *IVAN GROZNYJ* erobert Ivan den Zugang zum Meer und steht einsam auf der Höhe der Macht – siegreich über die Feinde aber auch bar jeder Freundschaft.

352 Vgl. die Kritik des Schriftstellers Konstantin Simonov aus dem Jahr 1944, der bei der Diskussion um den Film im künstlerischen Rat bemängelte: »Dieser Film erinnert an sehr gute Schachfiguren, die dort stehen. Diese Figuren bewegen sich in schönem, guten Zügen auf diesem Schachbrett. Aber es sind dennoch Schachfiguren, überragend gestaltete [Эта картина напоминает очень хорошие шахматы, которые там стоят. Эти фигуры двигаются красивым, хорошим ходом по этой шахматной доске. Но все это шахматы, прекрасно выполненные].« Zit. nach: Levin 1991, 85.

353 Im russ. Orig.: »Впрочем, – сказал он, – как в моей власти лежит поместить тебя на этом троне, так в той же самой власти лежит и снять тебя.« И, схватив нож, он тотчас несколько раз бросал его ему в грудь« (Eisenstein 1998c, 224).

Die Rolle, die Eisenstein der filmischen Verkörperung von Travestie und Gender Shift zuwies, lässt sich anhand der nach Abschluss der Dreharbeiten verfassten Texte aus dem Korpus der Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« erhellen. Die Schriften legen weitere Quellen für die karnevalistische Konzeption Eisensteins offen:

Медник Сляй 13 IX 47

Сегодня ура – кажется наконец – поймал за хвост основу обычая обмена местами между царем и рабом, и королем и шутом! (Меня это вообще давно интриговало; но в особенности в связи с Иваном Грозным, который фактически в шестидесятых годах (?) обменялся местами с татарским первичем (пленного рода – т.е. первично рабского) [...] В моем Иване эта ситуация перенесена на смерть Владимира Андреевича и одно из наиболее сильных мест фильмов.) Этот обмен одеждами (и местами) стоит в одном ряду с другими обмeнами одеждами.

А основной обмен одеждами – это обмен мужской и женской между мужчинами и женщинами. (Карнавальная традиция разрастающаяся во все переодевания [...] Обмен одеждами (и »местами«) между королем и рабом есть не только явление в одном ряду с обменом мужского и женского платья – но прямой дериватив от этого обмена. Мужчина и женщина обмениваются одеждами, вступаая в брак (Геркулес и Омфала, L'âge de Juliette, Frazer etc.) Но брак – по Марксу и Энгельсу – есть nucleus государственной институции, производственных отношений, эксплуататорской структуры общества. (RGALI 1923-2-268, 3; Unterstreichungen im Orig.)

Tinker Sly 13.9.1947

Heute, hurra, hab ich – endlich, scheint es – die Grundlage des Brauchs des Rollentausches zwischen Zar und Sklave, König und Narr, am Schwanz gepackt! (Mich hat das überhaupt schon lange interessiert; aber insbesondere in Verbindung mit Ivan Groznyj, der faktisch in den 60er Jahren (?) seinen Platz mit einem tatarischen Zarewitsch (von gefangener, d.h. ursprünglich sklavischer Abkunft) getauscht hat. [...] In meinem Ivan wird diese Situation auf den Tod von Vladimir Andreevič übertragen und ist eine der stärksten Stellen des Films.) Dieser Kleider- (und Positions-)Tausch steht in einer Reihe mit anderen Formen des Kleidertausches.

Die grundlegende Form des Kleidertausches ist aber der Tausch von Männer- und Frauenkleidern zwischen Männern und Frauen. (Karnevalstradition die sich auf alle Verkleidungen ausbreitete [...] Der Kleidertausch (und Tausch der Positionen) zwischen König und Sklave steht als Erscheinung nicht nur in einer Reihe mit dem Tausch des männlichen und weiblichen Gewands – sondern ist auch eine direkte Ableitung von diesem Tausch. Mann und Frau tauschen die Kleidung, wenn sie sich vermählen (Herkules und Omphale, L'âge de Juliette, Frazer, etc.) Die Ehe aber ist – laut Marx und Engels der Nukleus der staatlichen Institution, der Produktionsbedingungen, der ausbeuterischen Struktur der Gesellschaft.

In diesen 1947 entstandenen Schriften bestimmte Eisenstein den Kleidertausch zwischen Mann und Frau als grundlegende Form des Tausches, von der die Umkehrung sozialer Hierarchien im Rollentausch zwischen König und Sklave lediglich als ein Derivatив anzusehen sei. Das Material zum Kleidertausch

zwischen Mann und Frau stammte aus sehr heterogenen Quellen: Neben dem mythologischen Paar Herkules und Omphale³⁵⁴ nannte Eisenstein die französische Boulevardkomödie Jacques Devals *L'âge de Juliette* als Beispiel für den Kleidertausch zwischen Mann und Frau und betonte den rituellen Ursprung dieser ästhetisierten Form des Kleidertauschs in der Komödie Devals. Als Beleg für seine These, dass alle Formen des Kleidertauschs und der Travestie als Derivat des Kleidertauschs zwischen Braut und Bräutigam bei der Hochzeit anzusehen seien, führte Eisenstein den Schriften zur »Methode« (RGALI 1923-2-252, 24) das Faktenmaterial Frazers zu Travestie und Kleidertausch an.³⁵⁵

Die Thematik von Hochzeit und Tausch hatte Eisenstein erstmals in seinem Mexiko-Film aufgegriffen. Die für den Film ¡QUE VIVA MÉXICO! konzipierte Episode »Sandunga« erzählte die auf Gebräuchen der Region von Tehuantepec beruhende Geschichte der Hochzeit eines Paares. In der vom Matriarchat bestimmten Region arbeiten die Frauen von früher Kindheit an, um Geld für eine Halskette aus Goldmünzen zu sammeln, mit der sie sich dann im heiratsfähigen Alter einen Mann »eintauschen« können. Mit Hilfe der Überblendetechnik verkörperte Eisenstein filmisch den Tausch und blendete vom Halsband mit Goldmünzen über zu einem in einer Hängematte sitzenden Mann. Der künstlerischen Konzeption des Mexiko-Films hatte Eisenstein die wissenschaftliche Theorie der Entwicklung der Gesellschaftsformationen zugrunde gelegt. In dem Brauch der Region Tehuantepec sah Eisenstein die Gesellschaftsformation des Matriarchats verwirklicht, in der Frauen aktiv handeln und sich den Mann durch Tausch erwerben. Im Film IVAN GROZNYJ kehrte er zu der sozialen Interpretation der Familienstruktur zurück, die Engels im Anschluss an Morgan ausgearbeitet hatte. Das, was im Mexiko-Film als Abfolge der Episoden filmisch gestaltet wurde – die Ablösung der Gesellschaftsformation des Matriarchats durch das Patriarchat – wurde im Film IVAN GROZNYJ personifiziert und im Konflikt der Figuren Ivan und Evfrosin'ja als Konflikt zwischen Patriarchat und Matriarchat verkörpert.

In den Aufzeichnungen, in denen Eisenstein den Film IVAN GROZNYJ im Nachhinein selbst analysierte, bezeichnete er die gesellschaftlichen Machtstrukturen als ein Derivat familiärer Machtstrukturen und bezog sich dabei auf Engels' Ausführungen zum *Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*:

354 Vgl. hierzu Otto Ranks Interpretation, der Herakles als Befreier des Prometheus mit diesem vergleicht: »[Herakles], der ja selbst einen solchen, ewig ans Weib gefesselten (Omphale) Helden darstellt, der immer wieder vergebens versucht, sich zu befreien« (Rank 1924, 149).

355 »Priests dressed as Women.« In: Frazer 1911–1914, IV/2, 253–264.

In einem alten, 1846 von Marx und mir ausgearbeiteten, ungedruckten Manuskript finde ich: »Die erste Theilung der Arbeit ist die von Mann und Frau zur Kinderzeugung.« Und heute kann ich hinzusetzen: Der erste Klassengegensatz, der in der Geschichte auftritt, fällt zusammen mit der Entwicklung des Antagonismus von Mann und Weib in der Einzelehe, und die erste Klassenunterdrückung mit der des weiblichen Geschlechts durch das männliche.
(Engels 1990, 36)

Die Aufzeichnungen Eisensteins zur Rolle der Travestie lassen den Schluss zu, dass die dem Material der Folklore entnommenen Formen als bildhaft-szenische Verkörperung des allen gesellschaftlichen Machtstrukturen zugrunde liegenden Oppositionspaars Männlich-Weiblich zu deuten sind. Eisenstein schreibt:

В обычае обмена одеждами между царем и рабом как бы говорится: »институт рабовладельческой царской власти вырос из ячейки парного брака.« Высказывается же это тем путем, что царская власть разыгрывает себя однажды в год в формах присущих браку. Но динамика культового смысла брака состоит в воссоединении двух разобщенных сексов в едином В.С. и в В.С. каждого же партнера в отдельности.
(RGALI 1923-2-268, 7)

Im Brauch des Kleidertauschs zwischen Zaren und Sklaven heißt es gleichsam: »Die Institution der sklavenhalterischen Zarenherrschaft erwuchs aus der Keimzelle der Einzelehe.« Dies wird nun auf diesem Weg ausgedrückt, als sich die Zarenherrschaft einmal im Jahr zum Narren hält in den Formen, die der Ehe eigen sind. Aber die Dynamik der kultischen Bedeutung der Ehe besteht in der Wiedervereinigung zweier getrennter Geschlechter in einem ganzheitlichen B[i]S[exuellen] und im B[i]S[exualismus] jedes Partners für sich.

Die Filmkonzeption von IVAN GROZNYJ folgte somit einer theoretischen Konzeption, nach der gesellschaftliche Strukturen als Derivat familiärer Strukturen aufzufassen seien. In der Tiefenstruktur des Kunstwerks, die von einer psychoanalytischen Lesart bestimmt wird (tajnyj sjužet / das geheime Sujet), wird die Macht des Alleinherrschers mit der Macht des autoritären Vaters (Ivan, Pimen) bzw. mit dem absoluten Ehrgeiz der Mutter (Evfrosin'ja) konnotiert. Der Theorie Marx' und Engels' folgend betrachtete Eisenstein die Institution der Ehe als Nukleus der staatlichen Institution. Allerdings erlangte die Travestie und der Rollentausch im Film nicht etwa die Bedeutung einer ideologiekritischen Metapher für die ausbeuterische Struktur der Gesellschaft und zur Kritik an der Tyrannei, Eisenstein legte mit seiner Filmkonzeption vielmehr die Repräsentationsformen von Macht und die Rolle kultischer Formen bei der Festigung von Machtstrukturen bildlich dar. Die Erneuerung der Macht – und damit deren Festigung – beruht gemäß dieser Konzeption auf der Reproduktion kultischer Formen, die die Wiederherstellung der ursprünglichen Einheitssituation des Ganzheitlichen, des Männlichen und Weiblichen, zum Ziel haben.

Die Konzeption folgte den Vorstellungen mythischen Denkens, nach denen der Vollzug regelmäßiger Hierogamien die Grundlage für das Wachsen und Gedeihen der Welt biete (vgl. Granet 1971, 103).

Analog dem Gedanken, dass der Gegensatz des Männlichen und Weiblichen nicht nur als Grundlage der Gesellschaftsordnung, sondern auch als Grundlage kosmischer Ordnung aufzufassen sei (Granet 1971, 106), folgte in Eisensteins Schaffen auch die Konzeption des Kunstwerks der bipolaren Struktur.

5.9 »Männlicher und weiblicher Ursprung« in der Figurenkonstellation und Raumkonzeption des Kunstwerks

Die Opposition von männlichem und weiblichem Prinzip wird im Film IVAN GROZNYJ auf die Figurenkonstellation übertragen, wobei die Vorherrschaft des Männlichen nach und nach das Weibliche vollständig verdrängt. Die schleichende Destruktion des weiblichen Prinzips auf der Ebene der Figuren wird nicht nur durch den gewaltsamen Tod weiblicher Figuren verkörpert, sondern auch durch die Usurpation weiblicher Positionen durch männliche Figuren: im Prolog des Films führt die Vergiftung der Mutter zum »Mutterverlust« Ivans. Die Bojaren treten an die Stelle der Mutter. Als ein Bojar allerdings so weit geht, sich mit den Stiefeln aufs Bett der Mutter zu legen und ihr Andenken zu beschmutzen, rebelliert Ivan und übt die Macht erstmals aus: »Vzjat' ego! [Ergreift ihn!].«

Ivans Ehefrau Anastasia wird vergiftet, Fedor Basmanov nimmt ihre Stelle ein. Bei der Vielzahl der Frauen des historischen Ivan Groznyj ist die Beschränkung auf eine Ehefrau bereits als Einschränkung des weiblichen Prinzips zu begreifen. In einer von männlichen Figuren bevölkerten Welt ist die einzige positive weibliche Lichtgestalt im Film IVAN GROZNYJ – Anastasia – in der Verkörperung durch die Schauspielerinnen Ljudmila Celikovskaja, die blass und ausdruckslos bleibt, eine offensichtliche Fehlbesetzung. Bei der Rollenvergabe für den Film ist bemerkenswert, dass Eisenstein den Kampf um die Besetzung der weiblichen Hauptrollen (Anastasia und Evfrosin'ja) verlor und sich mit seinen Wunschkandidatinnen nicht durchsetzen konnte. Er gewann weder die Primaballerina Galina Ulanova für die Rolle der Anastasija, noch konnte er bei der politischen Führung seine Wunschkandidatin Faina Ranevskaja für die Rolle der Evfrosin'ja durchsetzen.

Die Übertragung ausgesprochen männlicher Züge auf die weibliche Figur Evfrosin'ja Starickaja wird vor allem in der Szene vor der Krönung des Narrenkönigs Vladimir Starickij zum Zaren deutlich, in der Eisenstein der Frau und Mutter Evfrosin'ja, die ihren Sohn zum Zaren machen will, die Worte eines berühmten Mannes und Machtmenschen der Renaissance in den Mund legt

– des Niccolò Machiavelli: »Der Herrscher soll, wenn möglich, nicht vom Weg des Guten abweichen, soll aber den Weg des Bösen beschreiten, wenn dies unabdinglich ist.«³⁵⁶ In der Charakterisierung der Figuren bezeichnet Eisenstein die Figur Evfrosin'ja als »vožd'-organizator [Führer-Organisator]« (Eisenstein: *IP VI*, 467) und »Groznyj v jubke [Der Schreckliche im Rock]« (ebd., 468).

Der Kampf zwischen Evfrosin'ja und Ivan wird von Eisenstein als symbolischer Kampf zwischen Matriarchat und Patriarchat auf die Ebene der Figuren übertragen. Durch die Opferung des Sohnes (Vladimir) und den dadurch ausgelösten Wahnsinn der Mutter trägt – auf der Ebene der Figuren – das Patriarchat (Ivan) den Sieg über das Matriarchat (Evfrosin'ja) davon.

Betrachtet man die Opposition des Männlichen und Weiblichen allerdings nicht auf der Ebene der Figuren, sondern im Hinblick auf die Raumkonzeption des Films, so ergibt sich ein völlig anderes Bild. Die Bauten und Dekorationen des Films verdeutlichen die Vorherrschaft abgeschlossener Räume, die in Übereinstimmung mit der psychoanalytischen Interpretation räumlicher Strukturen mit der Vorstellung der Mutterleibsregression und damit dem Mutterarchetypus konnotiert sind. So wird z.B. im Drehbuch der Schauplatz der Kathedrale mit »vnutrennost' sobora [Das Innere der Kathedrale]« bzw. »temnaja vnutrennost' sobora [Das dunkle Innere der Kathedrale]« wiedergegeben – also mit Ausdrücken, die den anthropomorphen Charakter der bauchigen architektonischen Form der Kathedrale betonen. Die runden, geschlossenen architektonischen Formen werden im Film mit dem weiblichen Prinzip konnotiert, während geradlinige Formen, wie z.B. die Waffen und die männlichen Figuren in spitzhütigen Kapuzengewändern, phallischen Symbolcharakter tragen und das männliche Prinzip verkörpern (vgl. *Abb. 10*)³⁵⁷

Die Raumkonzeption des Films entspricht dem erweiterten Verständnis des »männlichen und weiblichen Ursprungs« in der Kunst, wie es in der chinesischen Philosophie in dem Begriffspaar Yin und Yang zum Ausdruck kommt. So weist Granet darauf hin, dass im chinesischen Denken das weibliche Symbol mit einer geschlossenen Tür verglichen werde, denn das Weibchen verberge sich und sein Inneres berge den Embryo. Das männliche Symbol hingegen

356 Zitiert nach Eisenstein: »Государь не должен уклоняться от пути добра, ежели возможно, но должен вступать на путь зла, ежели сие необходимо« (Eisenstein: *IP VI*, 549).

357 Vgl. hierzu die bereits zitierten Ausführungen von Winthuis im Kap. 5.1.3: »Das Zweigeschlechterwesen in der Kunst«: »Daß alles Gradlinige, mag es horizontal, schräg oder senkrecht dargestellt sein, den Phallus, alles Sichelartige, Runde, die vagina, die vulva bezeichnet« (Winthuis 1928, 219).

werde mit dem Bild der sich öffnenden Tür verglichen, da das Männliche um sich greife und sich darstelle, hervorbringe und wachse und nach außen wirke (Granet 1971, 90). Granet betont, dass die Worte Yin und Yang auf konkrete und antithetische Aspekte der Zeit und des Raumes hinweisen. So diene z.B. *Yin* als Bezeichnung für das Innere, für eine dunkle und kühle Kammer, während *Yang* auf die Vorstellung des Sonneneinfalls und der Wärme hinweise (Granet 1971, 88).

In IVAN GROZNYJ findet die Konzeption des männlichen und weiblichen Ursprungs nicht nur in der Figurendarstellung Ausdruck, sondern wird auf die Ebene der formalen Gestaltung ausgeweitet. Mit der Opferung Vladimirs siegt auf der Ebene der Figuren das phallische Prinzip über den Mutterleib, das Patriarchat über das Matriarchat. Jedoch wird in der Darstellung des Todes als Umkehrung des Zeugungsaktes und des Sterbens als Regress zum Mutterleib deutlich, dass sich auf der Ebene der künstlerischen Form das Verschlingende mit dem Hineindringenden, das Runde mit dem Geradlinigen paart. Die Rückkehr zum männlichen und weiblichen Ursprung wird in der Form des Kunstwerks realisiert.

Die Raumkonzeption in IVAN GROZNYJ basiert damit wesentlich auf Eisensteins Studien zu den frühen Formen des Denkens und der anhand der Lektüre Lévy-Bruhls gemachten Beobachtung, dass in den frühen Formen des Denkens zeitliche und kausale Phänomene räumlich ausgedrückt werden. In Skizzen zum Schlussbild des Films IVAN GROZNYJ (Teil III, nicht vollendet) stellt Eisenstein die Apotheose Ivans dar, dem sich als Gottmenschen – gleich Christus auf dem Wasser – sogar die Elemente der Natur und das wilde Meer unterwerfen: »Und, verzaubert, schreitet Zar Ivan zu den Wellen hin. / Und das Meer wird gebändigt. / Und langsam verneigen sich die Wogen hin zu seinen Füßen. / Und die Wellen lecken die Füße des Alleinherrschers / Von ganz Russland. / Und von jetzt an und in allezeit / werden die Meere und Ozeane dem Russischen Reich gehorsam sein«³⁵⁸ Auf der Ebene der Raumkonzeption betrachtet, steht die phallische Figur Ivans jedoch verlassen vor der Weite des Meers, das in Eisensteins Konzeption zugleich die symbolische Verkörperung des Mutterarchetypus darstellt (*Abb. 34*; vgl. Kap. 4.2.2.2). Das Kunstwerk verwirkt auf der formalen Ebene die Sehnsucht seines Schöpfers nach Rückkehr zur Einheit im »männlichen und weiblichen Ursprung«.

358 Im russ. Orig.: »И, замороженный, сходит к волнам царь Иван. / И смиряется море. / И медленно к ногам его склоняются валы. / И лижут волны ноги самодержца / Всероссийского. / И отныне и до века / да будут покорны державе Российской моря и океаны« (Eisenstein: *IP VI*, 418).



Abb. 34:

S.M.E.: »Odin [Allein/Einsam]«
 [Skizze zum Filmprojekt »Ivan
 Groznyj, Teil III« (unvollendet):
 Ivan erreicht den Zugang zum
 Meer.
 (RGALI)

In der Szene der Ermordung Vladimir Starickijs tritt die umfassende Bedeutung, die der Konzeption von »männlichem und weiblichem Ursprung« in der Kunst Eisensteins zukommt, überaus deutlich zutage. In der beschriebenen Gestaltung des Todes als Mutterleibsregression wird die Auslöschung der individuellen Existenz und Rückkehr zur amorphen Materie bildlich verkörpert. Hierin zeigt sich der destruktive Charakter, der der Verknüpfung von Mutterarchetypus und Aufgehen in der ursprünglichen Einheit innewohnt.

Gleichzeitig offenbart sich in der Konzeption der Szene der Rückgriff Eisensteins auf kultische Formen wie z.B. den eleusinischen Mysterien mit ihrer Hinwendung zu chthonischen unterirdischen Gottheiten. Zu den eleusinischen Mysterien schreibt Mehlis:

Es liegt hier die allgemeine Vorstellung zugrunde, daß der Mensch der mütterlichen Erde entstamme und daß er zurückkehren solle und müsse dahin, woher er gekommen war. Die eleusinischen Mysterien huldigen der Göttin der Unterwelt und des Todes und weihen die Mysteren, damit sie es gut haben, wenn sie die Wanderung in das Totenland antreten. Nur die Mutter allen Lebens kann den Sterblichen ein neues Leben geben. Es gilt dieser Mutter Kind zu werden. Die Kulthandlungen bewirken, daß die unterirdische Mutter die Mutter der Mysteren wird. Noch einmal wird er durch die Allmutter geboren, nicht zu einem todgeweihten, sondern zu einem ewigen Leben. Durch den sakramentalen Akt, der sich am Mysteren vollzieht, wird ihm die Neugeburt zu seligem Leben drunten verbürgt als einem Kinde dieser göttlichen Mutter, die ihn als unsterblichen Gott neu gebiert.

(Mehlis 1927, 56)

Eisensteins bewusste Rückkehr zu kultischen Formen in der Kunst und die Reproduktion sakraler Formen im Film IVAN GROZNYJ beruht wesentlich auf

seinen Studien zu Kunst und kultischen Formen. Diese Studien stehen, wie im Folgenden auszuführen sein wird, in engem Zusammenhang mit Eisensteins Erforschung von Pathos und Ekstase in der Kunst.

6 Kunst, Kult und Ekstase

In den kunsttheoretischen Schriften der späten Jahre, wie etwa in »O stroenii veščeĭ [Über den Bau der Dinge]« und insbesondere in »Neravnodušnaja priroda [Eine nicht gleichmütige Natur]« – legte Eisenstein seine Vorstellungen von Pathos und Ekstase in der Kunst dar. Den Begriff der Ekstase fasste er einerseits wirkungsästhetisch auf – als ein durch das Kunstwerk auszulösender Mechanismus, der den Zuschauer in den Zustand des »Außer-sich-Seins« versetze –, andererseits aber definierte er die ekstatische Struktur als eine dem Kunstwerk inhärente Qualität, als »Fall eines pathetischen Bautyps« auf der Ebene der Komposition. Neben der Kompositionsstruktur des Kunstwerks und der auf den Rezipienten zielenden wirkungsästhetischen Komponente der Ekstase-Konzeption Eisensteins lässt sich auch eine produktionsästhetische ausmachen, die den ekstatischen Schaffensprozess des Künstlers in den Mittelpunkt der Analyse rückt.

Die Forschungen, die die Grundlage für die Konzeption von Pathos und Ekstase lieferten, sind bislang weitgehend unbekannt. Deshalb soll die vorliegende Untersuchung die Forschungen der 1930er Jahre beleuchten, die das Fundament der in den späten Schriften formulierten Konzeption von Kunst und Ekstase bilden. Sie liefern wichtige Aufschlüsse über die Genese der Ekstase-Konzeption und schlagen gleichsam die Brücke zwischen der ersten Beschäftigung mit Fragen von Pathos und Ekstase in den 1920er Jahren und der in der Kunsttheorie der 1940er Jahre vorgestellten Konzeption.

Die Sichtung der Tagebücher und Schriften Eisensteins zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst ergab, dass ein Schwerpunkt seiner Forschungen den Erscheinungsformen der Ekstase galt und der Begriff »Pathos« in den Forschungen der 1930er Jahre eine untergeordnete Rolle spielt. Aus diesem Grunde soll im Folgenden das Hauptaugenmerk der »schwer fassbaren« (Bordwell) Ekstase-Konzeption Eisensteins gelten, die eng mit der Erforschung des »Grundproblems« der Kunst und dem Interesse für regressive Strukturen verknüpft ist.

Eisensteins Ekstase-Konzeption der 1930er und 1940er Jahre speiste sich – was im Kontext der stalinistischen Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus befremdlich scheinen muss – aus Quellen der religiösen Mystik und beruht, wie zu zeigen sein wird, auf umfangreichen Studien aus diesem Gebiet. Bordwell führt aus, dass Eisensteins der Mystik nahe stehende Vorstellung von Ekstase insofern nicht völlig inkongruent mit der Sowjetideologie gewesen sei, als der Sozialistische Realismus in hohem Maße an die romantische Ästhetik angeknüpft habe (Bordwell 1993, 195). Auch Eisenstein selbst griff für seine

Kunsttheorie auf ästhetische Positionen der deutschen Romantik zurück; dies verdeutlichen insbesondere seine Schriften der 1940er Jahre, z.B. die Schriften zu Farbe und Musik im Film IVAN GROZNYJ.³⁵⁹ Allerdings werden für die Konzeption von Kunst und Ekstase, die sich zum einen in der Bildkunst des Spätwerks – allen voran in ALEKSANDR NEVSKIJ und IVAN GROZNYJ – manifestiert und zum anderen ihren Niederschlag in den späten Schriften findet, neben den Traditionen des russischen Symbolismus und der deutschen Romantik in erster Linie Eisensteins Forschungen zu religiöser Ekstase bestimmend.

6.1 Begriffsklärung: Pathos und Ekstase

In der Eisenstein-Forschung wurde auf die grundsätzliche Schwierigkeit hingewiesen, die von Eisenstein verwendeten Begriffe *Pathos* und *Ekstase* in der Kunst voneinander abzugrenzen. In seiner Monographie *The Cinema of Eisenstein* schreibt David Bordwell im Kapitel »Pathos and Ecstasy« über den Zusammenhang der beiden Konzepte: »Closely tied to the concept of pathos is that of ecstasy. This is one of Eisenstein's most elusive ideas. Most simply, the effect of the pathos of a work consists in bringing the viewer to the point of ecstasy« (Bordwell 1993, 193).³⁶⁰

359 Eisensteins künstlerische Auseinandersetzung mit der deutschen Romantik ist bereits in der Zeit seiner Theaterarbeit auszumachen. So schuf er z.B. 1921 Dekorationen für Mejerchol'ds Projekt der Theaterinszenierung von Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*. In der persönlichen Bibliothek Eisensteins sind zahlreiche Schriften deutscher Romantiker vorhanden (z.B. die Werke von Tieck, E. T. A. Hoffmann, Schlegel u.a.). Die vielfältigen Bezüge der von Eisenstein entwickelten Ästhetik zu den Positionen der deutschen Romantik haben in der Forschung bislang noch nicht genügend Berücksichtigung gefunden. Eine Ausnahme bildet Helmut Färbers Aufsatz »Die Magie gefundener Entsprechungen. Film – Farbe – Gedanke – Musik« In: Eisenstein 1998b, 215–224, der u.a. auf einige Bezüge der Ästhetik Eisensteins zur deutschen Romantik eingeht.

360 Die Arbeiten der Sekundärliteratur zum Thema der Ekstase-Konzeption bei Eisenstein beschränken sich – mit Ausnahme der Studie V. V. Ivanovs, der einige der zentralen Texte aus dem Korpus der Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst vorstellt (im Kap. »Das Poem der Ekstase«; in: Ivanov 1985, 249–258) – auf den Untersuchungszeitraum der 1920er und 1940er Jahre. Vgl. das Kap. »Pathos/Extase/Organicité« in: Aumont 1979, 74–90; Hakan Lövgrens Essay »Sublimation and Ecstasy«, der eine Überarbeitung des Aufsatzes »Trauma and Ecstasy« (in: Kleberg/Lövgren 1987, 93–111) darstellt, legt den Schwerpunkt auf die psychoanalytische Interpretation des Ekstase-Phänomens und Eisensteins Lektüre von Freuds »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci« (in: Lövgren 1996, 15–34).

Bordwell vertritt die Ansicht, dass Eisenstein dem zeitgenössischen Klischee von »Pathos« in der Kunst einen echten Gehalt habe verleihen wollen: »He tries to give genuine content to contemporary clichés about ›pathos‹ in art. And his idea of an ecstatic ›leap‹ into a new quality creatively exploits current conceptions of dialectic transformation« (Bordwell 1993, 168).

Eisenstein selbst weist in seinen Memoiren (im Kap. »Monsieur, madame et bébé«) darauf hin, dass er über das Pathos-Problem zum Problem der Ekstase gelangt sei, als er versucht habe, die Arbeit am Film BRONENOSEC POTEMKIN zu überdenken: »Die Formel fand sich schnell und fast von selbst: Pathos – das ist, wenn sich alle Komponenten im Zustand der Ekstase befinden« (Eisenstein: YO II, 651).

Im Gegensatz zum Pathos-Begriff³⁶¹ ist der Terminus *Ekstase* bei Eisenstein nicht der Rhetorik entlehnt, obgleich einige der von ihm unter dem Stichwort untersuchten Phänomene unter den Begriff des »Enthusiasmus«³⁶² zu fassen wären. Dem Ekstase-Begriff nähert sich Eisenstein etymologisch als einem Phänomen, das durch einen Übergangszustand, das »Aus-sich-heraus-getreten-Sein« (gr. *ékstasis*) gekennzeichnet ist. Zur Definition des Ekstase-Phänomens rekurriert er auf unterschiedliche Wissenschaftsdiskurse, z.B. aus den Sexualwissenschaften oder der Philosophie. Er betrachtet die Ekstase als Übergangsphänomen analog zu einem der von Engels bestimmten Hauptgesetze der Dialektik, dem Gesetz des Umschlags von Quantität in Qualität. So schreibt Eisenstein »Über den Bau der Dinge«: »In diesem [Pathos-]Bau muss in allen Merkmalen die Bedingung des ›Aus-sich-Heraustretens‹ und fortwährenden Übergangs in eine andere Qualität beachtet werden.«³⁶³ »Der Übergang von Quantität in Qualität. Der Übergang in den Gegensatz. All das sind Elemente jenes dialektischen Entwicklungsgangs, so wie sie in das Verständnis der materialistischen Dialektik eingehen. [...] indem wir seinen Gang wiederholen, zwingt uns, der pathetische Bau [...] die Momente der Erfüllung und des Werdens der Gesetzmäßigkeiten dialektischer Prozesse zu erleben.«³⁶⁴

361 Vgl. hierzu auch den Eintrag »Pathos« in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* VII, 1989, 193–199. Zum Pathos-Begriff und dem Fortleben der antiken Rhetorik in der Neuzeit siehe die Studie von Dockhorn 1968.

362 Vgl. den Eintrag »Enthusiasmus« in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* II, 1994, 1185–1197. Siehe auch Burkhard Gladigow: »Ekstase und Enthusiasmus. Zur Anthropologie und Soziologie ekstatischer Phänomene.« In: Cancik 1978, 23–40.

363 Im russ. Orig.: »В этом [пафозном] строе во всем признакам должно быть соблюдено условие ›выхода из себя‹ и непрерывного перехода в иное качество« (Eisenstein: IP III, 61).

364 Im russ. Orig.: »Переход из количество в качество. Переход в противоположность. Все это – элементы того диалектического хода развития, какими они входят в

In den Schriften zur Kunsttheorie fand die Beschäftigung mit dem Pathos erstmals 1929 in der Studie »Wie Pathos gemacht wird« ihren Niederschlag. Wie die Herausgeber der Memoiren Eisensteins darlegen, wurde diese unvollendete und daher nicht publizierte Untersuchung zur Grundlage des Abschnitts »Pathos« in der Abhandlung »Neravnodušnaja priroda«³⁶⁵ genommen.

Die Untersuchung »Wie Pathos gemacht wird« stützte sich einerseits auf die konkrete Erfahrung der Filmarbeit Eisensteins bei der Inszenierung der Filme BRONENOSEC POTEMKIN und GENERAL'NAJA LINIJA / STAROE I NOVOE und andererseits auf die Analyse der Romane von Émile Zola, welche Eisenstein Ende der 1920er Jahre mit seinen Studenten am Staatlichen Technikum für Kinematographie (GTK) durchgeführt hatte.³⁶⁶ Auch die in den 1940er Jahren in den Schriften zum Thema »Neravnodušnaja priroda« formulierte Konzeption von Pathos und Ekstase ist als Ergebnis und Reflexion vorangegangenen bildkünstlerischen Schaffens anzusehen: der Arbeit an IVAN GROZNYJ. In den späten Schriften kehrte Eisenstein wieder zu den Anfängen seiner künstlerischen Beschäftigung mit dem Ekstase-Problem zurück – und analysierte Jahre nach den Dreharbeiten die ekstatische Struktur der Filme BRONENOSEC POTEMKIN und GENERAL'NAJA LINIJA.

Um die Grundlagen für die Untersuchung der Genese von Eisensteins Konzeption zu liefern, seien im Folgenden die Grundzüge der in »Neravnodušnaja priroda« dargelegten Ekstase-Konzeption erläutert.

6.2 Ekstase in »Eine nicht gleichmütige Natur«

In »Neravnodušnaja priroda [Eine nicht gleichmütige Natur]« legte Eisenstein dar, dass, um das maximale »Aus-sich-Heraustreten« des Zuschauers zu erreichen, in dem Kunstwerk eine entsprechende Anleitung gegeben werden müsse, mit Hilfe derer der Zuschauer zu dem gewünschten Zustand gelangen könne, damit der Zuschauer zu dem gewünschten Zustand, d.h. dem maximalen »Aus-sich-Heraustreten«, gelangen könne.³⁶⁷ Als einfachstes »Vorbild« eines solchen nachahmenden Verhaltens könne ein Mensch dienen, der sich auf der

понятие материалистической диалектики. [...] патетический строй [...] заставляет нас, вторящих его ходу, переживать моменты свершения и становления закономерностей диалектических процессов« (ebd., 70).

365 In der dt. Ausg. *Eine nicht gleichmütige Natur* ist der Abschnitt »Pathos« nicht enthalten.

366 Vgl. den Kommentar der Herausgeber in Eisenstein: *YO II*, 1110.

367 Im russ. Orig.: »[...] желая добиться максимального »выхода из себя« зрителя, мы должны в произведении предложить ему соответствующую »пропись«, следуя которой он приходил бы в желаемое состояние« (Eisenstein: *IP III*, 62).

Leinwand ekstatisch verhalte, d.h. eine Figur, die von »Pathos erfasst« sei und im ein oder anderen Sinn »aus-sich-heraustrete«.³⁶⁸ Das Verhalten des Menschen auf der Leinwand müsse gemäß den Bedingungen der »ekstatischen Struktur« verlaufen. Als Merkmal einer solchen nannte Eisenstein die Rhythmisiertheit der Sprache und deren Annäherung an Formen, wie sie der Lyrik eigen ist. Dies übertrug er auf die Sprache des Films: »Die visuelle rhythmisierte Prosa springt gleichsam über in die visuelle poetische Sprache.«³⁶⁹

Effektiver als dieser einfachste Fall einer ekstatischen Struktur sei jedoch der Fall, wenn das »Aus-sich-Heraustreten« (in der Terminologie Eisensteins: »vychod iz sebja«, »is-stuplennost'«) nicht auf den Menschen beschränkt bleibe, sondern sich »jenseits der Grenzen« des Menschen auf die Umgebung erstrecke, d.h. wenn auch die Umgebung in den gleichen Bedingungen der Ekstase vorgestellt werde. Als klassisches Beispiel für ein solches »Aus-sich-Heraustreten« – einen Übergang in die nächste Dimension mit dem Ziel, einen pathetischen Effekt zu erreichen – nannte Eisenstein das Werk Shakespeares und dessen Darstellung der Raserei Lears, die von der Figur Lears auf den Sturm in der Natur übergehe.³⁷⁰

Das in der Komposition des Kunstwerks angelegte Schema des ekstatischen Prozesses des »Aus-sich-Heraustretens« als Übergang in eine »nächste Dimension« wurde von Eisenstein als Abbild universell wirksamer dialektischer Gesetzmäßigkeiten begriffen, nach denen der Prozess des Werdens und der Entwicklung des Weltalls jede Sekunde verlaufe.³⁷¹ Laut Eisenstein folgt auch der Schaffensprozess des Künstlers und seine Fähigkeit, sich von einer Idee inspirieren und exaltieren zu lassen der ekstatischen Formel und steht damit in Übereinstimmung mit diesen allumfassend wirksamen – dialektischen – Gesetzmäßigkeiten des Kosmos (Eisenstein: *IP* III, 203).

Eisenstein unterschied drei Arten von Mitteln, mit Hilfe derer ein ekstatischer Zustand erreicht werden könne (ebd., 211):

368 Im russ. orig.: »Простейшим »прообразом« подобного подражательного поведения будет, конечно, экстатический ведущий себя на экране человек, то есть персонаж, охваченный пафосом, персонаж, в том или ином смысле »выходящий из себя« (ebd.).

369 Im russ. Orig.: »Зрительная ритмизированная проза как бы перескакивает в зрительную поэтическую речь« (ebd., 65).

370 Im russ. orig.: »В этом отношении классичен пример »исступления« Лира, испступления, выходящего за пределы персонажа, в »исступление« самой природы – в бурю« (Ejzenštejn: *IP* III, 63).

371 Im russ. Orig.: »[...] схема композиции патетических произведений как сколок с диалектических закономерностей, согласно которым происходит непрерывный процесс ежесекундного становления и развития вселенной« (Eisenstein: *IP* III, 202).

- (1) Rein physische Mittel bezeichnete Eisenstein als »grobe Formen von Ekstase« und nannte als Beispiel dafür die ekstatischen Zustände der Derwische, die auf rein physischen Grundlagen, d.h. hauptsächlich auf rhythmischen Bewegungsformen beruhten.
- (2) Von den durch »physische Gymnastik« zu erreichenden »groben Formen der Ekstase« unterschied Eisenstein die »psychische Gymnastik«, d.h. eine durch geistige Exerzitien bewirkte Ekstase. Als Beispiel für die durch eine elaborierte Psychotechnik hervorgerufene Ekstase dienten Eisenstein die geistlichen Exerzitien (*Exercitia spiritualia*) des Ignatius von Loyola.
- (3) Als weiteres Mittel zur Erlangung ekstatischer Zustände nannte Eisenstein den Drogenkonsum, der geeignet sei, jedwede Nuancen psychischer Zustände hervorzurufen, die von den oben genannten physischen und psychisch-psychologischen Übungen bewirkt würden.

Die von Eisenstein abwertend als »grobe« Formen von Ekstase bezeichnete Erscheinung entspricht der »bewegten« oder »motorischen« Form von Ekstase, die in der Ekstase-Forschung allgemein von der »unbewegten« Form von Ekstase (Punkt zwei bei Eisenstein) und der »toxischen« Ekstase (Punkt drei bei Eisenstein) unterschieden wird. Klages nennt die erste die Sprengungs-Ekstase, die zweite die Schmelzungs-Ekstase.³⁷²

Der unbewegten Form von Ekstase der Mystiker brachte Eisenstein besonderes Interesse entgegen, da er der Ansicht war, dass sich die Religion einer Methodik der »Entzückung [*vozchiščenie*]« bediene, die dem Schaffensprozess der Kunst überaus nahe sei (Eisenstein: *IP* III, 203).

6.3 Kunst und sakrale Formen

Mein Atheismus gleicht dem Atheismus von Anatole France – er ist nicht zu trennen von der Anbetung der sichtbaren Formen des Kultes.
(Eisenstein: *YO* I, 488)

Eisensteins außerordentliches Interesse für religiöse Formen der Ekstase und für das Verhältnis von Kunst und Kult, das sich verstärkt in der Zeit des Auslandsaufenthaltes zu Beginn der 1930er Jahre manifestierte und das Spätwerk – z.B. die Arbeit am Film *IVAN GROZNYJ* – wesentlich bestimmte, wirft die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Religion und Kunst in seinem Schaffen auf. Im Sommer 1928 reflektierte Eisenstein in seinem Tagebuch die Verbindung seines künstlerischen Schaffens mit der Religion und stellte fest, dass sich eine antireligiöse Einstellung durch sein ganzes Werk der 1920er

372 Vgl. den Eintrag »Ekstase« in: *Wörterbuch der Mystik* 1989, 132 ff.

Jahre gezogen habe. Er merkte an, dass sich sowohl seine Theaterproduktionen als auch die Filme aktiv mit der Religion auseinandergesetzt hätten, und nannte Beispiele aus den Filmen BRONENOSEC POTEMKIN, OKTJABR' und GENERAL'-NAJA LINIJA:

Очень любопытным могло бы быть исследование моей работы в связи с ... религией. Активное »безбожничество« проходит буквально все мои вещи [...] – только СТАЧКА вне религии – поп на ПОТЕМКИНЕ – »кинжал и крест«, »Во имя бога« и »оппортунизм духовенства« в ОКТЯБРЕ, – »отец Матвей« и »Крестный ход« в ГЕН[ЕРАЛЬНОЙ] Линии. Везде сильно формально заостренные и впечатляющие, т.е. »сказанные страстно«. Иначе и быть не могло в »ранне-христианский« мистицизм моего детства, »разумное христианство« студенчества, »преодоление материального плана« в период первого знакомства с Зубакиным. »Розенкрейцерское посвящение« и изучение символов Таро (Арканы) в Минске (1920). Оккультизм. Штейнер в Москве (1920–21). »Злостное« безбожничество и материалистическое разложение всякой духовности с этих же лет в постоянном crescendo ... Умру, должно быть, в лоне католицизма ... (RGALI 1923-2-1109, 18)

Sehr interessant könnte eine Untersuchung meiner Arbeit in Bezug auf ... Religion sein. Eine aktives »gottloses Handeln« durchzieht förmlich all meine Sachen [...] – nur STREIK ist jenseits der Religion – der Pope auf dem [PANZERKREUZER] POTEMKIN – »Dolch und Kreuz«, »Im Namen Gottes« und »Opportunismus der Geistlichkeit« im OKTOBER, – »Vater Matthäus« und die »Kirchenprozession« in der GEN[ERAL]LINIE. Überall stark formal zugespitzte und beeindruckende, d.h. »leidenschaftlich erzählte« [sic!]. Anders konnte es auch nicht sein v u [in Anbetracht] des »frühchristlichen« Mystizismus meiner Kindheit, des »rationalen Christentums« der Studentzeit, der »Überwindung der materiellen Ebene« in der Phase der ersten Bekanntschaft mit Zubakin. Die »Rosenkreuzer-Weihe« und das Studium der Symbole des Tarot (der Arkana) in Minsk (1920). Okkultismus. Steiner in Moskau (1920–21). »Böswillige« Gottlosigkeit und materialistische Zerlegung jedweder Geistlichkeit seit diesen Jahren im ständigen Crescendo ... Ich werde wahrscheinlich im Schoß des Katholizismus sterben ...

Eisenstein machte darauf aufmerksam, dass er sich in seinem Schaffen – wenn auch unter negativen Vorzeichen – intensiv mit dem Thema Religion auseinandergesetzt hatte. In seiner Filmkunst der 1920er Jahre hatte sich die »materialistische Zerlegung« und »Gottlosigkeit« in negativ typisierten Darstellungen geistlicher Würdenträger wie z.B. des Popen im Film BRONENOSEC POTEMKIN manifestiert. Im Film GENERAL'NAJA LINIJA / STAROE I NOVOE brachte Eisenstein seine respektlos ironische Haltung zur Religion dadurch zum Ausdruck, dass er z.B. den Formen religiösen Kultes animalische Ekstase-Formen gegenüberstellte und parallel zu einer Kirchenprozession kopulierende Schafe montierte.

Nach Eisensteins eigener Einschätzung bereitete seine religiöse Erziehung (die vor allem seiner orthodox-religiösen Großmutter zu verdanken war) den

Boden für seine Empfänglichkeit für religiöse Ekstasik und Mystizismus.³⁷³ Im Kapitel »Le bon Dieu« seiner Memoiren (Eisenstein: *YO I*, 111 ff.) berichtet er davon, wie er im Jahr 1920, in der Zeit des Bürgerkriegs, in Minsk durch den Archäologieprofessor Boris Michajlovič Zubakin (1894–1938) in die Geheimnisse des Rosenkreuzer-Ordens eingeweiht wurde und nach seiner Rückkehr nach Moskau über den Schauspieler Michail Čechov und den Theaterregisseur Valentin Smyšljaev Bekanntschaft mit der Anthroposophie und Theosophie machte.

Eisensteins Interesse für das Thema Kunst und Ekstase weist auf die Traditionen des russischen Symbolismus und insbesondere die Idee von »sobornost'«³⁷⁴ hin, allerdings betont Lövgren (1996, 87), dass die Rezeption von Autoren wie Andrej Belyj und Vjačeslav Ivanov vor allem für die frühen 1930er Jahre belegt ist, als Eisenstein begonnen habe, Bücher der russischen Symbolisten zu erwerben.

Zu einer Quelle für Eisensteins Konzeption von Kunst und Ekstase wurde der Schöpfer des musikalischen *Poëme de l'Extase*, Aleksandr Skrjabin, über dessen Konzeption von Kunst und Ekstase Eisenstein u.a. durch Leonid Sabaneevs Monographie *Skrjabin* (1916) Aufschluss gewann. Das lebhaftere Interesse für die spanischen Mystiker teilte Eisenstein mit einem anderen Zeitgenossen – Dmitrij Merežkovskij (1866–1941). Dieser zeigte sich gleich Eisenstein von den Erscheinungsformen religiöser Ekstasik fasziniert und verfasste, nahezu zeitgleich mit Eisensteins Forschungen zum Pathos in der Kunst, im Exil ein Buch über die spanischen Mystiker: *Ispanskije mistiki. Sv. Tereza Avil'skaja, Sv. Ioann Kresta. Priloženie Malen'kaja Tereza* [Die spanischen Mystiker. Die heilige Theresia von Avila, der Heilige Johannes vom Kreuz. Anhang Theresia von Lisieux] (Tomsk 1998).

6.3.1 Massenfilm und religiöse Ekstasik

Gut an der Religion ist der »Fanatismus«, der sich dann vom ursprünglichen Gegenstand des Kults lösen und auf andere Passionen »umschalten« kann ... (Eisenstein: *YO I*, 111)

Die Formen religiöser Ekstasik fesselten Eisenstein aufgrund ihrer Anwendbarkeit für die Kunst. Sein Hauptinteresse galt den propagandistisch verwertbaren Wirkungsmechanismen, welche er z.B. in der Psychotechnik der Mystiker

373 Zu Eisensteins Interesse für Okkultismus und seine Begegnung mit den Rosenkreuzern 1920 siehe das Kap. »Gnostic Circles« in Lövgren 1996, 83 ff.

374 Im Deutschen: »Gemeinschaftlichkeit« auch im Sinne von »kollektivem Mysterium«.

erkannte. In seinen Memoiren berichtet Eisenstein, dass er Ende der 1920er Jahre vor allem am Phänomen der Massenekstase interessiert gewesen sei:

Ich brenne darauf, nach Lourdes zu fahren.

Mich interessiert ungemein das Auftreten von Massenekstase als Psychose einer Menschenmenge während einer »Wunderheilung«.

Das Verhalten der Zuschauer beim Boxkampf und beim Fußball. [...]

Nach Lourdes gelange ich nicht: mein Aufenthalt in Frankreich inklusive Wallfahrten lässt sich nicht mit dem Kalender vereinbaren.

Dafür werde ich später reichlich entschädigt durch das Verhalten der Zuschauer in der Arena während der Stierkämpfe und durch die religiöse Ekstase der mexikanischen »danzantes« – der geweihten Tänzer.

(Eisenstein: *YO I*, 258)

Eisensteins Interesse am Phänomen der Massenekstase war mit den großen, an die Masse gebundenen Umwälzungen seiner Zeit verbunden, deren Kulminationspunkte die Revolutionen von 1905 und 1917 bildeten. Diese Umwälzungen betrafen die Masse, wurden aber weniger von ›der Masse‹ ausgeführt, als im Nachhinein zu Massenbewegungen stilisiert.³⁷⁵ Bei dieser Stilisierung spielte die Filmkunst eine wichtige Rolle: z.B. prägte die von Eisenstein im Film *OKTJABR*’ gedrehte Erstürmung des Winterpalais das Bild der Revolution und erhielt den Status dokumentarischer Aufnahmen.

Die sowjetische Kunst griff die Dynamik der revolutionären Kollektivbewegungen auf: so reagierte die Theaterkunst mit der Inszenierung von Massenschauspielen (*massovye teatral'nye dejstvija*) unmittelbar auf die revolutionären Ereignisse. Nikolaj Evreinovs Inszenierung der »Erstürmung des Winterpalais [Vzjatje zimnego dvorca]« bildete den Höhepunkt der im Gefolge der Revolution aufgeführten Massenschauspiele und wurde gleichsam zum theatralischen Prototyp für Eisensteins »Erstürmung des Winterpalais« in *OKTJABR*’. Eisensteins in den 1920er Jahren gedrehten Filme wie *STAČKA* [STREIK], *BRONENOSEC POTEMKIN* [PANZERKREUZER POTEMKIN] und *OKTJABR*’ [OKTOBER] waren allesamt Filme, die die kollektiven Bewegungen und die Masse als Helden in den Mittelpunkt des filmischen Geschehens rückten. In seiner Analyse der ekstatischen Struktur des Films *BRONENOSEC POTEMKIN*, der die von der Masse getragene Revolutionsbewegung des Jahres 1905 darstellte, griff Eisenstein u.a. die berühmte Treppensequenz als Beispiel für einen ekstatischen Bau des Kunstwerks heraus. Die Sequenz stellte eine durch Panik ausgelöste Affektsteigerung in der Masse filmisch dar und erzielte durch ihre rhythmische Intensität beim Zuschauer ein Maximum an Wirkung.

375 Vgl. hierzu das Kap. »Die Massen« in Arendt 1986, 499–528.

Wie Aleksandr Ėtkind treffend bemerkte, empfand Eisenstein im Unterschied zu Freud – dessen Studie *Massenpsychologie und Ich-Analyse* er mit großer Wahrscheinlichkeit kannte – keine Abscheu gegenüber der Massenhypnose (Ėtkind 1994, 305). Vielmehr suchte er die Erscheinung der Hypnose und Suggestibilität in seinen Ende der 1920er Jahre mit Aleksandr Lurija durchgeführten Experimenten wissenschaftlich zu ergründen, um sie für die Kunst nutzbar zu machen (vgl. Kap. 4.2.1).

Für die Herausbildung der Konzeption von Kunst und Ekstase spielte der Mexiko-Aufenthalt Eisensteins eine herausragende Rolle. Neben den kollektiven Formen von Ekstase begann sich Eisenstein in Mexiko verstärkt für ekstatische Zustände des Individuums zu interessieren. Anhand von Literatur zur spanischen Mystik traf er die Unterscheidung von kollektiv bezeugter Ekstase und intimer Ekstase:

Надо видимо будет расчлнить вопрос в коллективно-проявляемый экстаз типа толп Лурда и »интимного« экстаза. Схемы совершенно идентичны но вопрос приложения акт.[ивости] к одному и pass.[иветй] к другому не исчерпывающе. Оба акт.–pass. (Marginalien Eisensteins in Poulain 1931, 10)

Man wird offensichtlich die Frage zerteilen müssen in sich kollektiv äußernde Ekstase vom Typus der Massen in Lourdes und der »intimen« Ekstase. Die Schemata sind völlig identisch aber die Frage der Zuordnung der Akt[iveté] zum einen und der pass[iveté] zum andern ist nicht erschöpfend. Beide akt.-pass.

In Mexiko beschäftigte sich Eisenstein nicht nur anhand wissenschaftlichen Quellenmaterials intensiv mit dem Thema Ekstase, sondern machte vor allem auch Bekanntschaft mit ihren »lebendigen« Formen.

6.3.2 Forschungen zu Kunst und Ekstase in Mexiko

In der Zeit des Mexikoaufenthaltes 1930–1932 untersuchte Eisenstein die Grundlagen des Ekstase-Phänomens. Neben wissenschaftlichen Studien betrieb er auch eine Art ethnographischer Feldforschung: Der Synkretismus der Religionen in Mexiko ermöglichte ihm die Begegnung mit lebendigen Formen von religiöser Ekstase. Eisenstein drehte anlässlich der Feierlichkeiten zum Fest der Jungfrau von Guadalupe den Brauch der »danzantes [Tänzer]«, in dem sich eine aus präkolumbischer Zeit herrührende Erscheinung der Ekstase in lebendiger Form bewahrt hatte. Die für den Film ¡QUE VIVA MÉXICO! gedrehten Dokumentaraufnahmen der in Trance tanzenden Indios zeigen Relikte eines früheren Rituals zu Ehren der Göttin Tonantzín. Über die Ursprünge dieses Brauchs schreibt Carleton Beals in der Zeitschrift *Mexican Folkways*, die zu einer der Quellen Eisensteins für die Filmarbeit in Mexiko wurde:

The twelfth of December is the fourteenth day of the month of Atemutzli of the Nahua calendar when primitive dances were held and native festivities aroused joy and passion. These same dances survive today.³⁷⁶

Im Brauch der »danzantes« fand der für Mexiko charakteristische Synkretismus der Religionen Ausdruck; denn wie Beals schreibt, fällt das Fest der Jungfrau von Guadalupe, das am 12. Dezember begangen wird, mit dem alten heidnischen Fest zu Ehren der »Mutter aller Götter« Tonantzín zusammen. Eisenstein war sich bewusst, dass er mit den in Trance tanzenden Indios eine zeitlich weit zurückgehende und auf kultischen Ursprüngen beruhende Form der Ekstase filmte. Das Fest der Jungfrau von Guadalupe in Mexiko war auch mit einer anderen Erscheinungsform von Ekstase verbunden – der Massenekstase beim Stierkampf, der zu Ehren der katholischen Heiligen veranstaltet wurde. Die Synthese von präkolumbischen blutigen Riten und den durch die Conquista nach Mexiko gebrachten katholischen Traditionen faszinierte Eisenstein, wie die Charakterisierung der *Fiesta*-Episode in der Skizze zum Drehbuch offenbart:

Statues of saints that were erected on the sites of pagan altars. Bleeding and distorted like the human sacrifices that were made on the top of pyramids. [...] Catholicism and paganism. The Virgin of Guadalupe worshiped by wild dances and bloody bullfights. By tower-high Indian hair dresses and Spanish mantillas. By exhausting hours-long dances in sunshine and dust, by miles of kneecreeping penitence, and the golden ballets of bull-fighting cuadrillas ...
(Geduld/Gottesman 1970, xxix)

Die Ekstase-Techniken der Indios fesselten Eisenstein nicht nur im Brauch der »danzantes«, er beschäftigte sich auch mit der Frage der Wirkungsweise traditioneller Rauschmittel wie dem mexikanischen Halluzinogen Peyotl. Im Vordergrund stand dabei die Frage nach dem Bezug der Ekstase zu künstlerischen Formen. Wie Eisenstein 1943 rückblickend in den Schriften zur »Methode« der Kunst (RGALI 1923-2-250) berichtet, rückte in Mexiko insbesondere das Ornament in den Blickpunkt seines Interesses:

Недаром существует мнение, что орнаментальное разложение – разложение в декоративный орнамент человеческого лица в той степени, как оно проделано с человеческим фасом на фризах раскопок около пирамиды Солнца, или с челове-

Нicht umsonst existiert die Ansicht, dass das ornamentale Auslegen – das Auslegen in ein dekoratives Ornament des menschlichen Antlitzes in dem Grad, in dem es mit dem menschlichen Gesicht auf dem Ausgrabungsfries bei der Sonnenpyramide ausgearbeitet

376 In: *Mexican Folkways*, Bd. I, Nr. 4, 1925, 5.

чеким профилем на эркерках и карнизах т. н. Дома Манехум в Уммале – просто недоступно обыкновенному нормальному человеческому воображению.

Не без основания полагают, что здесь в каменных глыбах застилизованно отображение уже не истиной видимости предметов, но тех страшных искажений образов действительности, которые они переживают в мозги, отравленном ядом наркозов.

(RGALI 1923-2-250)

ist, oder mit menschlichem Profil auf den Erkern und dem Gesims des so genannten Manechum-Hauses in Ummala; dass dies der gewöhnlichen normalen menschlichen Einbildungskraft einfach unzugänglich ist. Nicht ohne Grund nimmt man an, dass hier in den steinernen Blocks die Widerspiegelung schon nicht mehr der wahren Sichtbarkeit der Dinge stilisiert ist, sondern jener schrecklichen Entstellungen der Bilder der Wirklichkeit, die sie im Gehirn durchleben, das vom Gift der Narkotika vergiftet ist.

In der altamerikanischen Ornamentik war für Eisenstein der Niederschlag ekstatischer Rauschempfindungen zu beobachten. Eisenstein wies darauf hin, dass er trotz der leichten Zugänglichkeit der Droge das Halluzinogen Peyotl und dessen plastisch-bildliche Wirkung nicht an sich selbst ausprobiert habe, weil dies zum einen für einen Ausländer heikel gewesen wäre und er zum anderen Angst gehabt habe, von den Phantasmagorien der durch die Droge hervorgerufenen Bilder abhängig zu werden (ebd.).

Die »künstlichen Paradiese« des Drogenrausches interessierten Eisenstein vor allem aufgrund der wahrnehmungsverändernden Wirkung, wobei er stets den Bezug der unter Drogeneinwirkung zu beobachtenden Phänomene, wie z.B. Synästhesie, zu formalen Verfahren der Kunst suchte. In den Kunstzeugnissen früherer Epochen erblickte Eisenstein den Ausdruck früher Formen des Denkens, in der Denken und räumliche Handlung noch untrennbar miteinander verbunden seien:

Но удивительное состояние, когда двигательный акт есть одновременно акт мышления, а мысль – одновременно – пространственное действие.

(RGALI 1923-2-250)

Aber der Zustand ist erstaunlich, wenn der Akt der Bewegung gleichzeitig ein Akt des Denkens ist, der Gedanke aber gleichzeitig – räumliche Handlung.

Bei seiner Erforschung des Ekstase-Problems zog Eisenstein immer wieder eine Verbindung zu seinen ethnologischen Studien und verknüpfte unter dem Eindruck seiner Lektüre von Werken Lucien Lévy-Bruhls den im Zustand der Ekstase stattfindenden Regress mit dem Regress zu der prälogischen Mentalität. In Lévy-Bruhls Buch *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* notierte er: »Pour l'extase retour vers la conception pré-prenatale ancêtre = sauvage« (Lévy-Bruhl 1922, 130).

Auf die kultischen Ursprünge der Anwendung von Drogen in Mexiko und ihren Einsatz in religiösen Zeremonien wurde Eisenstein durch die parallel

zur Filmarbeit verfolgten ethnographischen Studien aufmerksam. In Anita Brenners Buch *Idols behind Altars* markierte er die Stellen, in denen von der vormals rituellen Bedeutung des Rauschmittels Pulque, das aus dem Saft der Agaven aufbereitet wird, die Rede ist. Brenner schreibt: »Pulque itself is ancient. The Mexican pantheon had four hundred gods – synonymous in Mexican for countless – tutelary of the drink« (Brenner 1929, 172). In dem seit Jahrhunderten unveränderten Herstellungsprozess des Rauschgetränks Pulque habe sich, so Brenner, »etwas von der alten Religion bewahrt«. Die Filmepisode, in der die Pulque-Herstellung mit dokumentarischer Genauigkeit gezeigt wird, benannte Eisenstein nach der Pflanze, aus der der Saft für das Rauschgetränk Pulque gewonnen wird – und die laut Brenner als heilige Pflanze galt (ebd.) – *Maguey* (Agave).

Zu einer weiteren Quelle für die Erforschung der unterschiedlichen Erscheinungsformen der religiösen Ekstase wurde für Eisenstein die Monographie James Leubas *The Psychology of Religious Mysticism* (1925), welche er 1929 in Cambridge erworben hatte. Leuba stellte in seiner vergleichenden Untersuchung die Ekstase-Techniken unterschiedlicher kultureller Provenienz vor und berücksichtigte dabei auch wissenschaftliche Interpretationen ekstatisch-mystischer Zustände.³⁷⁷ Dabei zog er Parallelen zwischen der Beschreibung ekstatischer Phänomene in den Schriften der Mystiker und Forschungen auf dem Gebiet der Sexualwissenschaften und Psychologie und untersuchte z.B. den Zusammenhang von Ekstase-Phänomenen der Mystiker mit Hysterie und Neurasthenie.

6.3.2.1 Religiöse Ekstase und die Rezepte der spanischen Mystiker

Das lebhafteste Interesse Eisensteins für die Formen religiöser Ekstase lässt sich bereits bei seinem Frankreichaufenthalt im Jahr 1929 ausmachen, als er die großen Kathedralen von Reims, Chartres und Amiens besichtigte und die Wallfahrtsstätte der Sainte Thérèse de Lisieux besuchte. Die geplante Reise nach Lourdes kam wie erwähnt nicht zustande, dafür unternahm Eisenstein eine Reise nach Domrémy, »dem Ort, wo die Jungfrau von Orléans himmlische Stimmen gehört hatte« (Eisenstein: *YO I*, 259).

In Paris stattete Eisenstein Buchhandlungen katholischer Verlage Besuche ab und erwarb Schriften der spanischer Mystiker zur religiösen Ekstase:

377 Auch nach dem Mexiko-Aufenthalt setzte Eisenstein seine Studien fort und zog als literarische Quelle für die wahrnehmungsverändernde Wirkung von Drogen Thomas de Quincey's Buch *The Confessions of an English Opium-Eater* [Bekenntnisse eines englischen Opiumessers] (1822) heran.

»Im Kleiderschrank meines Hotels liegen neben den Büchern Lévy-Bruhls über das primitive Denken auch noch Saint Jean de la Croix (der spanische Heilige Johannes vom Kreuz), die Erbauungsbücher der heiligen Theresa sowie aus Manresa die *Geistlichen Exerzitien* des heiligen Ignatius von Loyola« (Eisenstein *YO I*, 256). In seinen Memoiren kommentiert Eisenstein rückblickend, dass ihn das Problem der religiösen Ekstase als Teilproblem des Pathos interessiert habe.

Wie die Tagebücher zeigen, begann Eisenstein in Mexiko, die 1929 erworbenen Werke zur religiösen Mystik eingehend zu studieren. Neben Primärliteratur zur spanischen Mystik von Autoren wie Ignacio de Loyola, Teresa de Jesús und Juan de la Cruz zog Eisenstein in Mexiko auch Sekundärliteratur heran. Die Rezeption dieser Werke lässt sich nicht nur in Form von Exzerpten in den mexikanischen Tagebüchern, sondern auch anhand von Eisensteins handschriftlichen Marginalien in den Exemplaren nachverfolgen, die aus seiner persönlichen Bibliothek stammen und die im Memorial'nyj kabinet Ėjzenštejnja bzw. dem RGALI aufbewahrt werden. Hierbei war die Monographie des Jesuitenpaters Augustin Poulain zur spanischen Mystik *Des Grâces d'Oraison* [Von den Gnaden des Gebets], die er am 9. Februar 1932 in Mexiko zu lesen begann, von herausragendem Interesse für Eisenstein.³⁷⁸ Die Monographie findet nicht nur in zahlreichen Archivalschriften Eisensteins Erwähnung – z.B. in den Tagebüchern und Schriften zur »Methode« der Kunst –, sondern auch in den publizierten Untersuchungen wie z.B. »Neravnodušnaja priroda« (Eisenstein: *IP III*, 205 ff.) oder »Roden i Ril'ke. K istorii ›problemy prostranstva v istorii iskusstv [Rodin und Rilke. Zur Geschichte des ›Raumproblems‹ in der Geschichte der Künste]«³⁷⁹. Neben dem Werk Poulains zog Eisenstein in Mexiko die Monographie *Les problèmes de la vie mystique* von Roger Bastide für seine Studien heran.³⁸⁰

Die *Exercitia spiritualia* des Ignatius von Loyola³⁸¹ beeindruckten Eisenstein tief und veranlassten ihn 1931 zum Kommentar: »Manrèse ist un-

378 Poulain, R. P. Aug.: *Des graces d'Oraison. Traite de théologie mystique*, hg. von Gabriel Beauchesne. 11. Aufl. Paris 1931 [Dt. Übers. u. d. T. *Die Fülle der Gnaden. Ein Handbuch der Mystik*. Freiburg 1910]. Eisensteins persönliches Expl. ist mit dem handschriftl. Eintrag »S[ergej] Ėjzenštejn] Mex[ico] D.F. 9.II.32« versehen und wird in der Eisenstein-Museumswohnung in Moskau aufbewahrt.

379 In: Eisenstein 1997c, 41.

380 Bastide, Roger: *Les problèmes de la vie mystique*. Paris 1931. Eisensteins Expl. wird im RGALI aufbewahrt und trägt den handschriftl. Eintrag »S.E. MexDF 9.VI.31«.

381 Eisenstein las Loyola in Mexiko offensichtlich in einer franz. Ausg.: *Manrèse, ou les Exercices spirituelles de Saint Ignace, mis à la portée de tous les fidèles dans une exposition neuve et facile*. 27. Aufl. Paris 1911 (RGALI 1923-2-1123, 103).

heimlich in seiner Effizienz [»Manrèse« žutok dans son efficacité]« (RGALI 1923-2-1123, 156). Zwar ging Eisenstein nicht so weit, die Exerzitien nach der Vorschrift Loyolas zu absolvieren, schreibt aber, dass er bereits beim konzentrierten Lesen einer Seite eine Wirkung von Trance verspürt habe:

Вообразите, что должно твориться [...] в таком зверском тренаже!
 Концентрированно вчитываясь в одну страничку, я совершенно отчетливо испытывал зарницы транса!
 Заполнение всех чувств дает ощущение (иллюзию, впечатление) полного слияния и единства с окружающим.
 (RGALI 1923-2-1123, 156;
 Unterstreichung im Orig.)

Stellen Sie sich vor, was [...] bei einem solchen tierischen Training vorgehen muss! In dem ich mich konzentriert in eine Seite einlas, habe ich völlig klar das Wetterleuchten der Trance verspürt!
 Das Füllen aller Sinne gewährt die Empfindung (Illusion, Eindruck) der vollständigen Verschmelzung und Einheit mit der Umgebung.

In seinen Schriften kam Eisenstein wiederholt auf eine bestimmte Stelle der »geistlichen Übungen« zurück – die fünfte Übung, die in der Betrachtung über die Hölle besteht.³⁸² Loyola beschreibt sie folgendermaßen:

Der erste Punkt besteht darin, daß ich mit den Augen der Einbildungskraft jene unermesslichen Feuergluten und die Seelen wie in feurigen Körpern sehe.

Der zweite Punkt besteht darin, daß ich mit den Ohren der Einbildungskraft das Weinen, Geheul, Geschrei, die Lästerungen gegen Christum unseren Herrn und gegen alle seine Heiligen höre.

Der dritte Punkt besteht darin, daß ich mit dem Geruchssinne der Einbildungskraft den Rauch, Schwefel, die Pfützte und Fäulnis in der Hölle rieche.

Der vierte Punkt besteht darin, daß ich mit dem Geschmackssinne der Einbildungskraft die bitteren Dinge, die Tränen, die Traurigkeit, den Gewissenswurm in der Hölle koste.

Der fünfte Punkt besteht darin, daß ich mit dem Tastsinne der Einbildungskraft jene Gluten berühre, die die Seelen erfassen und brennen.³⁸³

An der »Psychotechnik« Loyolas faszinierte Eisenstein vor allem die Technik der »Versinnlichung«. In den *Exercitia spiritualia* erfolgt die Anwendung der fünf Sinne im Rahmen der Ekstasetechnik in einer nach Punkten gegliederten Hierarchie, wobei der *Sehsinn* die erste und der *Hörsinn* die zweite Stelle ein-

382 Z. B. In: »Roden i Ril'ke.« In: Eisenstein 1997c, 42 ff.; bzw. in RGALI 1923-2-248, 40.

383 Ignatius von Loyola: *Die geistlichen Übungen*, eingeleitet u. übertragen von Dr. Ferdinand Weinhandl. München 1921, 95. Eisenstein schreibt in den Schriften zur Methode der Kunst, dass er die erste Ausgabe der *Exercitia spiritualia* in Mexiko erworben habe (RGALI 1923-2-248, 40).

nimmt – entsprechend der Bedeutung der Sinne für die ekstatisch-mystische Literatur des 16. Jahrhunderts in Spanien galten Sehsinn und Hörsinn in der Hierarchie als die am höchsten angesiedelten Sinne.

In dem Text »Rodin und Rilke« berichtet Eisenstein, dass er auf die in den *Exercitia spiritualia* dargelegte Technik erstmals durch die Lektüre des Werkes *Physiologie des Passions* von Charles Jean-Marie Letourneau (Paris 1868) aufmerksam wurde.³⁸⁴ Letourneau zeigte am Beispiel der fünften Übung Loyolas – der Betrachtung über die Hölle – dass Loyola die Ehre zukomme, die Wichtigkeit der figurativen bildschöpferischen Arbeit, die die Gedanken begleite, erkannt zu haben. An gleicher Stelle führte Letourneau aus, dass ein Hauptanliegen der *Exercitia spiritualia* darin bestehe, Regeln vorzuschreiben, um die Vorstellungskraft zu üben und zu festigen und daran zu gewöhnen, im Denken des Frommen wahrhaftige szenische Vorstellungen, religiöse Märchenspiele hervorzubringen, die geeignet seien, ihn zu interessieren, ihn zu bewegen.³⁸⁵

Eisenstein, der auf der Suche nach allgemeingültigen Gesetzmäßigkeiten war, die es ermöglichten, durch Kunst emotional zu bewegen, fand in der Exerzitientechnik Loyolas ein geeignetes Modell. Die Formen religiöser Ekstase betrachtete Eisenstein als eine universell anwendbare und auf andere Inhalte übertragbare Technik: »Jedoch interessiert mich jetzt hier ein anderer Umstand. Und zwar genau der, dass also der Zustand der Entzückung [...] sich auch mit Bildern verkuppeln kann, die überhaupt nicht religiös sind.«³⁸⁶ Eisenstein war daran interessiert, die Wirkungsmechanismen religiöser Ekstase-Techniken für die Kunst zu nutzen. Bereits in dem Film GENERAL'NAJA LINIJA / STAROE I NOVOE (1926–1929) hatte er mit einer »willkürlichen Pathetis-

384 In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 34, 1997, 42.

385 »Je reviens à mes mystiques européens, et à celui de leurs glorieux chefs dont je veux parler: c'est saint Ignace de Loyola. A lui paraît revenir l'honneur d'avoir remarqué le premier importance de ce travail figuratif, créateur d'images, qui accompagne la pensée. Aussi l'objet capital de ses Exercices spirituels est de prescrire des règles pour exercer, pour fortifier l'imagination, pour l'habituer à enfanter dans la pensée du dévot de véritables représentations scéniques, des féeries religieuses, propres à l'intéresser, que dis-je, à l'émuvoir. Ouvrons le livre des Exercices: »Le cinquième exercice est une contemplation de l'enfer, laquelle, outre l'oraison préparatoire ne diffère point de celle qui a précédé. Le premier prélude, que est la disposition du lieu, est icy de se mettre devant les yeux de l'imagination, la longueur, la largeur et la profondeur de l'enfer« (Letourneau 1868, 172 ; Hervorheb. A.B.).

386 Im russ. Orig.: »Однако меня сейчас здесь интересует другое обстоятельство. А именно то, что, стало быть, само состояние восхищения [...] может сцепляться и с образами, совсем не религиозными« (Eisenstein: *IP III*, 215).

«eines Materials experimentiert, welches für sich genommen, nicht pathetisch sei (Eisenstein: *IP* III, 73) und die Ekstase-Formel auf einen Gegenstand des Alltagsgebrauchs – den Milchseparator – übertragen. Den Prozess der Sahne-Gewinnung hatte Eisenstein in dem Film als Orgasmus der Maschine dargestellt, der die Bäuerin Marfa Lapkina (und mit ihr das Bauernkollektiv) in den Zustand der Ekstase versetzt. Im propagandistischen Sinne weit erfolgreicher als die hier experimentell erprobte Anwendung der Ekstase-Formel auf die Kunst war jedoch die im Film *BRONENOSEC POTEMKIN* angelegte ekstatische Kompositionsstruktur gewesen.

Die Faszination der Methode Loyolas lag für Eisenstein in den propagandistischen Möglichkeiten, die er in der Technik der *Exercitia spiritualia* erkannte. Die Anwendbarkeit der von Loyola ausgearbeiteten Konzeption der Versinnlichung von Glaubensinhalten für die Kunst war bereits durch die von den Jesuiten entwickelten religiös-szenischen Formen bestätigt worden: die Darstellungsformen des Jesuitendramas hatten sich in der Zeit der Gegenreformation zu einem wirkungsvollen Instrument der *Propaganda fidei* entwickelt. In der Sowjetzeit kam der Filmkunst als Agitations- und Propaganda-Instrument zur Beeinflussung der Massen ähnliche Bedeutung zu wie den szenischen Darstellungen der Jesuiten in der Zeit der Gegenreformation. Die Affinität Eisensteins zu Loyola ist jedoch nicht allein den persuasiven Möglichkeiten der Psychotechnik Loyolas und der spezifisch ignatianischen Dialektik zwischen mystischer Erfahrung und rationalem Wissen zuzuschreiben, sondern beruht auch auf Eisensteins produktionsästhetisch orientierter Konzeption von Ekstase in der Kunst.

6.3.2.2 Idée fixe und schöpferische Besessenheit

Als eine wesentliche Komponenten des kreativen Prozesses bezeichnete Eisenstein in den Schriften zu »Neravnodušnaja priroda« die Fähigkeit des Künstlers, sich in den Zustand der Begeisterung [*voschiščenie*] bzw. der Besessenheit [*oderžimost'*] zu versetzen. Eisensteins Vorstellung, dass der Künstler von seinem Thema besessen sein müsse [*oderžimost' temoj*] erinnert an ältere Konzeptionen wie z.B. die Vorstellung Platons vom dichterischen Enthusiasmus als einem Zustand gesteigerter Produktivität (»Alle rechten [...] Dichter sprechen nicht durch die Kunst sondern als Begeisterte und Besessene«)³⁸⁷. In der Konzeption Eisensteins wird die Besessenheit jedoch nicht als auf göttlicher

387 Platon, Phaidr. 245a. Vgl. den Eintrag »Enthusiasmus« in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* II, 1992, 1186.

Eingebung beruhend, sondern als Abbild der Strukturen jener (dialektischen) Gesetzmäßigkeiten der allgemeinen Bewegung und Entwicklung betrachtet, nach der sich sowohl der Kosmos, als auch die Geschichte und die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft bewegen («Neravnodušnaja priroda.« In: Eisenstein: *IP* III, 203). Laut Eisenstein weist der schöpferische Prozess in der Kunst allerdings Parallelen zu Phänomenen religiöser Besessenheit auf und die Methodik der Kunst bediene sich einer ähnlichen Psychotechnik wie die religiösen Ekstatiker (ebd.).

Letourneau formulierte die Regel mystischer Erziehung, gemäß derer die Aufmerksamkeit fortwährend auf eine Idee zu fixieren sei, um sich so in den Zustand der Ekstase zu versetzen: »[...] une seule grande règle d'éducation mystique: *Fixer perpétuellement l'attention sur l'idée de Dieu*. Créer une idée fixe, une passion mystique, en l'exaltant, si cela est possible, jusqu'à la monomanie et son couronnement, l'extase, c'est là le but« (Letourneau 1868, 171). Letourneau verglich diese Regel mit der Schaffung einer *idée fixe*. Die pathologische Ausprägung des Prinzips als »idée fixe« bzw. »Zwangsvorstellung« studierte Eisenstein u.a. bei Ribot (RGALI 1923-2-1123, 106) und bewertete den pathologischen Fall in seinen Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« – im Gegensatz zu den Besessenheitsphänomenen der Mystiker – negativ (RGALI 1923-2-250).

Der Fixierung der Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand galt Eisensteins Interesse auch bei der Lektüre des Werkes *Des grâces d'oraison*. Poulain, der den Schwerpunkt seiner Untersuchung zur Mystik auf die Werke von Teresa de Jesús und Juan de la Cruz legte, beschreibt die einfache kontemplative Anschauung, die sich auf ein göttliches Objekt richtet und die mit den Begriffen *Oraison de simplicité* oder *Oraison du simple regard* benannt wird (Poulain 1931, 9). Über diese schreibt Poulain: »Lorsque cet état est arrivé à son plein développement, non seulement certains actes dont je viens de parler sont rares, mais on sent une sorte d'impuissance et de dégoût à les produire« (ebd.; Unterstreichung: S.M.E.). Eisenstein kommentierte die Ausführungen Poulains mit dem Hinweis: »Annäherung an das vegetative Stadium.«³⁸⁸

Von der bei Poulain beschriebenen fortwährenden Wiederkehr eines Gedankens oder eines Gefühls durch viele andere Gedanken hindurch in der *Oraison de simplicité* (»dans l'oraison de simplicité, il y a une pensée ou un sentiment qui reviennent sans cesse et facilement (quoique avec peu ou point de développement), à travers beaucoup d'autre pensées, utiles ou non«; ebd., Unterstreichung: S.M.E.) zog Eisenstein eine Parallele zu anderen Phänomenen

388 Im russ. Orig.: »Приближение к вегетативной стадии.«

der Erlangung der Einheit und nannte als Beispiel die religiöse Massenekstase: »Trommel, Rhythmus, Schreie in Lourdes (vgl. Zola)« [Anm.: S.M.E.].

Eisenstein wies darauf hin, dass der Gedanke, der, wie bei Poulain beschrieben, nicht kontinuierlich, sondern lediglich in häufigen Abfolgen wiederkehre, die sich von selbst produzierten (»Cette pensée dominante ne va donc pas jusqu'à être continue. Elle a seulement des retours fréquents, se produisant d'eux-mêmes.« Poulain 1931, 9), eine Entsprechung in der bei Wilhelm Reich beschriebenen Abfolge des körperlichen Orgasmus finde:

совершенно тоже, что у Reich'a об оргазме: Если экзерции волевое предначертание этого, то это есть автоматическое воспроизведение этих шаблонов (et ainsi тмке с другими рецептами St. Ign.) хорошо для единства через многообразие. Вегетативно-ритмическое в смысле Крэтчмера (Med. Psychologie).
(Anm. S.M.E. in: Poulain 1931, 9)

Genau das Gleiche, wie bei Reich über den Orgasmus: Wenn die Exerziten eine willentliche Vorschrift dessen sind, so ist dies [körperlicher Orgasmus] die automatische Wiedergabe dieser Schablonen (et ainsi même mit anderen Rezepten des Heiligen Ignatius). Gut für die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Vegetativ-Rhythmisches im Sinne Kretschmers (Med. Psychologie).

Eisenstein sah sowohl die körperliche als auch die religiöse Ekstase als Schablonen zur Erlangung der ursprünglichen Einheit an.

6.3.2.3 Ekstase und biologischer Grundrhythmus

Diese Art der Analogisierung ist kein Einzelfall. Bei der Lektüre von Werken zur religiösen Mystik zog Eisenstein immer wieder Parallelen zur sexualwissenschaftlichen Erforschung der körperlichen Ekstase im Orgasmus. Als Quelle für seine Studien zum physiologischen Ablauf des Orgasmus in der körperlichen Ekstase diente Wilhelm Reichs im obigen Zitat erwähnte Untersuchung *Die Funktion des Orgasmus. Zur Psychopathologie und zur Soziologie des Geschlechtslebens*³⁸⁹. Die mexikanischen Tagebücher Eisensteins zeigen, dass er im November 1931 das Werk ausführlich exzerpierte und Abschriften der bei Reich beschriebenen »typischen Phasen des Geschlechtsaktes« anfertigte. Eisenstein interessierte sich vor allem für die Motorik des Orgasmus und für die bei Reich beschriebenen Übergangsphänomene in der Ekstase: »II. Phase des Orgasmus«, »die Phase der unwillkürlichen Muskelkontraktionen«, in der »die willkürliche Beherrschung des Ablaufs der Erregung nicht mehr möglich« ist (Reich 1927, 24). Hinter den Gesetzmäßigkeiten des Ablaufs körper-

389 Leipzig, Wien u. Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1927.

licher Ekstase sah Eisenstein allerdings weit ursprünglichere Gesetze wirksam. Dies kommt in dem Briefwechsel, den Eisenstein nach dem Mexikoaufenthalt mit Reich führte, zum Ausdruck. Im Jahr 1934 wandte sich Eisenstein mit der Bitte um Zusendung des Buches über den Orgasmus schriftlich an diesen, worauf Reich ihm in einem Brief, datierend vom 14. Juli 1934, antwortete: »Besonders gefreut hat mich, von einem führenden Genossen auf dem Gebiete der Kunst zu hören, daß die Kunst sehr viel mit dem Zentralproblem der lebendigen Substanz, dem Orgasmus, zu tun hat« (Eisenstein Schriften 4 [1984], 254). Wilhelm Reich wies in seinem Brief auf die Wirkung hin, welche die ekstatische Komposition des Films BRONENOSEC POTEMKIN auf ihn ausgeübt habe: »Im POTEMKIN wird man von der Rhythmik, die eine direkte Fortführung des biologisch-sexuellen Grundrhythmus ist, richtig [...] überwältigt. Soweit ich die Sache beurteilen kann, wirken sich die rationalen [lies: rationalen] Gedanken des Kommunismus filmisch dann am besten aus, wenn sie in guter Art mit dem biologischen Rhythmus verknüpft werden.«

Eisensteins Antwort an Wilhelm Reich, die als Entwurf eines Briefes im RGALI erhalten ist, ist eine Kritik an einer einseitig sexuellen Interpretation des Ekstatischen. Eisenstein schreibt: »Der sexuelle Orgasmus als solcher ist bloß eine Einzelerscheinungsform des Ekstatischen. Wie ich sage – der ›billigste‹ und ›geläufigste‹ Weg in diesen Möglichkeiten des ekstatischen Genusses, welcher ganz und gar auf Urphänomenen beruht, die prä-sexuell sind, und zu denen in einer Richtung hin die sexuelle Betätigung als ›Überfahrt‹ dienen kann« (Eisenstein Schriften IV 1984, 256).

Unter den so genannten »prä-sexuellen« Urphänomenen verstand Eisenstein die in der *Medizinischen Psychologie* Kretschmers erläuterten vegetativen Bewegungsformen. Kretschmer hatte in dem Kapitel »die vegetativen Bewegungsformen und der Rhythmus« die regelmäßigen Bewegungswiederholungen, die beim tierischen Protoplasma³⁹⁰, bei den niedersten Protozoen und Metazoen, zu beobachten seien, als rhythmische Bewegungstypen beschrieben. Laut Kretschmer hätten sich im Organismus der höheren Tiere und Menschen die primitiven Bewegungsformen häufig in solchen Zellverbänden erhalten, die relativ unabhängig von den psychischen Impulsen des nervösen Zentralorgans arbeiten (Kretschmer 1926, 80). Mit dem Begriff der vegetativen Bewegungsformen benannte Kretschmer die große Gruppe all dieser vielfach phylogenetisch uralten, primären Selbstbewegungen im höheren Organismus (ebd.).

390 Kretschmers Ausführungen wurden zu einer Quelle für Eisensteins in Kap. 4.2.2.2 beschriebene Konzeption der »protoplasmatischen Omnipotenz der Formen« in der Kunst, welche er u.a. im Aufsatz »Disney« darlegte.

Die Ausführungen Kretschmers zu den Ursprüngen rhythmischer Bewegungsformen in früheren Entwicklungsstufen fielen bei dem Evolutionisten Eisenstein auf fruchtbaren Boden. Das sowohl der körperlichen als auch der religiösen Ekstase immanente Phänomen der sich selbst produzierenden und willentlich nicht zu beeinflussenden rhythmischen Abfolgen verglich Eisenstein mit dem bei Kretschmer beschriebenen vegetativ-rhythmischen Stadium. Dieser hatte ausgeführt, dass die einfachsten rhythmischen Tendenzen, zwar durch die Zweckbetätigung meist zurückgedrängt und durch kompliziertere Gefühle verschleiert, aber trotzdem noch in der Unterschicht unseres Psychomotoriums bereit lägen, so wie der einfache Dreiviertelbass stets unter der Walzermelodie liege. Noch immer erwecke der einfache Rhythmus, genau wie die optische Symmetrie, in uns ein primäres Lustgefühl, das in tiefsten phylogenetischen Tiefen verankert, nicht weiter zurückführbar sei (Kretschmer 1926, 80).

Kretschmer wies auf die Neigung zum rhythmischen Bewegungstempo hin, die sich bei entwicklungsgeschichtlich früher gelegenen Organismen, aber auch bei Kindern und Naturvölkern verfolgen ließe, für welche die Neigung zu Bewegungsstereotypen wie z.B. dem Trommeln charakteristisch sei (Kretschmer 1926, 80–81). Eisenstein sah die Beobachtungen Kretschmers als einen Beleg für seine Theorie der regressiven Komponente der Kunst an und formulierte in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« die These, dass die Wirkung des Films auf dem Prinzip der »rhythmischen Trommel« beruhe.

6.3.3 Das Prinzip der »rhythmischen Trommel«

Eisenstein führte den Begriff der »rhythmischen Trommel« in seinen Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst im Zusammenhang mit der Analyse der Treppensequenz des Films BRONENOSEC POTEMKIN ein und definierte die »rhythmische Trommel« unter Berufung auf das bei Kretschmer beschriebene vegetativ-rhythmische Stadium als ein Mittel zum Regredieren im Bereich der Psyche.³⁹¹

Für die Konzeption der »rhythmischen Trommel« ist der Begriff der Wiederholung (*povtor*), das Eisenstein als durchgängiges Prinzip in der Kunst bezeichnete,³⁹² grundlegend. Der *povtor*-Begriff, der bereits in Tagebuchaufzeichnungen der 1920er Jahre Erwähnung findet, greift neben der evolutionistisch-

391 Zum Begriff der »rhythmischen Trommel« siehe folgende Archivschriften Eisensteins: RGALI 1923-2-234, -241, -250, -1149 u. -1151. Vgl. auch Ivanov 1985, 249 ff.

392 Vgl. hierzu auch Eisensteins Studien zum Ornament in der Kunst und zum Wiederholprinzip des Ornaments. In: *Voprosy kinodramaturgii*, Bd. 4, Moskau 1962, 382.

biologischen Deutung Kretschmers auch die Untersuchungen Andrej Belyjs und Osip Briks zum povtor auf. Diese hatten in bahnbrechenden Studien das Wiederholprinzip der Kunst für die Poesie untersucht.³⁹³

Den Bezug zwischen dem Prinzip des povtor und der Konzeption der »ekstatischen Trommel« stellte Eisenstein in einer Aufzeichnung vom 20. November 1933 her. Laut Eisenstein entspricht das Wiederholprinzip in der Kunst der Tradition der ekstatischen Trommel, überführt in eine geringere Intensität (RGALI 1923-2-1149, 19).

Über die universelle Wirksamkeit des einfachsten Trommelrhythmus als Mittel zu einer Regression zum sinnlichen Denken schreibt Eisenstein:

Ушаченность простейшего »барабанного« ритма одно из доступнейших и наиболее эффективных средств к тому, чтобы »возвращать« натуру человека к разрядам его более раннего примитивного реагирования и поведения. На этом строится культовое заклинание. Автоматизация маршевых рот. Культ Ву-ду на островах Карибского моря. [»]Contemplation du simple regard[«] в католической мистике и вертении дервишей в магометянской. Пассы гипнотизера и методы допроса third degree, т.е. все те практически, которые апеллируют к временному высвобождению из-под сознательно-контролируемой деятельности, к временному »снятию« »высших« словес сознания – высших форм сознательной деятельности.
(RGALI 1923-2-234, 25)

Die Beschleunigung des einfachsten »Trommel«-Rhythmus ist eines der am leichtesten zugänglichen und effektivsten Mittel, um die Natur des Menschen »zurückzubringen« zu den Stufen seines früheren primitiven Reagierens und Verhaltens. Darauf beruht die kultische Beschwörungsformel. Die Automatisierung von Marschkompanien. Der Voodoo-Kult auf den Inseln des Karibischen Meeres. Die [»]Contemplation du simple regard[«] in der katholischen Mystik und die Kreisbewegung der Derwische in der mohammedanischen. Die Handbewegungen des Hypnotiseurs und die Methoden des Verhörs third degree, d.h. praktisch all jene, die an eine zeitweilige Befreiung von der bewusst-kontrollierten Handlung appellieren, zum zeitweiligen »Aufheben« der »höchsten« Bewusstseins-schichten – der höchsten Formen bewussten Handelns.

Die bildhafte Bezeichnung »rhythmische Trommel« als Sammelbegriff für sich wiederholende Rhythmen, die den Zuhörer in regressive Stadien des Denkens zurückversetzten, entwickelte Eisenstein in den frühen 1930er Jahren im Rah-

393 Belyj, Andrej: *Glossolalija* [Glossolalie], 1922; Brik, Osip: *Zvukovye povtory* [Lautwiederholungen], 1919. Zum Begriff des *povtor* bei Belyj und Brik vgl. Hansen-Löve 1978, 130 ff. Die Monographie Andrej Belyjs *Masterstvo Gogolja* [Die Meisterschaft Gogol's] wurde nach ihrem Erscheinen 1934 zu einer der Quellen für Eisensteins Rede zum »Grundproblem« der Kunst. Bereits 1932 wurde Eisenstein mit Belyj und dessen Arbeit über Gogol' bekannt. Vgl. »»Die Meisterschaft Gogols.« Erste Begegnung mit Farbdraturgie«; in: Eisenstein: *YO II*, 807 ff.

men seiner Studien zu kultischen Ekstase-Techniken der Naturvölker. Neben den monotonen Rhythmen, die die mexikanischen »danzantes [Tänzer]« in Trance-Zustände versetzen, wurde der auf Haiti praktizierte Voodoo-Kult zu einem Prototypen für die mit den Mitteln der »rhythmischen Trommel« hervorgerufenen ekstatischen Zustände.

In seinem Filmprojekt »Černoe Veličestvo [Black Majesty]« (1930/31) plante Eisenstein die rituellen Formen der »ekstatischen Trommel« künstlerisch einzusetzen: In dem Film bringen die Schläge der rituellen Trommeln den haitianischen Revolutionsführer und späteren Imperator Henri-Christophe zu Wahnsinn und Tod.³⁹⁴

Eisenstein fasste unter den Begriff der »rhythmischen Trommel« neben der akustischen Rhythmik auch die optische und führte aus, dass die Suggestivkraft des Films auf dem Grundphänomen der (audiovisuellen) Rhythmik beruhe. Zum Beleg dieser These führte Eisenstein in 1934 verfassten Schriften zum »Grundproblem« der Kunst (RGALI 1923-2-234) ein Zitat aus einem Brief des Theaterhistorikers Joseph Gregor an René Fülöp-Miller an, in welchem Gregor schreibt:

Ich halte den Film für eine Nivellierung des Seelenlebens durch optische Rhythmik, denn durch das physiologische Phänomen der Bilderzerteilung (so und so viele Bilder in der Sekunde, die zusammen das lebende Bild ergeben) wird eine Art Suggestion ausgeübt, die man bei jeder Kinovorführung beobachten kann. Wie schwer ist es, den Blick von der »Leinwand« wegzulenken! Diese Suggestion auf Grund optischer Rhythmik wäre das Urmaterial, wie Rhythmus und Tonhöhe bei der Musik. Nun vermute ich, daß ähnliche, aber höhere rhythmische Verhältnisse, wie in der Zeitfolge des Einzelbildes, den Film überall durchziehen, also auch in den Verhältnissen der Mimik, der Dramaturgie, der Szenen, usw. Ich glaube zum Beispiel, daß die Symbolistik, mit der der Film ganz durchtränkt ist (im amerikanischen Film: Küsse, Telephone, Beine, im russischen: Kreuze, Fahnen, Maschinengewehre) an ganz genau bestimmten Stellen eintritt und wiederkehrt. Auf diese Weise würde nach meiner Auffassung die Suggestion entstehen, mit der dann Vieles zu erreichen ist, Grundlage einer psychologischen Dramaturgie des Filmes ... Unverbesserlicher Optimist, habe ich nämlich die Hoffnung, daß schon der alte Homer durch die ewige Wiederkehr seines Hexameterrhythmus bei seinen Hörern eine ähnliche primäre Suggestion erzeugt hat. (Fülöp-Miller 1931, 134 f.)³⁹⁵

394 In den 1930er Jahren griff auch Orson Welles den Voodoo-Kult für die Kunst auf und machte große Furore mit seiner Inszenierung des Theaterstückes *BLACK MACBETH*. Für diese mit schwarzen Schauspielern besetzten Aufführung ließ Welles eigens Trommler des Voodoo-Kultes anreisen.

395 Das Exzerpt findet sich in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst: RGALI 1923-2-234, 27 f. Eisenstein griff das Zitat später für die Schriften zur Montage (1937) auf.

Eisenstein war der Ansicht, dass die Beobachtungen Gregors zur Symbolistik des russischen Films u.a. auf der Sichtung des Films ОКТЯБРЬ' beruhen. Die Suggestivkraft des Films hatte Eisenstein bereits 1933 auf die rhythmischen Gesetzmäßigkeiten der Montage zurückgeführt.³⁹⁶ In Gregors Ausführungen sah sich Eisenstein in seiner Theorie bestätigt, dass der Film aufgrund der in ihm wirksamen optischen und akustischen rhythmischen Gesetzmäßigkeiten den Zuschauer in den Bann ziehe und damit in einen regressiven Zustand versetze, der der Suggestibilität im Zustand der Hypnose gleichkomme. Jedoch machte Eisenstein die auf dem Gesetz der »rhythmischen Trommel« beruhende suggestive Wirkung nicht nur in der Filmkunst aus.

Er weist in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« darauf hin, dass sich die organisch stärksten Effekte durch eine deutliche Annäherung an die Klarheit des *povtor* erzielen ließen (RGALI 1923-2-251, 1), was nicht lediglich für die Filmkunst, sondern in weit umfassenderem Maße gelte. Das Prinzip der »rhythmischen Trommel«, der rhythmischen Aufgliederung, das er in den Erscheinungsformen der Ekstase erforscht hatte, sah Eisenstein als durchgängiges Prinzip neben der Filmkunst auch in der Musik, der Architektur und der Redekunst wirksam. In einem Text aus dem Jahr 1943 zog er eine direkte Verbindung von der Wirkung seiner eigenen Filmkunst zur Wirkung der Redekunst eines politischen Agitatoren – Stalin:

[...] самые органически сильные эффекты здесь достигаются самым отчетливым приближением к явственности повтора. Так приобретает широкую популярность »ритмический барабан« повтора солдатских сапог по »Одесской лестнице«.

Сокрушительная повторность в фугах »Баха«. (Сегодня бы мы добавили такой же эффект неотвязной повторности темы в »7-ой симфонии« Шостаковича).

Не менее сокрушителен ритм повторности колонн в храмах Пестума, в рядах каменных барабанов Египта или бесконечных повторах дренах надгробниц равнины Монголии. Не менее отчетливо ритмическое

[...] Die organisch stärksten Effekte werden hier durch eine höchst genaue Annäherung an die Deutlichkeit der Wiederholung erzielt. So gewinnt die »rhythmische Trommel« der Wiederholstruktur der Soldatenstiefel über der »Treppe von Odessa« breite Popularität. Die niederschmetternde Wiederholstruktur in den Fugen »Bachs«. (Heute würden wir noch denselben Effekt der aufdringlichen Wiederholstruktur des Themas in der »7. Symphonie« Schostakowitschs hinzufügen). Nicht weniger niederschmetternd ist der Wiederholrhythmus der Kolonnen in den Tempeln von Paestum, in den Reihen der steinernen Trommeln Ägyptens oder den unendlichen Wiederholungen urtümlicher Grabmäler der Ebenen Mongoliens.

396 Zur Mikro- und Makro-Dramaturgie der Montage vgl. den Aufsatz Eisensteins: »Vy-lazka klassovykh družej [Überfall der Klassenfreunde].« In: *Kino*, 1933, 22. Juni, 2 f., u. 28. Juni, 2 f. [Wiederabdr. in: Eisenstein 1997/98, 78–93].

членение и в ораторском искусстве, возрастая в унисон страстности и исторической действенности речей. Это повторяется на речах от Гаутамы Будды, через Цицерона против Катилины, на речах ораторов Великой Французской Революции и Парижской коммуны до речей Ленина находя свое высшее подтверждение в ритмической четкости слепения клятвы Сталина. Видоизменяемость усложняясь ритм приобретает изысканность, но теряет в непосредственности и сокрушительности воздействия.

А между тем приближение к ритмичности и к первичному простейшему ритму в особенности есть вместе с тем возврат к формам самым первичным, самым ранним, не только первобытным, но даже до-животным – вегетативным и растительным! (RGALI 1923-2-251, 1 f.; Unterstreichung A.B.)

Nicht weniger deutlich ist die rhythmische Zergliederung in der Redekunst, die anwächst in den Unison der Leidenschaftlichkeit und der historischen Wirksamkeit der Reden. Das wiederholt sich in den Reden von Gautama Buddha über Cicero gegen Catilina, in den Reden von Rednern der Großen Französischen Revolution und der Pariser Kommune bis zu den Reden Lenins und findet seine höchste Bestätigung in der rhythmischen Genauigkeit der Modellierung des Schwurs Stalins.

Indem die Variationsbreite immer komplexer wird, gewinnt der Rhythmus an Auserlesenheit, verliert aber an unmittelbarer und bezwingender Wirkung.

Dabei ist aber die Annäherung an die Rhythmizität und an den ursprünglichen einfachsten Rhythmus im Besonderen gleichzeitig eine Rückkehr zu den ursprünglichsten Formen, den frühesten, nicht lediglich urzuständlichen, sondern sogar vor-animalischen – vegetativen und pflanzlichen.

Eisenstein führte die Wirkmächtigkeit propagandistischer Kunst darauf zurück, dass in ihr der Rückgriff auf archaische Strukturen wie dem (in der Monographie Kretschmers beschriebenen) Wiederholrhythmus angelegt sei. Als Beleg für seine These führte er u.a. den Schwur Stalins an. Der Schwur [kljatva], mit dessen Verlesung auf dem II. Sowjetkongress am 24. Januar 1924 sich Stalin als Nachfolger Lenins empfohlen hatte, erfuhr in der Ikonographie des Stalinismus im Zeichen des fortschreitenden Personenkults eine immer stärkere Stilisierung ins Mythische. Ausdruck dessen wurden nicht nur zahlreiche Werke der Bildkunst, die das Thema gestalteten (und damit die Rede Stalins von 1924 aus ihrer marginalen Existenz heraushoben und ins Mythische überhöhten), sondern auch die Umsetzung im Film KLJATVA, den der Regisseur Michail Čiaureli 1946 drehte.³⁹⁷ Die künstlerischen Gestaltungen des »Schwurs« offenbaren die propagandistische Bedeutung der Kunst und der Übernahme kultureller Formen für die Ziele der Macht.³⁹⁸

397 Petr Pavlenko verfasste zusammen mit Čiaureli das Drehbuch zum Film, das ein anschauliches Beispiel für die Stilierung und Überhöhung des Schwurs ins Mythische darstellt (vgl. Pavlenko/Čiaureli 1951, 5–62).

398 Zur Struktur der »kljatva [Schwur]« bemerkt Mil'don: »Der Dialogismus des »Frage-Ant-

Das Textfragment aus den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« verdeutlicht, dass Eisensteins Erforschung des Prinzips der »rhythmischen Trommel« und seine Studien zur Ekstase in engem Kontext mit den politischen Gegebenheiten der 1930er Jahre und dem Einsatz kultischer Formen im Stalinismus (und des Nationalsozialismus) zu sehen sind. In der Formulierung »ритмической четкости слепения клjatvy Stalina [der rhythmischen Genauigkeit der Modellierung des Schwurs Stalins]« zur Charakterisierung des Stalinschen Schwurs verwendet Eisenstein mit dem Wort »слепение« einen Ausdruck, der mit »Modellierung, Zusammenkleben« übersetzt werden kann, in dem aber auch der Begriff der »Verblendung« mitschwingt (von »слепит'« = blenden, blind machen).

Die Erkenntnis der Wirkungsmacht der Kunst, ihrer Möglichkeiten den Zuschauer zu steuern, agitatorische und hypnotische Wirkung auszuüben, wurde für Eisenstein zum wesentlichen Motor für die Erforschung des Ekstase-Problems. Sowohl seine Filmkunst als auch die parallel dazu geführten Studien zu den Grundlagen des pathetischen Bauprinzips prädestinierten ihn daher für die »Verwendung durch die Politik« und dafür, die Ergebnisse seiner Forschungen in den Dienst der politischen Propaganda zu stellen.

Da Eisenstein als Regisseur immer primär an der experimentellen Erforschung der von ihm auf theoretischer Grundlage studierten Phänomene interessiert war, fanden die Studien zur Ekstase Umsetzung in seinem bildkünstlerischen Schaffen.

6.4 Realisierung der Ekstase-Konzeption in der Bildkunst

Die theoretischen Überlegungen Eisensteins zu Pathos und Ekstase in der Kunst sind nicht losgelöst von seinem künstlerischen Schaffen zu sehen. Der pragmatische Aspekt der theoretischen Konzeption, d.h. die bildkünstlerische Realisierung, steht für Eisenstein stets im Mittelpunkt seines Forschungsinteresses. Gleichzeitig bietet ihm die Ekstase-Forschung ein Erklärungsmodell für den schöpferischen Prozess allgemein, und die Ekstase-Konzeption erlangt die Bedeutung einer Grundformel künstlerischer Kreativität. In den Schriften zur »Methode« der Kunst schreibt Eisenstein 1944:

wort-Schemas wurde hier in einen Monolog der obersten Macht verwandelt (des Opferpriester-Führers, des Mittlers zwischen Volk und Gottheit), deren Worte sich nur wiederholen [Диалогизм схемы »вопрос-ответ« здесь превратился в монолог высшей силы (жреца-вождя, посредника между народом и божеством), слова которой только повторяются]« (Mil'don 1999, 345).

Далее эта троичность отражается в layer'ax сознания. И приводит к тройной формуле двух слоев сознания сходящихся в единстве.

Момент »творческого зачатия« – исходный образ есть такая же копуляция как М и Ж в экстазе дающая новое зарождение (творческое экстатическое мгновение).

Произведение искусства, как удержанное в длительности мгновение экстаза (слияние слоев сознания) по формуле »Verweile doch, du bist so schön« отпечаток момента экстаза in permanence: where from и приходит восторг от произведения.

(RGALI 1923-2-256, 50;
Unterstreichungen im Orig.)

Weiter spiegelt sich die Dreiheit in den layers [Schichten] des Bewusstseins wider. Und führt zu der triadischen Formel zweier Schichten des Bewusstseins, die sich zu einer Einheit finden.

Der Moment der »schöpferischen Empfängnis« – das Ausgangsbild ist genau so eine Kopulation wie M[ann] und W[eib] in der Ekstase, die eine neue Entstehung ergibt (der schöpferische ekstatische Augenblick).

Das Kunstwerk als in der Dauer des Augenblicks der Ekstase Festgehaltenes (Fusion der Bewusstseins-schichten) nach der Formel »Verweile doch, du bist so schön« [ist] ein Abdruck des Moments der Ekstase in permanence [in Dauer]: where from [woher] auch die Begeisterung über das Werk rührt.

Der Moment der »schöpferischen Empfängnis« als Fusion zweier Bewusstseins-schichten – der regressiven und progressiven Bestrebungen, die sich zu einer Einheit verbinden – wird von Eisenstein mit dem biologischen Akt der Empfängnis gleichgesetzt. Die Kunst vermag, wie Eisenstein mit Rückgriff auf Goethes *Faust* erklärt, im Gegensatz zu biologischen Abläufen den schöpferisch-ekstatischen Moment in der Dauer festzuhalten.

Hierin zeigt sich die Bedeutung der Ekstase-Konzeption als einem Erklärungsmodell für die These des dialektischen Kunstmodells von Regress und Progress. Um nähere Aufschlüsse über die Bedeutung der Ekstase-Konzeption für das Schaffen Eisensteins zu gewinnen, soll im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele die bildkünstlerische Realisierung der Ekstase-Konzeption aufgezeigt werden.

6.4.1 Graphik und schöpferischer Schwebезustand

In der zeichnerischen Tätigkeit Eisensteins manifestiert sich, anders als in seinen Filmen, die Unmittelbarkeit des schöpferischen Prozesses. Den Akt des Zeichnens vergleicht Eisenstein in den mexikanischen Aufzeichnungen mit dem des Schreibens als einer Form von »écriture automatique«, bei sich die Hand automatisch bewege (*siehe Abb. 35*).

я пишу на совершенно том же ощущении(*), как рисую. Гонясь только за ритмом экспрессии – заляпываясь (доляпывая) [?] детали. Тó же

Ich schreibe mit der gänzlich gleichen Empfindung(*), wie ich zeichne. Nur dem Rhythmus der Expression nachjagend – Details hinklatschend. Dieselbe Expressivität bei

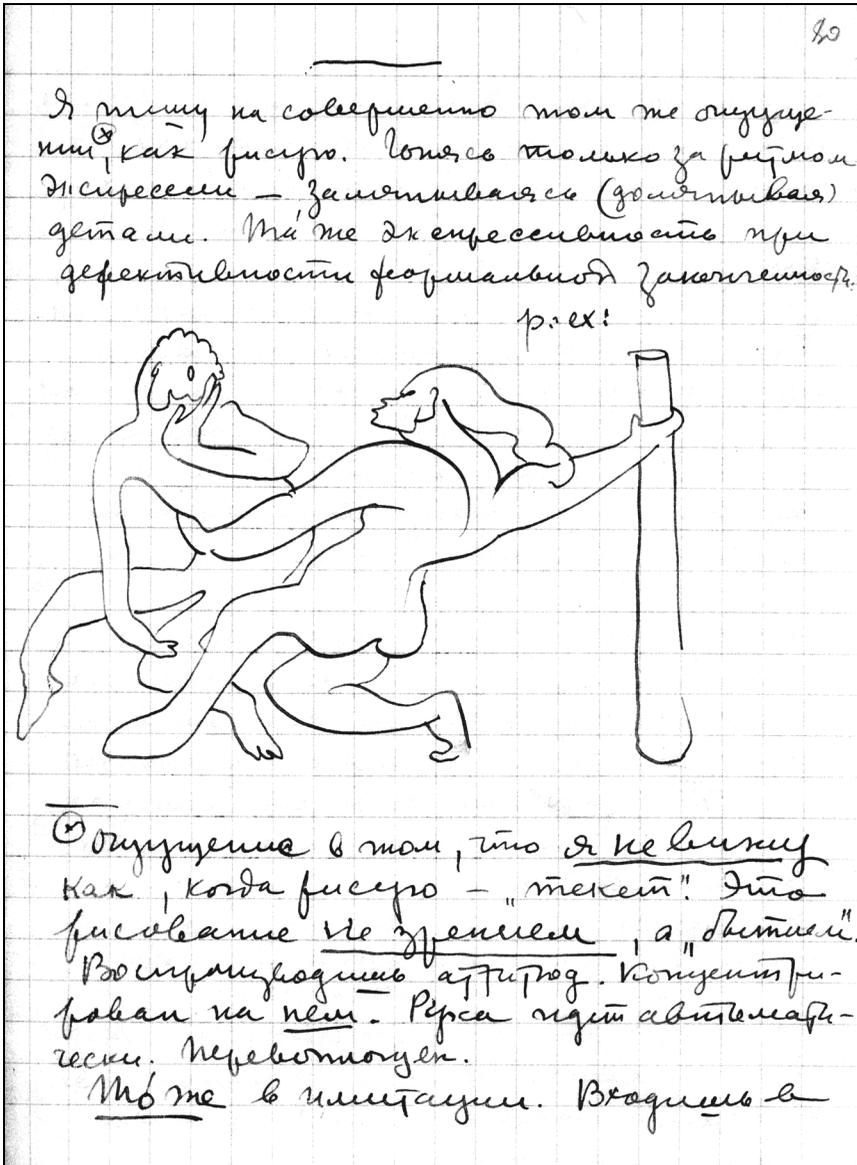


Abb. 35 S.M.E.: Auszug aus den mexikanischen Tagebüchern.
(RGALI)

экспрессивность при дефективности формальной законченности. р.ех:

[Zeichnung]

(*) Ощущение в том, что я не вижу как, когда рисую – «текет». Это рисование не зрением, а «бытием». Воспроизводишь аттитюд. Концентрирован на нем. Рука идет автоматически. Перевоплощен.

Тóже в имитации. Входишь в // [Fortsetzung auf nachfolgendem Blatt:] // облик. Видимый не как сонм деталей, а как ритмический зиг-заг. Его воссоздаешь. А «внешностью» внешними деталями – похож. (»... Ищите царствия небесного – а остальное приложится.«) И так же пишешь, концентрированное бытие в сцене. И не видя, рука зачерчивает.

Транс.

(RGALI 1923-2-1124, 80–81; Unterstreichungen im Orig.)

Mangelhaftigkeit formaler Abgeschlossenheit. Z.B.:

[Zeichnung]

(*) Die Empfindung ist die, dass ich, wenn ich zeichne, nicht sehe wie – es fließt. Das ist ein Zeichnen nicht durch den Gesichtssinn sondern durch das »Sein«. Du gibst die innere Haltung wieder. Darauf konzentriert. Die Hand arbeitet automatisch. [Ich bin] umgestaltet.

Dasselbe in der Imitation. Du dringst in // die Gestalt ein. Sie ist nicht als Menge von Details zu sehen, sondern als rhythmischer Zick-Zack. Du erschaffst sie. Durch das »Äußerliche«, durch die äußeren Details aber ist sie ähnlich. (».. Ihr sollt das Himmelreich suchen, dann wird alles andere dazugegeben«)³⁹⁹.

Und genau so schreibst Du, konzentriertes Sein in der Szene. Und nicht sehend, fängt die Hand an zu zeichnen.

Trance.

Den bildschöpferischen Akt bezeichnet Eisenstein als einen ekstatischen Zustand und als Form von Trance. In den mexikanischen Zeichnungen greift er das Thema der Ekstase in Bildmotiven tanzender Figuren auf, deren Umrisse sich dem abstrakten Bildsymbol – »X« – annähern, mit dem Eisenstein auch seine Forschungen zur Ekstase (vgl. *Abb. 36*) belegt.

Er weist in seinen Tagebüchern darauf hin, dass die Sprache der Bildkunst, die sich bei ihm im zeichnerischen Prozess offenbare, eine weitaus ursprünglichere sei als das abstrakte Denken, und dass sich seine abstrakten Konzeptionen zuerst »bildlich-affektiv« in seinen Zeichnungen finden. Als Beleg hierfür führt Eisenstein das Motiv des Regresses zum Mutterleib an (vgl. *Abb. 37*): »Dieses oft in meinen Zeichnungen vorkommende Motiv is another testimony dafür, dass all meine abstrakten Thesen bei mir schon vorher (mit Abstand vieler Monate) in den Zeichnungen auftauchen (d.h. bildhaft-affektiv. Denn alle Zeichnungen werden von mir fast wie in Trance gemacht, in äußerst starker sensualité (et j'y sors comme brisé⁴⁰⁰, um das vocabulaire der Heiligen Teresa zu benutzen)« (RGALI 1923-2-1140, 2 f.).

399 Eisenstein zitiert frei nach Matth. 6, 33.

400 In Bulgakowas Publikation ausgewählter Tagebuchtexte Eisensteins findet sich eine andere Lesart: »entité sous comme brisé [das quasi zerbrochene Ganze].« In: Eisenstein

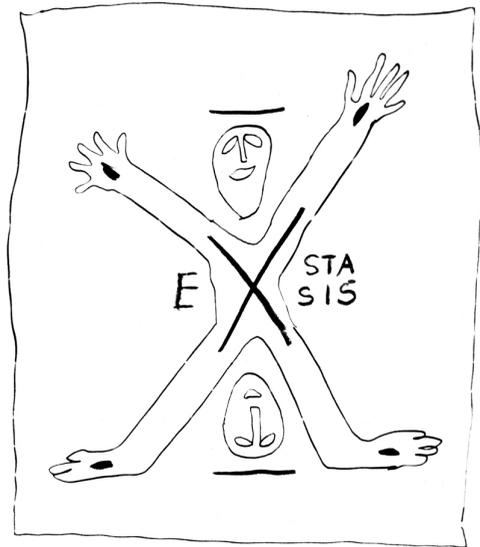


Abb. 36:

S.M.E.: »Ekstasis« [Zeichnung].
(RGAL)

In der Zeichnung, mit der Eisenstein seine These beispielhaft illustriert, stellt er den Regress zum Mutterleib als Hineinkriechen einer kleinen Figur bis zum Hals in den Mutterleib einer großen kopflosen weiblichen Figur dar, wobei die Kopflosigkeit beider Figuren im Textkommentar Eisensteins als Ausdruck einer »vorintellektuellen Erkenntnis durch [sinnliches] Empfinden« interpretiert wird.

Den Prozess des Zeichnens als einem Ausnahmezustand erhöhter Sinnlichkeit und Zustand der »Trance« charakterisiert Eisenstein mit einer Anleihe an das Vokabular der spanischen Mystikerin Teresa de Jesús: »et j'y sors comme brisé [und ich gehe daraus hervor wie zerbrochen]«.⁴⁰¹ Teresa de Jesús beschreibt die Auswirkungen der Ekstase in ihrer Autobiographie *Libro de la vida*⁴⁰² [Buch des Lebens] wie folgt: »Y así me queda dolor hasta otro día en los pulsos y en el cuerpo, que parece me han descoyuntado [und so bleibt mir bis zum nächsten Tag ein Schmerz in den Handgelenken und im Körper, dass es scheint, ich bin verdreht worden]« (Kap. XX in: Teresa de Jesús 1994, 269).

1998b, 48.

401 Dies ist ein Hinweis darauf, dass Eisenstein die Schriften Teresa de Jesús (wie im übrigen auch die anderer spanischer Mystiker) in franz. Übers. gelesen hat.

402 Das Buch wurde in zwei Fassungen geschrieben (1562 u. 1565).

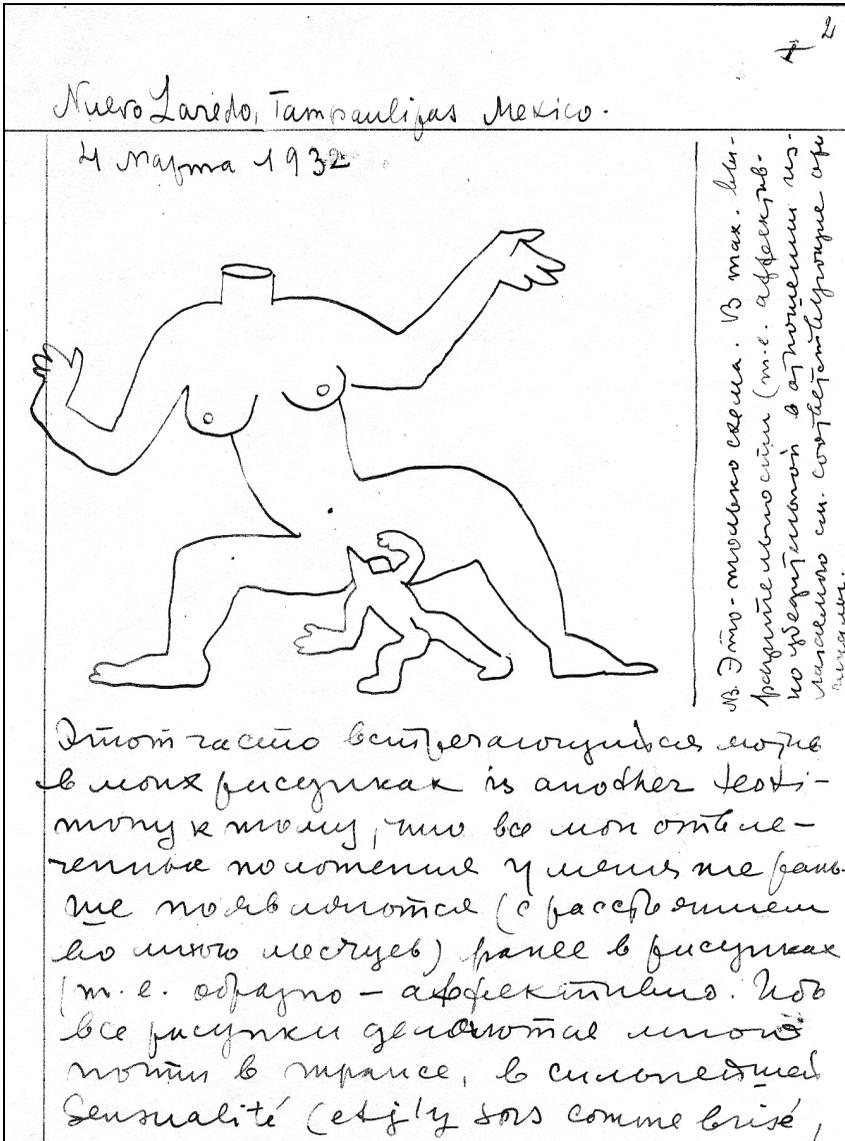


Abb. 37 S.M.E.: Zeichnung aus Mexiko, Nuevo Laredo:
 Erkenntnis als Rückkehr zum Mutterleib.
 (RGALI)

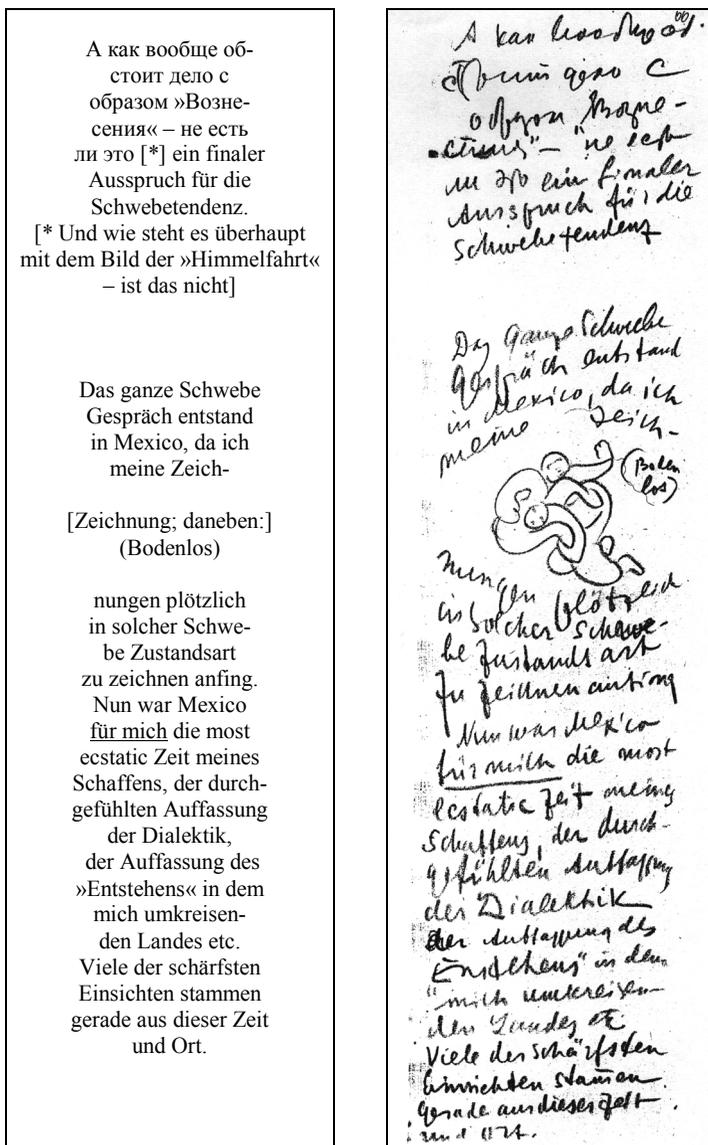


Abb. 38 S.M.E.: Auszug aus dem Tagebuch
[Text mit Zeichnung].
(RGAL)

Die Ekstase bezeichnet Teresa de Jesús neben dem Wort »éxtasi [Ekstase]« auch mit »unión de arrobamiento u elevamiento u vuelo que llaman de espíritu u arrebatamiento [Einheit der Entzückung oder Erhebung oder Flug die man vom Geiste oder Verzückung nennt]« (ebd., 263). Neben dem *Libro de la vida*, das seinerzeit von der Inquisition beschlagnahmt wurde, beschreibt Teresa de Jesús in dem fünf Jahre vor ihrem Tod entstandenen Werk *Castillo interior* [Innere Burg] in den »Moradas Sextas [Die sechsten Wohnstätten]« den Geistesflug in der Ekstase. In diesem Werk stellt sie die mystische Erhebung zur Einnung mit Gott in der Allegorie der Seelenburg in sieben Stufen dar, die sieben Wohnstätten [moradas] entsprechen.

Eisenstein lässt sich in Mexiko von dem bei den Mystikern beschriebenen Phänomen der »Erhebung« bzw. »Levitation« oder dem »Schwebezustand« einer Person in der Ekstase⁴⁰³ künstlerisch inspirieren: so wird z.B. in seinen mexikanischen Zeichnungen die Himmelfahrt Mariens zu einem häufigen Motiv. In den späten Schriften reflektiert Eisenstein das Motiv der Himmelfahrt und stellt am 27. Oktober 1946 fest, dass seine graphische Produktion seit dem Mexiko-Aufenthalt durch eine frei schwebende Linienführung gekennzeichnet sei (siehe Abb. 38).

Die Schwebefiguren und die Tendenz zur Schwerelosigkeit, die sich in der Linienführung des zeichnerischen Werks offenbart, gewinnt für Eisenstein die Bedeutung einer Selbstthematizierung des ekstatischen kreativen Prozesses. Neben der Linienführung als Ausdruck des schwerelosen Schwebezustandes eines vorwiegend affektiv-sinnlich geprägten künstlerischen Schaffens wird das Phänomen des Schwebezustandes auch als Bildmotiv aufgegriffen.

Die Himmelfahrt Mariens findet als figuratives Element Eingang in das Selbstporträt Eisensteins vom 25. Februar 1932: »Yo – Autoritratto. Nuevo Laredo« (vgl. Abb. 22 u. vgl. Kap. 5.2). Die himmelfahrende weibliche Figur mit dem blutenden Herz in den Händen ist als Hinweis auf die mystische Herz-Jesu-Verehrung – Sinnbild für die erlösende Liebe – zu sehen.⁴⁰⁴ Die Grundlage für die Herz-Jesu-Verehrung bereitete die biblische Erzählung von der Öffnung der Seite Jesu: »Sie werden auf den blicken, den sie durchbohrt haben« (vgl. Joh. 19, 34–37). Eisenstein stellt daher der Himmelfahrt der Marienfigur auf der rechten Bildseite den gekreuzigten Christus mit geöffneter Seite auf der linken Bildseite gegenüber.

403 In den Quellen Eisensteins zur Mystik wird die Levitation z.B. unter dem Kap. »Phénomènes accessoires de l'extase« bei Poulain (1931, 176 ff.) oder bei Teresa de Jesús (1994, 263 ff.) beschrieben.

404 Das katholische Fest Corpus Christi, das eng mit den Traditionen der Herz-Jesu-Verehrung verbunden ist, unterlegte Eisenstein der Episode »Maguey« seines Mexiko-Films.

Eisensteins Zeichnung lehnt sich an die Darstellungen der Himmelfahrt in der christlichen Bildkunst an, die die transzendente Erfahrung der Erhebung in bildhafte Form kleiden. So schreibt Georg Mehlis in seiner 1927 erschienenen Monographie *Die Mystik in der Fülle ihrer Erscheinungsformen in allen Zeiten und Kulturen* über das Motiv der Himmelfahrt Mariens in der Malerei: »Ist doch das Motiv der Himmelfahrt, die Erhebung der Seele zu Gott, ein der Mystik adäquater Vorgang. Wenn die Malerei die mystische Erhebung der Seele sichtbar machen will, so ist wohl die Himmelfahrt diejenige Form, durch die das rein geistig Gemeinte am leichtesten in innerliche Gestalt übertragen werden kann.«⁴⁰⁵ Mehlis nennt als Beispiele für bildkünstlerische Realisierungen, die »die religiöse Idee der Erhebung zum Ausdruck« bringen, »die Erhebung über alle Schranken der sinnlichen Welt« (Mehlis 1927, 240) Correggios Deckengemälde der Himmelfahrt Mariä⁴⁰⁶ und Raffaels Fresko der Verklärung Christi. Über dieses Gemälde schreibt Mehlis: »Für eine kurze Zeit in seinem Erdenleben hörte Christus auf, Gott-Mensch zu sein, sondern er war nur Gott und reine Geistesform« (ebd., 241).

Über die Bedeutung des Bildmotivs der Himmelfahrt für Eisenstein geben seine späten Schriften Auskunft. In den Schriften zur »Methode« der Kunst analysiert er Schwebefiguren in Werken bildender Kunst und schreibt: »der latente urge zum Schweben und zur Gewichtsbefreiung« [sei] »also Streben nach Intra-Uterus Zustand« (RGALI 1923-2-256, 22). Er interpretiert also die Schwebefiguren in der Kunst im Sinne psychoanalytischer Theorie als Ausdruck der regressiven Tendenz – der Sehnsucht nach der Rückkehr zum Mutterleib. (Vgl. Kap. 4.2.2.3). In dem im Oktober 1946 verfassten Text »Poryv k pareniju« [Ausbruch zum Schweben] legt er dar, dass sich die regressive Tendenz in frühen Formen des Denkens in personifizierter Form als mythologische Wesen manifestiere: »Und hier sehen wir, dass die Pantheone der Mythologie der ganzen Welt bis an den Rand vollgestopft sind mit schwebenden, fliegenden, sich emporschwingenden, herabsteigenden, hoch in der Luft schwebenden Wesen.«⁴⁰⁷ Auf der höheren Entwicklungsstufe finde die Sehnsucht nach Gewichtsbefreiung und Schwerelosigkeit ihren Ausdruck in der wissen-

405 In dem Kapitel »Die Mystik in der Malerei« (Mehlis 1927, 242). Die Monographie von Mehlis erwarb Eisenstein Jahre nach seinem Mexiko-Aufenthalt am 28.3.1939 in Moskau (vgl. Erwerbungsvermerk Eisensteins in seinem Handexpl.: »S E M 28 III 39«).

406 In der Kuppel der Kathedrale von Parma.

407 Im russ. Orig.: »И вот мы видим, что все мировые пантеоны мифологии битком набиты витающими, летающими, возносящимися, снисходящими, парящими существами« (»Poryv k pareniju [Ausbruch zum Schweben].« In: Ėjzenštejn 1997/98, 163).

schaftlichen Planung von realen Flugobjekten und Himmelsstürmern.⁴⁰⁸ Als Beispiele für die bildkünstlerische Darstellung der Tendenz zum Schweben und der Gewichtsbefreiung nennt Eisenstein z.B. die Figuren in Michelangelos »Jüngstem Gericht« in der Sixtinischen Kapelle und die Bilder El Grecos: » $\frac{3}{4}$ der Bevölkerung der Bilder El Grecos berührt weder Boden noch Erde« («Poryv k pareniju.« In: Eisenstein 1997/98, 164). Im Schaffen von Künstlern wie Leonardo da Vinci, Böcklin oder Tatlin äußere sich die Sehnsucht, in himmlische Sphären zu schweben, neben dem bildkünstlerischen Geistesflug der Phantasie in der Konstruktion realer Flugobjekte (ebd.).

All diese Ausdrucksformen interpretiert Eisenstein wie auch das Phänomen des Schwebens in der Ekstase (die bei den Mystikern beschriebenen *Levitation*) als Ausdruck der Sehnsucht nach der ursprünglichen Einheitssituation (in der religiösen Vorstellung als »unio mystica«), die er in der ontogenetischen Entwicklung des Menschen als »intrauterine Urlust« definiert, in der phylogenetischen als evolutionsgeschichtliches Vorstadium der Existenz im Wasser (RGALI 1923-2-256, 22).

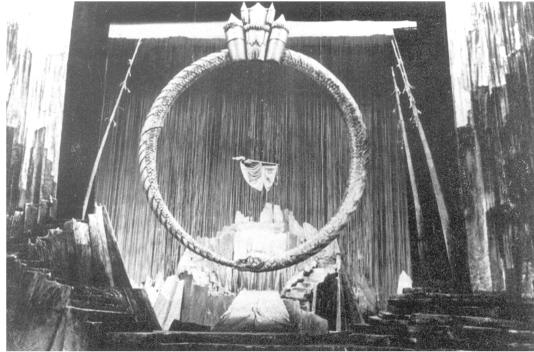
Das Kunstwerk vermag die Urlust zu reproduzieren und der Künstler kann im »Geistesflug der Phantasie« die Einheitssituation im schöpferischen Akt wiederherstellen. Eisenstein selbst verkörperte seine künstlerische Interpretation der Sehnsucht nach dem intrauterinen Schwebезustand in seiner Inszenierung der Oper *Die Walküre* 1940 in Moskau. Den bildhaften Regress zum Mutterleib gestaltete er im Schlussbild der Oper, das die Walküre Brünhilde frei schwebend in dem Ring zeigt (*Abb. 39*).

Hier offenbart sich ein zentraler Bestandteil von Eisensteins Methodik. Er bedient sich vorgegebener (in diesem Falle sakraler) Formen, unterlegt sie mit wissenschaftlichen Theorien, z.B. aus Psychoanalyse und Evolutionstheorie, und macht sie dadurch einerseits für seine ästhetische Theorie, andererseits für sein künstlerisches Werk fruchtbar. Dies wird nicht nur, wie beschrieben, in seinen Zeichnungen deutlich, sondern bestimmt auch in hohem Maße sein filmisches Schaffen. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die Verwendung kultischer Formen in BEŽIN LUG.

408 Eisensteins Äußerungen sind im Kontext des stalinistischen Fliegermythos zu sehen, der in dieser Zeit zum Gegenstand zahlreicher Spielfilme gemacht wurde – z.B. LETČIKI (1935), VALERIJ ČKALOV (1941). Vgl. die Monographie Nikolaj Bodrichins über berühmte sowjetische Kampfflieger: *Stalinskie sokoly* (Moskau 1997).

Abb. 39:

Schlussbild von Eisensteins Inszenierung der Wagner-Oper *Die Walküre* (1940, Bol'shoj Teatr, Moskau): Mutterleibsregress: Brünhilde frei schwebend im Ring. (RGALI)



6.4.2 BEŽIN LUG und die ekstatische Transfiguration

Die Synthese von Kunst und kultischen Formen bestimmte auch die Konzeption des Films *BEŽIN LUG* (1935–37) und wurde zum Auslöser für dessen Verbot. Das Filmmaterial wurde wahrscheinlich vernichtet⁴⁰⁹, daher lässt sich der Film nicht vollständig rekonstruieren. Um die Synthese von Kunst und kultischen Formen im Film zu rekonstruieren, kann neben den erhalten gebliebenen Einstellungen des Films auch auf andere Dokumente wie Drehbücher, Zensurprotokolle und zeitgenössische Kritiken und Memoirenliteratur zurückgegriffen werden.⁴¹⁰

BEŽIN LUG machte die Opferbringung des jungen Helden zum Thema. Eisensteins Film – nach dem Drehbuch von Aleksandr Ržeševskij⁴¹¹ gedreht – beruht auf der authentischen Geschichte des jungen Pioniers Pavlik Morozov, der seinen Vater bei der Sowjetmacht denunziert hatte und daraufhin von seinem Vater, einem Kulaken, erschlagen wurde. Die historische Figur des Pio-

409 Bislang ist keine Kopie des Films aufgefunden worden. Möglicherweise verbrannte die Kopie bei der Bombardierung des Lagers von Mosfil'm im Zweiten Weltkrieg.

410 Einen Versuch, die beiden Fassungen des Films anhand der Filmfragmente zu rekonstruieren, unternimmt Amengual (1980, 290 ff.).

411 Ržeševskijs Spezialität war das »emotionale Drehbuch«, das den Vorstellungen Eisensteins zur Realisierung der Ekstase-Konzeption entsprach. Vgl. hierzu Viktor Šklovskijs Charakterisierung der Methode Ržeševskijs: »Er führte das Wort nicht nur als Äußerung des Helden ein, er schrieb Drehbücher in einer pathetischen Form, in einer musikalischen Form [Слово он ввел не только как высказывание героя, он писал сценарий в патетической форме, в форме музыкальной]« (Šklovskij 1973, 235). Zum Begriff des »emotionalen Drehbuchs« vgl. auch Schwarz 1994, 304 ff.

niers Pavlik Morozov wurde in der Sowjetunion zum Mythos aufgebaut; die Geschichte vom Opfergeist des jungen Helden und seiner bedingungslosen Loyalität zum Sowjetstaat fand sogar Eingang in die Schulbücher.⁴¹² Eisenstein legte seiner Behandlung des sowjetischen Heldenmythos das biblische Motiv der »Opferbringung« in der Erzählung von Abraham und Isaak zugrunde (vgl. *Abb. 32 u. 33*) und deckte in seiner Bildersprache die Analogien der totalitären Ideologie zu archaischen Riten und sakralen Mythen deutlich auf, was zunächst zu einer von der Zensur erzwungenen Umarbeitung des Drehbuchs führte. Aber auch die Verfilmung der zweiten Variante des Drehbuchs,⁴¹³ wurde vernichtend kritisiert, der Film selbst noch vor seiner Fertigstellung 1937 nach einer Vorführung des Materials im Kreml verboten.

Die für die erste Version des Films gedrehte Szene »Umwandlung der Kirche in einen Klub« kann für die Gesamtkonzeption des Films und die künstlerische Realisierung der Ekstase-Konzeption als zentral gelten. Dies wird anhand der Archivprotokolle aus dem Fond des Ministeriums für Kinematographie deutlich, die Zeugnis von der Debatte um den Film und Eisensteins erzwungener Selbstkritik im künstlerischen Rat (Chudsovet) geben (RGALI 2456-1-203). Die Protokolle dokumentieren, dass Eisenstein sich trotz vehementer Kritik zunächst dagegen verwehrt hatte, die Szene der Zerstörung der Kirche und deren Umwandlung zu einem Klub aus dem Film zu entfernen.

Um eine Vorstellung von der Konzeption des Films zu geben, muss aufgrund der Vernichtung des Filmmaterials paradoxerweise auf die Zensurprotokolle und Kritiken der Opponenten des Films zurückgegriffen werden. So schreibt E. Vejsman 1937 über die Szene der Umwandlung der Kirche in einen Klub (»Ošibki Bežina Luga«):

В фильме есть эпизод разгрома церкви. Колхозники уничтожают церковь, вероятно, для того, чтобы превратить ее в клуб. Колхозники выламывают из иконостаса иконы. Они выбрасывают подсвечники, евангелия и хоругви из церкви на улицу. Колхозниками овладевает экстаз. Под аккомпанемент

Im Film gibt es eine Episode über die Zerstörung einer Kirche. Die Kolchosbauern zerstören die Kirche, wahrscheinlich um sie in einen Klub zu verwandeln. Die Kolchosbauern brechen aus der Ikonostase die Ikonen heraus. Sie werfen die Kerzenhalter, die Evangelien und Kirchenbanner aus der Kirche hinaus auf die Straße.

412 Golomštok schreibt: »Pavlik Morozov belegte einen der ehrenvollsten Plätze im sowjetischen Pantheon der Märtyrer und in der Galerie der Ikonen, die von der Sowjetkunst geschaffen wurden [Павлик Морозов занял одно из самых почетных мест в советском пантеоне мучеников и в галерее образов, созданных советским искусством]« (Golomštok 1994, 196).

413 Eisenstein schrieb das Drehbuch 1936 zusammen mit Isaak Babel' um.

песни приамурских партизан, деформированной и написанной с какими-то далекими отзвуками церковных песнопений, колхозники совершают свою »антирелигиозную« работу. Библейский Самсон упирается руками в церковные врата, и колонны иконостаса рушатся на землю. Парчовые ризы передаются из рук в руки, как по конвейеру. Даже и в этой стихии погрома властвует ритм. [...] Исступленная оргия – и ритм! Колхозники – и хор Диониса! (*O fil'me BEŽIN LUG 1937, 46*)

Ekstase bemächtigt sich der Kolchosbauern. Unter der Begleitung eines Liedes von Partisanen des Amur-Gebiets, das deformiert und mit irgendwelchen fernen Nachklängen an Kirchengesänge geschrieben ist, vollenden die Kolchosbauern ihre »antireligiöse« Arbeit. Der biblische Samson stemmt sich mit den Armen gegen die Kirchenpforten, und die Säulen der Ikonostase stürzen zusammen auf den Boden. Brokatene Messgewänder werden von Hand zu Hand gereicht, wie an einem Fließband. Sogar in dieser Naturgewalt der Zerstörung herrscht Rhythmus. [...] Ekstatische Orgie – und Rhythmus! Die Kolchosbauern – und der Chor des Dionysos!

Die Filmsequenz wurde von Vejsman als ein »antisowjetisches Pasquill« scharf kritisiert. In den Brennpunkt der Kritik rückte insbesondere die mythologisierende Figurendarstellung Eisensteins. Dieser verlieh den Sowjetmenschen religiös-rituelle Dimensionen und transformierte die Kolchosbauern bei der Demontage der Kirche in *Tableaux vivants* religiöser Bildlichkeit.

Z.B. wird in der Kirche das Gottesbild abgenommen und einem alten Mann übergeben, dessen Antlitz die lebendige Verkörperung des Bildes darstellt (vgl. *Abb. 40*). In der von Ržeševskij verfassten ersten Variante des Drehbuchs wird die Demontage des Gottesbildes wie folgt beschrieben:

И вот перед нами, против бывшего изображения Саваофа, примостившегося в облаках, высоко на стене церкви / стоял один из представителей этого русского народа с ломом в руке и, другою рукой крестьясь, говорил, раздумывая: – Ну как бы мне это, гражданин, спустить вас с небес на землю? (Ržeševskij 1982, 267)

Und siehe, vor uns, gegenüber der ehemaligen Darstellung des Zebaoth, der sich in den Wolken hingepflastert hatte, hoch an der Wand der Kirche / stand einer der Vertreter des russischen Volkes mit einem Brecheisen in der Hand und sprach, sich mit der anderen Hand bekreuzigend, grübelnd: – Nun, wie soll ich denn hier machen, Bürger, um Sie vom Himmel auf die Erde herab zu holen?

Die wenigen erhaltenen Filmeinstellungen zeigen, dass Eisenstein die im Drehbuch Ržeševskijs angelegte musikalische Rhythmisiertheit und die ambivalente Haltung der Menschen zwischen Verehrung für das Sakrale und respektloser Demontage der Kultgegenstände aufgreift, in der Komposition der Einstellungen aber sehr viel stärker als im Drehbuch die sakrale Bildlichkeit betont. So wird z.B. die Statue des gekreuzigten Christi bei der Demontage von den Skulpturen der Maria und Johannes getrennt und an die Außenwand der

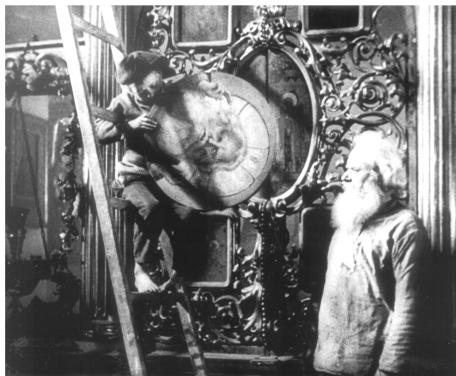


Abb. 40:

BEŽIN LUG,
TC 0:15:10.
Das Gottesbild – Transzendenz und
Immanenz. Ein Vertreter des sowjet-
tischen Volkes holt Gott vom Him-
mel auf die Erde.



Abb. 41:

BEŽIN LUG,
TC 0:14:11.
Sakralisierung des Profanen: Kol-
chosbäuerin im Ornat der Heiligen.



Abb. 42:

BEŽIN LUG,
TC 0:15:56.
Bäuerin und Komsomolze als Maria
und Johannes unter dem Kreuz.

Abb. 43–45:
BEŽIN LUG: Transfiguration.



Abb. 43:
BEŽIN LUG,
TC 0:17:09.
Die »Verklärung Christi«, übertra-
gen auf einen sowjetischen Jungen.



Abb. 44:
BEŽIN LUG,
TC 0:17:17.
Von seinem Großvater wird der ge-
krönte Junge in Richtung Kirchen-
kuppel erhoben – die Transfigurati-
on ist neu erfunden.

Abb. 45:
BEŽIN LUG,
TC 0:17:37.
Darstellungen des Motivs in der
Bildenden Kunst, wie die »Verklä-
rung« von Raffael, dienen als Vor-
bild für die Komposition der Film-
einstellungen.



Kirche gelehnt. Dort bildet sie den Hintergrund für ein Gespräch, in dem eine alte Bäuerin einen jungen Komsomolzen namens Nikolaj bittet, eine Ikone als Andenken behalten zu dürfen. In Eisensteins Komposition der Einstellung nehmen die beiden lebendigen Menschen die Stelle der Heiligen Maria und Johannes unter dem Kreuz ein (Abb. 42). Auf diese Weise wird die Demontage des Sakralen auf der Ebene des Visuellen zu einer Sakralisierung des Profanen transformiert.

Der Akt der Demontage und Zerstörung der Kirche wird von Eisenstein als dionysisch-ekstatische Handlung inszeniert. Amengual schreibt zum Film: »Dans une fête, un emportement dionysiaque, les kolkhoziens découvrent, touchent de près la splendeur des ornements religieux, des vêtements sacerdotaux. Ils composent avec ce décor sacré un décor humain, ouvrent un nouveau dialogue« (Amengual 1980, 294 ; vgl. Abb. 41).

Auf der bildkünstlerischen Ebene gestaltete Eisenstein die religiöse Vorstellung der ›Verklärung‹ Christi in Übertragung auf einen sowjetischen Jungen (Abb. 43–45). Hierauf weist Amengual hin: »Beau comme un ange, un bambin très blond rayonne sous la tiare. Son grand-père l'élève vers le dôme. La transfiguration est réinventée. Eisenstein, magistralement, célèbre un Sacre, sacre de la jeunesse, de la vie laborieuse, sacre de l'avenir – mais qui, hélas, contrairement à ceux des religions, ne recommencera pas deux fois« (ebd.).

Die Synthese des Revolutionären mit dem Sakralen wurde im Phonogramm der Filmszene musikalisch als Kontaminierung eines sowjetischen Partisanenliedes (»По долинам и по всгор'ям«) mit sakralen Gesängen verwirklicht. Eisenstein wurde insbesondere aufgrund der scharf kritisierten musikalischen Lösung von der Kritik der Vorwurf gemacht, er habe sich mit der Wiedergeburt des Mythos an Nietzsches *Geburt der Tragödie* orientiert (*O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 49).

Als Eisenstein gezwungen wurde, die Schlüsselszene der Umwandlung der Kirche in den Klub aus dem Film zu entfernen, ersetzte er sie in der zweiten Variante des Drehbuchs, das er 1936 zusammen mit Isaak Babel' erarbeitete, durch die Szene des von Kulaken gelegten Feuers im Getreidespeicher der Kolchosa. Auch diese Szene der Zerstörung durch die Naturgewalt des Feuers plante Eisenstein musikalisch mit einem Partisanenlied zu unterlegen. Die musikalische Gestaltung der zweiten Variante des Films folgte damit stilistisch der Szene der Umwandlung der Kirche in einen Klub. Die Szene wurde folglich auf der Debatte über den Film im Chudsovet von dem Genossen Darevskij scharf kritisiert:

Это было в стиле церкви. Мы с Бабелем заставляли Сергея Михайловича деформировать этот эпизод, что-бы он не

Das war im Stil der Kirche[nszene]. Gemeinsam mit Babel' haben wir Sergej Michajlovič gezwungen, diese Episode zu deformieren,

напоминал церкви. Но Сергей Михайлович хотел, чтобы оставались голуби. Этот стиль даже после исправлений С. М. протаскивал. Тут мы до конца повели борьбу и не дали Сергею Михайловичу снимать под песню пожар амбара. [...] он сказал, что для него съемка пожара – это все. (RGALI 2456-1-203, 92 f.)

damit es nicht an die Kirche[nszene] erinnern möge. Aber Sergej Michajlovič wollte, dass die Tauben bleiben. Diesen Stil brachte er sogar nach den Nachbesserungen noch durch. Da haben wir den Kampf bis zum Ende geführt und haben Sergej Michajlovič nicht erlaubt, den Brand des Speichers mit dem Lied unterlegt zu drehen. [...] er sagte, dass für ihn die Aufnahme des Brandes alles bedeute.

Auch in der zweiten Variante gestaltete Eisenstein die religiöse Idee der Erhebung, wie sein Beharren auf der Beibehaltung der Szene mit den Tauben zeigt: In der Filmsequenz des Großfeuers im Getreidespeicher ist der Taubenschlag von den Flammen des Feuers bedroht. Stepok, der jugendliche Filmheld, steigt auf das Dach, um die Tauben zu befreien. Seine Gestalt verschwindet in den Rauchschwaden. Der Schlag wird geöffnet, die Tauben fliegen davon. Die Taube, die in der christlichen Kunst als Symbol des heiligen Geistes gilt, verweist auf die mystische Erhebung der Seele und steht im Film BEŽIN LUG im Kontext der Sakralisierung des bevorstehenden Märtyrertodes des jugendlichen Helden.

6.4.3 Kunst zwischen Propaganda und Schamanismus – ALEKSANDR NEVSKIJ

Im Film ALEKSANDR NEVSKIJ (1938), der angesichts der drohenden Kriegsgefahr von der politischen Führung in Auftrag gegeben wurde, findet die Ekstase-Konzeption zur Propagierung der patriotischen Idee Verwendung. Im Aufsatz »Der Patriotismus ist unser Thema« erläutert Eisenstein 1938 die Konzeption des Films wie folgt: »Patriotismus und nationaler Widerstand gegen den Feind sind das Thema von ALEKSANDR NEVSKIJ. Ausgewählt wurde eine historische Episode aus dem 13. Jahrhundert, als die Vorfahren der heutigen Faschisten – teutonische Ordensritter – einen systematischen Kampf um die Eroberung des Ostens führten mit dem Ziel, die slawischen und anderen dort ansässigen Völker zu unterwerfen – ganz in demselben Geist, unter denselben Losungen und mit demselben Fanatismus wie das heutige faschistische Deutschland« (Eisenstein 1956, 390). Um die patriotisch-nationalistische Gesinnungstreue des Films von Anbeginn zu sichern, wurde Eisenstein der Schriftsteller Petr Pavlenko, der den Organen der Macht nahe stand, als Koautor für das Drehbuch zur Seite gestellt.

Im Film, der von der patriotischen Thematik durchdrungen ist, wird auch das elementare Grundschema filmischer Geschichten – die Begegnung zwi-

schen Mann und Frau (>boy meets girl<) – der Idee des Patriotismus untergeordnet. Eisenstein verknüpft die Darstellung der Gewalt und des Krieges mit den Formen sexueller Ekstase. Der Beweis der kriegerischen Potenz ist Vorbedingung für die Vereinigung von Mann und Frau: Das Weib (Ol'ga) kann nur der erkämpfen, der sich als der Tapferste in der Schlacht erweist: »Derjenige von euch beiden, der der Tapferste ist, der soll mir die Brautwerber schicken.«⁴¹⁴ Die Menschenmasse wird zu einem ekstatisch-hingebungsvollen (Volks-)Körper stilisiert, der durch die Rede des Führers Aleksandr in erregte Kampfbegeisterung versetzt wird: »Die Rede Aleksandrs bringt die Volksversammlung in Wallung. / Heiß, aufgeregt atmet das Volk. In den Armen der erregten Novgoroder bewegen sich die Fackeln hin und her und geben Feuerzeichen.«⁴¹⁵ Der Krieg selbst wird als ekstatisches Ereignis und als sexueller Gewaltakt inszeniert. Vor dem Kampf erzählt der Schmied Ignat am Lagerfeuer des Heers das Märchen von der Füchsin und dem Hasen⁴¹⁶:

Заяц, значит, в овраг, лиса следом. Заяц в лесок, лиса за ним. Тогда заяц между двух березок сигани. Лиса следом, да и застрянь. Заклинись меж березок-то, трык-трык, ни с места. То-то и беда, а заяц стоит рядом и сурьезно говорит ей: – Хочешь, – говорит, – я всю твою девичью честь сейчас нарушу ... Вокруг костра смеются воины, Игнат продолжает: – ... Ах, что ты, сосед, разве можно, срам-то какой мне. Пожалей, – говорит. – Тут жалеть некогда, – заяц ей – и нарушил. (Eisenstein: *IP VI*, 176)

Der Hase, also, in die Schlucht, die Füchsin hinterher. Der Hase in das Wäldchen, die Füchsin hinterher. Da tut der Hase einen Sprung zwischen zwei Birken. Die Füchsin hinterher, ja und bleibt stecken. Verkeil Dich zwischen den Birkchen da, tryk-tryk, kommst nicht vom Fleck. Tja, was für eine Not, der Hase aber steht daneben und sagt maliziös zu ihr: – Wenn Du willst, sagt er, – werde ich Deine ganze jungfräuliche Ehre jetzt schänden ... Rund um das Lagerfeuer lachen die Krieger, Ignat fährt fort: – Ach, was bist Du bloß für einer, Nachbar, macht man denn das, das ist doch wer weiß was für eine Schmach für mich. Hab Mitleid, – sagt sie. – Da gibt's nichts zu bemitleiden, sagt der Hase zu ihr – und schändete sie.

414 »Который из двух храбрей, тому и сватов засылать« (ALEKSANDR NEVSKIJ; Ėjzenštejn: *IP VI*, 173).

415 Im russ. Orig.: »Речь Александра волнует вече. / Жарко, взволнованно дышит народ. Факелы качаются и машут огнями в руках возбужденных новгородцев« (ebd.).

416 Das Märchen stammt aus dem Buch *Zavetnyje skazki* [Überlieferte Märchen], das der russische Historiker und Folklorist Aleksandr Afanas'ev zusammengestellt hatte und das in den 1860er Jahren anonym in Genf herausgegeben wurde. Eisenstein bekam das Buch von Viktor Šklovskij geschenkt. Siehe »Skazka pro Lisu i Zajca [Märchen vom Fuchs und dem Hasen]«, in: Eisenstein 1997b II, 262 ff.

Vor dem eigentlichen Kampf wird der Feind verlacht und erniedrigt. Die Erzählung Ignats von der Schändung der Füchsin durch den Hasen erhält zusätzlich Gewicht durch die Wiederholstruktur, denn Aleksandr greift die Worte Ignats auf:

Александр поворачивается и спрашивает: / »Между двух берез зажал?« / Игнат отвечает: / »Зажал.« / Голос Александра спрашивает: / »И нарушил?« / Игнат отвечает смеясь: / »И нарушил.« (Eisenstein: <i>IP VI</i> , 176)	Aleksandr dreht sich um und fragt: / »Zwi- schen zwei Birken hat er sie eingeklemmt?« / Ignat antwortet: / »Er hat sie eingeklemmt.« / Die Stimme Aleksanders fragt: / »Und hat sie geschändet?« / Ignat antwortet lachend: / »Und hat sie geschändet.«
---	--

Die Erzählung wird zur Parabel für das Kriegsgeschehen und zum metaphorischen Ausdruck der Kriegsstrategie des Heerführers Aleksandr: Das Heer der Deutschen wird in der Schlacht – gleich der Füchsin zwischen zwei Birken – von dem linken und rechten Flügel des russischen Heers festgekeilt. Im Verlauf der Schlacht werden die teutonischen Ritter von den Russen auf das Eis des Peipas-Sees geführt, brechen auf dem Eis aufgrund der Schwere ihrer Rüstungen ein und ertrinken. Wie in der Erzählung von der Füchsin und dem Hasen geht der übermächtig scheinende Verfolger der List des Verfolgten auf den Leim, Täter- und Opferrolle kehren sich um. Die strategische Überlegenheit und Kampfkraft des russischen Heers wird mit sexueller Potenz gleichgesetzt, dessen traditionelles Sinnbild der Hase ist. Während der Schlacht selbst gehen die eruptive Kraft des Lachens und ekstatische Kampfbegeisterung auf der Seite des russischen Heers eine Verbindung ein, die besonders durch die volkstümlich-bylinenhaften Heldenfiguren Buslaj und Ignat verkörpert wird.

Die künstlerische Realisierung der Ekstase-Konzeption Eisensteins im Film ALEKSANDR NEVSKIJ beschränkt sich jedoch nicht auf die Verknüpfung der Kriegsthematik mit Ausdrucksformen sexueller Ekstase. Die propagandistische Wirkung des Films wird von Eisenstein auf die bewusste Anwendung von Ekstase-Techniken auf Ebene der Gesamtkompositionsstruktur des Films zurückgeführt. Über das »Rätsel des NEVSKIJ« schreibt Eisenstein am 24. Dezember 1938:

Загадка НЕВСКОГО
 НЕВСКИЙ действует нагло наперекор себе. Все видят дефекты: бутафорию avant tout, длинноты, ритмические срывы и разрывы. Все видят – не только специалисты. Упорство с которым идут 2–3 раза, даже те, кто с первого недоволен (за чем (ним) бы казалось

Rätsel des NEVSKIJ
 NEVSKIJ wirkt impertinent sich selbst zum Trotz. Alle sehen die Defekte: Kulissenzauber avant tout, Längen, rhythmische Brüche und Unterbrechungen. Alle sehen es – nicht nur die Spezialisten. Die Beharrlichkeit, mit der sie 2–3 mal hingehen, sogar diejenigen, die vom ersten Mal unzufrieden sind (wonach

дьяволом вообще итти еще раз, если не понравилось!)
 И действует *quand-même* ... В чем дело? Дело думаю в »шаманстве«: в том, что подобно бубну шамана бьет одна и одна только мысль: все вертится вокруг одной мысли. Ни слова, ни реплики, ни эпизода, ни сцены – где не было бы только речи и дела о враге и необходимости его бить: в планах, прозктах, воспоминаниях, самых действиях. Такого едино-мыслия через все разнообразие (и даже пестроту) всего происходящего – в таком обнаженном виде – не сыщешь, конечно, ни где.
 Это гипнотически приковывает: а композиционно это значит, что мы имеем дело с *фугой* – (*c'est le plus »fougueux«* des films de l'auteur) [...]
 »Единство действия« доведенное до »Oraison du simple regard« как сказал бы le R. P. Poulain в своей книге об экстазе. (RGALI 1923-2-1158, 11 f.;
 Unterstreichungen im Orig.)

es als *Uning* erschiene, überhaupt noch mal zu gehen, wenn es nicht gefiel!)
 Und es wirkt *quand-même* ... Woran liegt es? Ich denke, es liegt an dem »Schamanentum«: daran, dass ähnlich der Schellentrommel des Schamanen ein und nur ein Gedanke schlägt: Alles dreht sich um einen Gedanken. Nicht ein Wort, nicht eine Replik, nicht eine Episode, nicht eine Szene, wo nicht doch nur die Tat und Rede wäre über den Feind und die Notwendigkeit ihn zu schlagen: in den Plänen, Projekten, Erinnerungen, den Handlungen selbst. Solch eine Gesinnungs-Einheit durch die ganze Vielfalt (und sogar Buntheit) all des Geschehens hindurch – findet man in einer solch entblößten Form natürlich sonst nirgends.
 Das fesselt hypnotisch: kompositionell aber heißt das, dass wir es mit einer Fuge zu tun haben – (*c'est le plus »fougueux«* des films de l'auteur) [...]
 Die »Einheit der Handlung« zur »Oraison du simple regard« geführt, wie R. P. Poulain in seinem Buch über die Ekstase sagen würde.

Die patriotische Thematik, der Aufruf an das russische Volk zur Mobilisierung gegen äußere Feinde durchdringt alles Szenen des Films. Dies wird u.a. durch das leitmotivisch wiederkehrende Lied »Vstavajte ljudi russkie [Steht auf, russische Menschen]« zum Ausdruck gebracht, welches in seiner appellativen Funktion die Zuschauer des Films in die Mobilisierung einbezieht. Laut Eisenstein beruht die propagandistische Wirkung des Films auf der nach der Ekstase-Formel konstruierten Kompositionsstruktur. Eisenstein legt dar, dass in dem Film bewusst alle Ausdrucksmittel auf eine Aussage hin – »bit' vraga« [den Feind schlagen] – ausgerichtet seien. Gebetsmühlenartig wiederholt, aber in immer neuer Bildlichkeit variiert und im audiovisuellen Kontrapunkt realisiert, stellt die Komposition des Films die Verwirklichung des Einheitsprinzips dar. Die im Film angelegte Wiederholstruktur führt Eisenstein auf schamanistische Techniken wie den monotonen Trommelrhythmus und auf den von Poulain beschriebenen »Oraison du simple regard« der spanischen Mystiker zurück.

Das Fugenprinzip, welches Eisenstein bereits 1935 bei der Arbeit an *BEŽIN LUG* zur Realisierung von Pathos im Kunstwerk eingesetzte hatte, fand auch im Film *ALEKSANDR NEVSKIJ* Anwendung. Bereits Oktober 1935 hatte Eisenstein über das Fugenprinzip geschrieben: »Dieser Verfahrensweise ist

eine gesteigerte Pathetik eigen, denn sie reproduziert das Entwicklungsschema des Seienden und des Vergangenen« (Eisenstein 1998b, 50). Als klarstes Beispiel einer solchen Fuge hatte Eisenstein in seinem Tagebuch Walt Whitmans »Song of the Broad-Axe« bestimmt. Die Poesie Whitmans wurde wie das bildkünstlerische Schaffen El Grecos für Eisenstein zum Vorbild für die Realisierung der Ekstase-Konzeption in der Kunst.⁴¹⁷ Die ekstatischen Hymnen Whitmans und die Bildkunst El Greco griff Eisenstein auch für den Film IVAN GROZNYJ auf, dessen Konzeption von der Synthese der Kunstformen bestimmt wird.

6.4.4 IVAN GROZNYJ – Farborgien und Kunst als Synthese

I pust' u grobovogo vchoda
Mladaja budet žizn' igrat',
I ravnodušnaja priroda
Krasoju večnoju sijat'.
*Aleksandr Puškin*⁴¹⁸

Und möge bei dem Grabeseingang
das junge Leben spielen
und eine gleichmütige Natur
in ewiger Schönheit strahlen

Eisenstein formulierte seine in den Schriften zum Thema »Neravnodušnaja priroda [Eine nicht gleichmütige Natur]« dargelegte Konzeption von Pathos und Ekstase als unmittelbares Ergebnis der vorangegangenen Arbeit am Film IVAN GROZNYJ. Wie vielen seiner theoretischen Konzeptionen ging der schriftlichen Formulierung die Praxis des Filmschaffens voraus. Die erste Sequenz, die Eisenstein für den Film 1941 entwarf – die Beichte Ivans vor dem Wandbild des Jüngsten Gerichts – stellte einen von Eisenstein später als einfachstes Vorbild eines ekstatischen Verhaltens bestimmten pathetischen Konstruktions-typus dar: die handelnde Figur Ivan gerät »außer sich«. In der Szene (*Abb. 46*) tritt der irdische Herrscher Ivan in Konfrontation mit dem himmlischen Herrscher (Gott Zebaoth auf dem Fresko des Jüngsten Gerichts), während die Liste der Opfer Ivans verlesen wird. Die für den letzten Teil der Ivan-Trilogie geplante Sequenz ist nicht erhalten, sie lässt sich jedoch in Skizzen und Aufzeichnungen Eisensteins dokumentieren.⁴¹⁹

Die Konzeption der Episode erwuchs aus der Arbeit Eisensteins an einem Film über Aleksandr Puškin (1940), für den er Skizzen zum Monolog des Boris Godunov (»Dostig ja vysšej vlasti [Erlangt hab' ich die höchste Macht]«)

417 Ausführlicher zu Eisenstein und Walt Whitman siehe Bohn 2001b.

418 Dieses 1829 verfasste Gedicht findet sich z.B. in: Puškin 1948a, 195.

419 Vgl. die Skizzen Eisensteins zur Szene »Ivan vor dem Wandbild des Jüngsten Gerichts«. In: Leyda/Voynow 1982, 136–141.



Abb. 46 Dreharbeiten zu »Ivan Groznyj«, Teil III (unvollendet):
Irdischer und himmlischer Herrscher – Ivan vor dem Wandbild des
Jüngsten Gerichts.
(RGALI)

anfertiigte. In Puškins *Boris Godunov* wird das Thema des Jüngsten Gerichts von Grigorij als Drohung an Boris eingeführt: »Und du wirst dem Gericht der Welt nicht entgehen, so wie Du dem Gottesgericht nicht entgehen wirst.«⁴²⁰ Zur Versinnlichung der Vorstellung von Hölle und göttlicher Strafe wählte Eisenstein in »Ivan Groznyj« eine bildliche Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Form eines Freskos (vgl. Abb. 46). Wie in den anderen Schlüsselszenen des Films (z.B. der Ermordung des Narrenkönigs Vladimir in der Kathedrale) spielt das Wandbild in der Sequenz eine tragende Rolle – es stellt eine Außenprojektion des emotionalen Zustands Ivans dar, der aufgrund seiner Verbrechen die Strafe Gottes fürchtet. Die Gestaltung der vor dem Hintergrund des Wandbilds stattfindenden Szenen weist darauf hin, dass Eisenstein weniger auf orthodoxe Bildtexte als vielmehr auf katholische Traditionen zurückgriff, wobei er sowohl literarische Texte – wie z.B. Loyolas »Betrachtung über die Hölle« oder Dantes *Divina Commedia* – als auch bildliche Darstellungen von Künst-

420 »I ne ujdeš' ty ot suda mirskogo, / Kak ne ujdeš' ot Bož'ego suda.« In: Puškin 1948, VII, 23.

Abb. 47:

IVAN GROZNYJ, Teil II,
Szene »Vnutrennost' sobora
[Das Innere der Kathedrale]«,
TC 1:19:23:
Der Mörder des Narrenkönigs als
Verdammt der Hölle. Petr Voly-
nec vor dem Wandbild des jün-
gsten Gerichts in der Kathedrale.



Abb. 48:

Michelangelo Buonarroti:
Das Jüngste Gericht [Fresko,
1536–1541]:
Detail: »Der Verdamt«
(Sixtinische Kapelle, Rom)



lern wie Michelangelo, Orozco, El Greco und Magnasco verarbeitete. So erinnert z.B. die Darstellung Zebaoths im Film an Orozcos Wandbild »Juicio final [Jüngstes Gericht]«. Aber nicht nur in den filmischen Dekorationen selbst, sondern auch in der Mise-en-scène werden prominente Bildtexte evoziert: So agiert der vermeintliche Zaren-Mörder Petr Volyneec vor dem Hintergrund des Wandbilds des Jüngsten Gerichts auf der Bildebene der Verdammten der Hölle (siehe Abb. 47). Im Augenblick der schrecklichen Erkenntnis, in dem Petr gewahr wird, dass er irrtümlich nicht den Zaren, sondern den Narrenkönig Vladimir ermordet hat, bedeckt er eine Gesichtshälfte mit seiner Hand – ein Bildzitat, das im Detail der Geste eines Verdammten des Jüngsten Gerichts von Michelangelo entspricht (siehe Abb. 48; vgl. De Santi 1987, 35). Die Synthese der Kunstformen als Grundprinzip des Films lässt sich auf Eisensteins Mexiko-Aufenthalt zurückführen.

Als Eisenstein sich in Mexiko der Frage bildkünstlerischer Darstellung von Ekstase zuwandte, zeigte er sich besonders von der Raumkonzeption der Fresken José Clemente Orozcos fasziniert. Am 18. August 1931 notiert er in sein Tagebuch: »Als glänzendes Beispiel der Ekstase auf einem Teilgebiet der Malerei – dem Fresko kann man Orozco benützen – unter dem Blickpunkt des nach vorne Herausfliegens (seiner Faust) oder in die Ferne (Soldadera) hinter die Fläche des Freskos – der Wand.« In seiner Eintragung analysiert Eisenstein Orozcos Wandbild »Der Schützengraben [La trinchera]« als Beispiel für eine ekstatische Raumkonzeption: »3 Kämpfer [...] scheinen auf der Fläche der Wand zu balancieren, die ihre Figuren in Hälften zerschneidet. Die Köpfe zweier dahinter – die Beine vorne. Der Niedergekniete gänzlich vorne. Das kann ein Beispiel sein für Ekstase und Fläche.«

Am Beispiel der Glasmalerei der Kathedrale von Chartres und der Freskomalerei der Muralisten erläutert Eisenstein, warum er diese Kunstformen als bildlichen Ausdruck für seine Konzeption von Ekstase bevorzugt. »Keineswegs zufällig, dass auf der Linie der Malerei genau Glasmalerei und Fresko genommen sind, nicht aber das Tafelbild: Das Tafelbild ist ein Malereitypus par excellence ›in sich‹ – Fresko und Vitreum par excellence ›aus sich heraus‹ (aus der Malerei. Ainsich auch das Theater) – folglich sind die beiden letzteren, nicht aber das erstere ekstatisch besser tauglich« (RGALI 1923-2-1126, 47–49).

In der Sakralkunst der Gotik fand Eisenstein ein Modell für seine Konzeption von Ekstase und der Verwirklichung des Synthese-Gedankens. Mit Beginn der intensiven Wagner-Rezeption verknüpfte Eisenstein seit 1939 die Konzeption der Synthese der Künste mit der Idee des Gesamtkunstwerks. In IVAN GROZNYJ (Teil II) wird vor allem die in Farbe gedrehte Sequenz des Gastmahls der Opričniki (TC 0:54:05 ff.) zum Ausdruck für den experimentellen Umgang mit Farbe und die Konzeption des Films als Synthese. Die Sequenz, in der sich die Kunstformen Musik, Tanz, Pantomime und Malerei zu einer Einheit verbinden, ist durch eine gesteigerte Rhythmik charakterisiert. Die dialektische Konzeption von Ekstase als einem Umschlag in eine neue Qualität gestaltete Eisenstein als Übergang von Schwarzweiß-Technik in Farbfilm und als Übergang von Statik in rauschhafte Tanzbewegung.⁴²¹

421 Vgl. hierzu: »Das Aus-Sich-Heraustreten ist unausweichlich auch ein Übergang in etwas anderes, in etwas der Qualität nach anderes, in etwas dem Vorangehenden Gegensätzliches (vom Unbewegten zum Bewegten, vom Lautlosen zum Tönenden usw.) [Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное – в подвижное, беззвучное – в звучащее и т.д.)]«; Ėjzenštejn: »Organičnost' i pafos« (Eisenstein: *IP* III, 61).

Den Farben selbst maß Eisenstein in Orientierung an Synästhesie-Konzeptionen der Romantik eigenständige Bedeutung bei.⁴²² In seinen Vorlesungen über Musik und Farbe in IVAN GROZNYJ erläuterte er am Beispiel der Episode des Tanzes der Opričniki, dass dort die Farbe wie auch die Musik als eigenständiges Thema aufträte und sich dabei von der uranfänglichen Verbindung mit dem Gegenstand löse (Eisenstein: *IP* III, 600). Zur Bedeutung der in der Szene vorherrschenden Farben Rot, Schwarz, Gold und Blau merkte Eisenstein an, dass die Farbe Schwarz für ihn mit dem Tod verbunden und Rot als Farbe des Blutes Sinnbild des Themas der Ermordung sei:⁴²³ »Die rote Farbe vermittelt das unheilschwangere Thema und spielt die Rolle des Blutes.«⁴²⁴ Die Farbe Gold bezeichnete Eisenstein als »festliches, königliches Thema [tema prazdničnaja, carstvennaja]« (Eisenstein: *IP* III, 601) allerdings verband er die Farbe Gold wie auch die blaue Farbe deutlich mit dem Sakralen und Numinosen. Der symbolische Gehalt dieser Farben wird vom Blau des Himmelszeltes und dem Gold der Heiligenscheine im Fresko der vierzig Märtyrer von Sebaste, das den dekorativen Hintergrund der Episode bildet, vorgegeben.

Mit den rhythmischen Bewegungsformen des Tanzes der Opričniki greift Eisenstein in der Filmsequenz Elemente physischer (motorischer) Formen zur Erlangung der Ekstase auf. Dies wurde bereits am Beispiel des in weiblicher Maske auftretenden Fedor gezeigt, dessen ekstatischer Tanz die Kreisbewegung der Derwische und Schamanen reproduziert. Aber auch die Luftsprünge des Tänzers sind in diesem Kontext, nämlich als bildlicher Ausdruck des von Eisenstein am Material der spanischen Mystiker studierten Phänomens der Levitation in der Ekstase zu interpretieren (vgl. *Abb. 27*).

Die Verbindung von Gewalt und Ekstase im Film ist als Element des Dionysischen ein Verweis auf das Aufgreifen von Traditionen des antiken Dramas. So greift die Konzeption des Films IVAN GROZNYJ als Tragödie sowohl Nietzsches *Geburt der Tragödie* als auch antike Prätexte, wie z.B. die *Bakchen* von Euripides, auf. In der Sequenz des ekstatischen Tanzes der Opričniki tritt Ivan

422 Vgl. hierzu Eisensteins Rezeption der Studie von Henry Lanz *The Physical Basis of Rime. An Essay on the Aesthetics of Sound* und sein Interesse für das Kapitel zur Farb- und Lautsymbolik der Romantischen Schule (Lanz 1931, 167).

423 Die Farben Rot, Schwarz und Gold herrschen auch in Repins 1885 entstandenem Gemälde »Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 nojabrja 1581 g. [Ivan der Schreckliche und sein Sohn Ivan am 16. November des Jahres 1581]« vor: Ivan Groznyj ist schwarz gewandet, golden ist das Gewand seines von eigener Hand ermordeten Sohnes, blutrot die Kopfwunde des Sohns; Hand und Stirn Ivans sind mit Blut befleckt, wie in Blut getaucht ist auch der rote Teppich des Zimmers, während sich der Hintergrund in schwarzem Dunkel verliert (vgl. die Schwarzweiß-Abb. des Gemäldes: *Abb. 12*, S. 145)

424 Im russ. Orig.: »Красный цвет дает зловещую тему и играет роль крови« (ebd.).

als dionysischer Theatergott auf, der die Opferung inszeniert. Die Reproduktion ekstatischer Formen im Film ist somit auch gattungsspezifisch bedingt und weist zahlreiche intertextuelle Bezüge auf.

Die Beispiele zeigen, dass die Konzeption des Films IVAN GROZNYJ und die im Film angelegte Synthese der Kunstformen wesentlich auf Eisensteins Studien der 1930er Jahre zu Kunst und Ekstase aufbauen. Um die Bedeutung der in der Bildkunst realisierten Ekstase-Konzeption für die Ästhetik des »Grundproblems« der Kunst aufzuzeigen, sei an dieser Stelle auf den Zusammenhang der von Eisenstein erforschten Phänomene von Synästhesie⁴²⁵ und Synthese mit der Konzeption des sinnlichen Denkens verwiesen. Eisenstein schreibt am 16. Oktober 1944 über die »Magie der Kunst«:

Магия – здесь не пустой оборот речи. Ибо искусство (настоящее) искусственно возвращает зрителя на стадию чувственного мышления, его норм и видов, а оно и есть стадия магического взаимоотношения с природой. Когда вы достигли р.[ar] ex.[emple] синэстетического слияния звука и изображения – вы поставили восприятие зрителя в условия чувственного мышления, где синэстетическое восприятие есть единственное возможное – дифференциации восприятий еще нет. – И зритель у вас »перестроен« на нормы не сегодняшнего, а исконно чувственного восприятия – »возвращен« в условия магической стадии ощущения мира. И идея, проносимая посредством такой системы воздействий, воплощенная в форму такими средствами – неотразимо владеет эмоцией. Ибо чувства и сознание в таком случае – покорны и управлямы почти в порядке транса. И из пассивного магического состояния воспринимающего искусство одновременно активно-магическое по владению и управлению зрителя – магом-творцом. Декаданс – вплоть до экспрессионизма и Sur-réalisme par

Magie ist hier keine leere Floskel. Denn die (echte) Kunst bringt den Zuschauer künstlich zurück zum Stadium des sinnlichen Denkens, seiner Normen und Arten, dieses [sinnliche Denken] aber ist das Stadium magischer Wechselbeziehung mit der Natur. Wenn Sie р.[ar] ex.[emple] synästhetische Verschmelzung des Tons und der Darstellung erreicht haben, so haben sie die Wahrnehmung des Zuschauers in die Bedingungen des sinnlichen Denkens versetzt, wo die synästhetische Wahrnehmung die einzig mögliche ist – die Differenzierung der Wahrnehmungen noch nicht existiert. Und der Zuschauer ist bei Ihnen »umgepolt« auf die Normen nicht des heutigen, sondern der ursprünglichen sinnlichen – »rückgeführt« unter die Bedingungen des magischen Stadiums des Weltempfindens. Und die Idee, die mittels solch eines Systems der Einwirkungen transportiert wird, die in die Form mit solchen Mitteln verkörpert wird – beherrscht berückend die Emotion. Denn Sinne und Bewusstsein sind in einem solchen Fall fast wie in Trance gehorsam und steuerbar. Und aus dem passiven magischen Zustand des Wahrnehmenden ist die Kunst gleichzeitig aktiv-magisch über die Beherrschung und Führung des Zuschauers durch

425 Zur Begriffsbestimmung der Synästhesie im Kontext unterschiedlicher Kunstformen vgl. Hadermann 1992.

excellence включ. вернулся в синэстетику чистым регрессом – »в себе«. (ср. Klee по Hausenstein-у рисунок и музыка, Чюрлянис [sic] Kandinsky etc.)

Эта точка – нуль. Но отсюда же и 100%: уже иной medium. кино где синэстетика становится синтезом и не теряем предметность.

(NB типографские наборы Tzara и Marinetti, Крученых, Малевича, Хлебникова – это синэстетическая попытка переложения интонации. Тоже лишь в кино-титре и его игре размерами единственно осмысленная.

(RGALI 1923-2-1172, 103–106; Unterstreichungen im Orig.)

den Schöpfer-Magier. Die Dekadenz – bis hin zum Expressionismus und Sur-réalisme par excellence inklusive kehrte zurück zur Synästhetik durch reinen Regress – »in sich«. (Vgl. Klee nach Hausenstein – Zeichnung und Musik, Čiurlionis, Kandinsky etc.) Das ist der Nullpunkt. Aber von dort aus auch 100%: schon ein anderes Medium. Der Film, wo Synästhesie zur Synthese wird und wir die Gegenständlichkeit nicht verlieren. (Nota-bene typographische Sätze von Tzara und Marinetti, Kručenyč, Malevič, Chlebnikov – das ist ein synästhetischer Versuch der Umlegung der Intonation. Auch nur im Film-Zwischentitel und seinem Spiel mit den Größen einzig durchdacht.

Die synästhetische Wahrnehmung, welcher Eisensteins Interesse bei der Erforschung der verschiedenen Ausdrucksformen von Ekstase galt, wird hier mit der These des »Grundproblems« von Kunst als Regress von sinnlichen Denken in Verbindung gebracht. Eisenstein kehrt mit diesen Ausführungen zur »Magie der Kunst« zu dem bei Lévy-Bruhl mit dem Begriff »participation mystique« beschriebenen Sachverhalt zurück. Die Synästhesie bezeichnet er als wesentliches Kennzeichen des sinnlichen Denkens, für das, wie in Studien zum frühen Denken erforscht, die Komplexität und Undifferenziertheit der Wahrnehmung charakteristisch sei: »Das *kommensurable Verschmelzen des Tons und der Darstellung*, das heißt das Phänomen, das wir »Synästhetik« nennen, ist ein typischer Zug des so genannten sinnlichen früh(-zeitlichen) Denkens.«⁴²⁶ Dies zeigt die enge Verbindung der Kunsttheorie vom »Grundproblem« der Kunst zu den Forschungen zur Ekstase.

Der Hinweis auf die Versuche künstlerischer Umsetzung von Synästhesie-Konzeptionen in der Kunst der unterschiedlichen Strömungen der historischen Avantgarde weist auf die innere Kontinuität der Theorie von Film als Synthese der Kunstformen und deren Wurzeln in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts hin. Neben Skrjabins Idee einer Lichtsymphonie, die dieser mit der Komposition des Werkes *Prométhée* (1909/1910) verbunden hatte, orientierte sich Eisenstein allerdings auch an früheren Experimenten synästhetischer Wirkung. So z.B. studierte er Karl von Eckartshausen, der sich damit beschäftigte »die

426 Im russ. Orig.: »[...] *соизмеримая слиянность звука и изображения*, то есть тот феномен, который мы называем »СИНЭСТЕТИКА«, есть типичная черта так называемого *чувственного раннего мышления*« (Eisenstein: *IP* III, 423; kursiv im Orig.).

Harmonie aller sinnlichen Eindrücke zu bestimmen, sie anschaulich und fühlbar zu machen« und die Theorie einer Augenmusik weiter zu entwickeln.⁴²⁷ Auch Diderot und dessen Auseinandersetzung mit der Enthusiasmus-Konzeption vom Genie diente Eisenstein als Vorbild für seine Konzeption von Kunst und Ekstase.⁴²⁸

An der Kunst der Avantgardisten monierte Eisenstein den Verlust der Gegenständlichkeit und die Tendenz zur Abstraktion und vertrat die Überzeugung, dass der Film als Synthese der Kunstformen einzig befähigt sei, die Synästhesie zu realisieren und dabei die Gegenständlichkeit nicht zu verlieren. Allerdings führt Eisenstein als Beispiel für die Realisierung der Synästhesie nicht etwa den Tonfilm und seine aktuelle Arbeit am Film *IVAN GROZNYJ* an, sondern die Zwischentitel des Stummfilms, mit denen durch das Spiel der Größe der Buchstaben die Intonation wiedergegeben werden könne.⁴²⁹ Dennoch kann der Tonfilm *IVAN GROZNYJ* als Versuch Eisensteins gelten, mit den Mitteln der Montage und des audiovisuellen Kontrapunkts Synästhesie-Konzeptionen filmisch umzusetzen – dies verdeutlicht nicht zuletzt das Aufgreifen des Themas ›Synästhesie‹ in den Schriften des Jahres 1944, zum Zeitpunkt der Arbeit am Film. Gleichzeitig offenbart die Konzeption des Films als Synthese der Künste die Orientierung an der sakralen Monumentalkunst wie z.B. der Gotik und ist somit ein herausragendes Beispiel für die stilistischen Besonderheiten der Kunst der Epoche – die Tendenz zu Sakralisierung und die Hinwendung zu monumentalen Formen. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die filmischen Dekorationen und die Wandbilder, die, wie bereits am Beispiel der Beichte Ivans vor dem Wandbild des Jüngsten Gerichts gezeigt, nicht nur für die Erforschung des Ekstase-Problems von Bedeutung sind, sondern in der Funktion als Veräußerlichung innerer Zustände auch darauf hinweisen, dass Eisenstein in seinem Spätwerk die Konzeption des inneren Monologs wieder aufgreift, welche ihn im Rahmen seiner Joyce-Rezeption Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre intensiv beschäftigt hatte.

427 Siehe Eckartshausen 1791, 336 ff.

428 Zu Diderot und Eisenstein siehe auch Roland Barthes: »Diderot, Brecht, Eisenstein.« In: Barthes 1977.

429 Zur Frage filmischer Realisierung von Synästhesie-Konzepten siehe Bernd Uhlenbruch: »Film als Gesamtkunstwerk?« In: Günther 1994, 185–199.

7 Der innere Monolog im Film

Полное выражение, однако он [внутренний монолог], конечно, сумеет получить только в кино. Ибо только тонфильм способен реконструировать все фазы и всю специфику хода мысли. (Eisenstein: *IP II*, 78)

Seinen vollen Ausdruck kann er [der innere Monolog] nur im Film finden. Denn nur der Tonfilm ist imstande, alle Phasen und ganze Spezifik des Gedankenstroms zu rekonstruieren.

Im Aufsatz »Odolžajtes' [Bedienen Sie sich]« formulierte Eisenstein 1932 seine Überzeugung, dass einzig das Medium des Films geeignet sei, den inneren Monolog in der Kunst vollkommen zu gestalten. In späteren Jahren relativierte er diese Aussage und betonte, dass der Film all die Phasen und Spezifika des Gedankenstroms lediglich am vollkommensten rekonstruieren könne (RGALI 1923-2-249, 14).

Nachdem allerdings 1934 das Werk James Joyces – und damit auch die Methode des inneren Monologs – durch die Rede Karl Radeks auf dem Schriftstellerkongress in der Sowjetunion der Verdammung anheim gefallen war, erwähnte Eisenstein in seiner Rede zum »Grundproblem« der Kunst im Jahr 1935 den inneren Monolog nur noch am Rande, indem er darauf hinwies, dass die Theorie des intellektuellen Films einen kleinen Nachkömmling habe – den *inneren Monolog*.

Ausgehend von dieser Äußerung Eisensteins wird in der Sekundärliteratur gemeinhin die Schlussfolgerung getroffen, dass der innere Monolog in der Theorieentwicklung Eisensteins der späten Jahre eine unwesentliche Rolle spiele. So schreibt z.B. David Bordwell: »Eisenstein defended *Ulysses* against Radek's attacks and praised its attempt to reconstruct ›the reflection and refraction of reality in consciousness‹ [...], but the Joycean inner monologue moves to the periphery of his concerns« (Bordwell 1993, 170). Stattdessen rücke, so Bordwell, ein anderes Konzept in den Vordergrund – das des sinnlichen Denkens. Demnach folge in der Theoriebildung Eisensteins der 1930er Jahre auf die früheste Konzeption, die des inneren Monologs, die Konzeption des sinnlichen Denkens und als dritte die von Bild und Darstellung (obrazizobraženie): »The earliest conception is that of *inner monologue*; the second is that of *sensuous thought*; and the third is that of *representation and image*« (Bordwell 1993, 169).

Allerdings belegen einige Schriften aus dem Textkorpus zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst der 1940er Jahre, dass Eisenstein die Konzeption des inneren Monologs in der Kunst auch über die frühen 1930er Jahre hinaus beschäftigte und er das Thema in der Zeit der Arbeit am Film *IVAN*

GROZNYJ wieder aufgriff. Die Konzeption des inneren Monologs bleibt nicht nur über die frühen 1930er Jahre hinaus relevant, sie erfährt in späteren Jahren sogar eine Weiterentwicklung. Das Thema des inneren Monologs rückt nicht etwa, wie Bordwell schreibt, an die Peripherie des Interesses, vielmehr wird der Begriff des inneren Monologs in Eisensteins öffentlichen Äußerungen seit Mitte der 1930er Jahre deshalb durch andere Terminologie ersetzt, weil er in Widerspruch zur offiziellen Kunstdoktrin steht.⁴³⁰ Eisensteins Schriften zum »Grundproblem« der Kunst aus dem Zeitraum des Schriftstellerkongresses 1934 (RGALI 1923-2-233) zeigen die Gegenposition, die Eisenstein zur offiziellen Doktrin vertritt und sind gleichsam ein Zeugnis für die flammende Verteidigung der Methode Joyces, die Eisenstein sowohl gegen die »bourgeoise« als auch gegen die sowjetische Literaturkritik, welcher er »Vulgarisierung« vorwirft, verteidigt.

Eisensteins spezifische Konzeption des inneren Monologs in der Kunst soll im Folgenden anhand ausgewählter Textbeispiele dargestellt und der Zusammenhang zwischen den Konzeptionen von innerem Monolog und sinnlichem Denken bzw. innerem Monolog und obraz-izobraženie [Bild-Darstellung] beleuchtet werden. Neben teilweise unveröffentlichten Textbeispielen aus den 1930er Jahren zur Joyce-Rezeption und zur Methode des inneren Monologs sollen Schriften aus den 1940er Jahren als Beleg für die These herangezogen werden, dass der Begriff des inneren Monologs im Schaffen Eisensteins der späten Jahre eine Weiterentwicklung erfahren hat. Eisensteins spezifische Konzeption des inneren Monologs im Film lässt sich am Beispiel des künstlerischen Schaffens der 1940er Jahre analysieren und belegen. Aber auch in den stark intermedial ausgerichteten Schriften zur »Montage«-Theorie der ausgehenden 1930er Jahre ist die Auseinandersetzung mit dem Werk Joyces belegt: so sind z.B. in das Korpus der Schriften zur »Montage 1937« Texte zu Joyce und den Vorformen von Montage in der Literatur eingefügt (Eisenstein 2000a, 251 ff.).

Verfolgt man die Joyce-Rezeption Eisensteins, so erweist sich, dass hierin die Grundlage für die Entwicklung des inneren Monologs zu sehen ist. Im Gegensatz zur vorherrschenden Forschungsmeinung stellt sich heraus, dass er als Teilproblem der »Methode« der Kunst anzusehen ist und IVAN GROZNYJ

430 Einen Hinweis darauf, dass der Begriff des inneren Monologs aufgrund seiner Unvereinbarkeit mit zeitgenössischen kulturpolitischen Positionen abgelöst wird, gibt Bulgakowa: »Der innere Monolog war das erste Modell zur Interpretation der Montage im Tonfilm. [...] Nicht zufällig verschwindet der Begriff des ›inneren Monologs‹ aus den späteren Schriften Eisensteins, und die Rede wird über die Adjektive ›sinnlich‹, ›prälogisch‹ definiert« (Bulgakowa 1996, 135).

als Ausdruck von Eisensteins spezifischem Verständnis des inneren Monologs in der Kunst gelten kann. In der Analyse soll die spezifische Definition des inneren Monologs, die Eisenstein entwickelte, im Kontext der Schriften herausgearbeitet und die Entwicklung skizziert werden, die der Begriff im Laufe der Jahre erfahren hat. Neben dem literarischen Werk Joyces sind allerdings auch andere Quellen für Eisensteins Konzeption vom inneren Monolog in der Kunst wesentlich, so z.B. die wissenschaftlichen Diskurse zur Subjektivität in der zeitgenössischen Psychologie (Schizophrenie-Forschung) und der Zusammenhang mit der Theaterkunst Evreinovs und dessen Konzeption des Monodramas.

7.1 Quellenlage und Forschungsstand

Die Joyce-Rezeption Eisensteins (wenn auch zu diesem Aspekt die meisten Arbeiten der Sekundärliteratur vorliegen) und die damit verbundene Konzeption des inneren Monologs in der Kunst sind aufgrund der schwierigen Publikationslage noch nicht erschöpfend erforscht. So wurden bislang z.B. keine vergleichenden Analysen des filmischen Spätwerks Eisensteins (IVAN GROZNYJ) und Joyces Roman *Ulysses* unternommen, dessen gründliche Lektüre die Grundlage für die Herausbildung von Eisensteins spezifischem Verständnis des inneren Monologs darstellte. In der Forschung wurden immer wieder einzelne Aspekte der Joyce-Rezeption Eisensteins oder der Konzeption des inneren Monologs untersucht.⁴³¹ Allerdings fehlt bislang eine Gesamtdarstellung zu Eisenstein und Joyce und auch die Entwicklung der Konzeption des inneren Monologs über die frühen 1930er Jahre hinaus war bisher nicht Gegenstand einer Untersuchung.

Von den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst enthalten insbesondere Texte aus den Jahren 1934 (RGALI 1923-2-233) und 1942–43 (RGALI 1923-2-249, 250) grundlegende Reflexionen zu dem Thema Joyce und innerer Monolog in der Kunst. V. V. Ivanov stellte in seiner Monographie *Očerki po istorii semiotiki v SSSR* im Kapitel »Vnutrennjaja reč'« [Innere Rede] einige wichtige Textfragmente zur Joyce-Rezeption Eisensteins vor.⁴³² Der von Ivanov unter Rückgriff auf Eisenstein gewählte Titel dieser Fragmente »Frank Budgen« bezieht sich auf die 1934 in London erschienene Monogra-

431 Vgl. die Ausführungen hierzu in Gesamtdarstellungen zu Eisenstein, z.B.: Ivanov 1985, 236 ff.; Bordwell 1993, 169 ff.; Bulgakowa 1996, 135 ff.

432 Diese Texte, von Ivanov in Auszügen u. d. T. »Frank Budgen« zitiert, wurden später im RGALI unter der Einheit 1923-2-249 archiviert.

phie des gleichnamigen Autors – *James Joyce and the Making of Ulysses* – welche in der Bibliothek der Museumswohnung (Muzej-kvartira) Eisensteins aufbewahrt wird.⁴³³

Im Gegensatz zu dem mit zahlreichen handschriftlichen Marginalien versehenen Arbeitsexemplar des *Ulysses*, welches aus der Bibliothek Eisensteins verschwunden ist, stehen der Forschung neben der Monographie Budgens weitere Werke der Sekundärliteratur aus Eisensteins persönlicher Bibliothek zur Verfügung, die mit handschriftlichen Notizen versehen und daher zu den Primärquellen zu rechnen sind. Neben der frühen Studie Herbert Gormans aus dem Jahr 1924 *James Joyce. His first forty years*⁴³⁴ sind dies vor allem Stuart Gilberts *James Joyce's Ulysses. A Study* (1930)⁴³⁵ sowie Edmund Wilsons *Axel's Castle* (1931). Mit den genannten Werken setzte sich Eisenstein in den Schriften zu Grundproblem und Methode kritisch auseinander (z.B. RGALI 1923-2-249). Annette Michelson griff in ihrem Aufsatz »Reading Eisenstein Reading *Ulysses*. Montage and the claims of subjectivity« (1989) Aspekte der Joyce-Rezeption auf und veröffentlichte einige der Notizen Eisensteins aus dessen Exemplar von Wilsons »Axel's Castle«, die sich mit der Konzeption des Mexiko-Films befassen. Michelson untersuchte auch die Bezüge von Eisensteins Lektüre des *Ulysses* zur Verfilmung von Marx' *Das Kapital*, einem Projekt, welches Eisenstein in den Jahren 1927/1928 verfolgt hatte.⁴³⁶

Emily Talls Darstellung der Editions-geschichte des *Ulysses* in der Sowjetunion »The Joyce Centenary in the Soviet Union« (Tall 1984) liefert notwendige Hintergrundinformationen zum kulturgeschichtlichen Kontext der Studien Eisensteins und der Rezeption Joyces in der Sowjetunion. Von der gleichen Verfasserin wurde ein Ausschnitt aus einer Regievorlesung veröffentlicht,⁴³⁷ in welcher Eisenstein Monate nach der Verurteilung der Methode Joyces durch Radek auf dem Schriftstellerkongress vor seinen Studenten eine Verteidigungsrede auf den *Ulysses* hielt und indirekt die Losungen der herrschenden Kunstdoktrin kritisierte.⁴³⁸

433 Wie der handschriftl. Eintrag in dem Expl. zeigt, erwarb Eisenstein die Monographie am 4.2.1934 in Moskau.

434 Erwerbungsvermerk Eisensteins: »2. VIII. 1928 Moscow.«

435 Erwerbungsvermerk Eisensteins: »23 VIII S E Hollywood.«

436 Michelson, Annette: »Reading Eisenstein Reading Capital.« In: *October*, 1976, Nr. 2 (Sommer), 27–38.

437 Eine erweiterte Grundlage für die Eisenstein-Forschung könnte die noch ausstehende Gesamtpublikation der Regievorlesungen bieten, welche weiteres wertvolles Material zu Joyce bergen.

438 Siehe: Tall 1987, 133–142. Weitere Ausschnitte aus Eisensteins Regievorlesungen vom Herbst 1934 finden sich in der Biographie Marie Setons (Seton 1952, 468–493).

Den Zusammenhang der Konzeptionen von innerem Monolog und innerer Rede in der Theorie Eisensteins untersucht Sokolov in seinem Aufsatz »Vnutrennij monolog« i »vnutrennjaja reč'« v teorii Ėjzenštejna« (1985), während William Constanzo in »Joyce and Eisenstein: Literary Reflections on the Reel World« (1984) die literarische Gestaltung von *Finnegans Wake* im Vergleich mit Eisensteins Montage-Technik analysiert.

7.2 Phasen der Joyce-Rezeption Eisensteins (1928–1934)

Die Rezeption von James Joyces Werk *Ulysses*, das Eisenstein euphorisch als »Bibel des neuen Kinos« begrüßte, ist bereits im Monat Februar des Jahres 1928 belegt (Leyda/Voynow 1982, 35). Die Lektüre Joyces wollte Eisenstein für das 1928 geplante Projekt der Verfilmung von Karl Marx' *Das Kapital* fruchtbar machen (vgl. Michelson 1976, 27–38), doch das Projekt wurde nicht angenommen. Jay Leyda schreibt, dass Joyces Verständnis des inneren Monologs alle frühen Tonfilmprojekte Eisensteins dominierte (Leyda/Voynow 1982, 37). Eisenstein zeigte sich in dieser Zeit fasziniert vom *stream of consciousness* und experimentierte nach dem Vorbild der Surrealisten selbst mit der »écriture automatique«. Im Dezember 1928 notierte er in sein Tagebuch: »If I'll be quite disappointed in my art potence – I'll write my very very scrupulous autobiography in that super-exact manner of Joyce's descriptions of Bloom. Putting all the associations that run around the sentence or idea I am writing« (RGALI 1923-2-1110, 2 f.; vgl. Leyda/Voynow 1982, 37). Bei seiner Auslandsreise traf Eisenstein 1929 in Paris persönlich mit James Joyce zusammen und sprach mit ihm über mögliche Perspektiven der Entwicklung der Filmkunst.⁴³⁹

Die unvollendeten Filmprojekte der 1930er Jahre, angefangen von den in Hollywood verfassten Drehbüchern zu den Filmprojekten »Sutter's Gold« und »An American Tragedy« sind als Experimente Eisensteins zu betrachten, die Möglichkeiten der Anwendung des inneren Monologs auf ein anderes Medium – die Kinematographie – auszuloten. Das Filmprojekt »Sutter's Gold« basierte auf Blaise Cendrars Erzählung *L'Or* über den Schweizer Abenteurer Johann August Suter (1803–1880; vgl. Kanzog 1994, 125), der sich zu einem der reichsten Männer der USA und quasi zum Besitzer Kaliforniens emporschwang, bis

439 In der Forschung sind die biographischen Hintergründe und die persönliche Begegnung Eisensteins mit James Joyce in Paris weitgehend aufgearbeitet. Neben den respektiven Werken der Sekundärliteratur zur Biographie Eisensteins widmet sich der Aufsatz Werner Gostas »James Joyce and Sergej Eisenstein« diesem Thema (Gosta 1990, 491–507).

er von den Massen der Goldgräber in der Zeit des »Gold Rush« 1848/1849 ruiniert wurde. Im Rahmen seines sechsmonatigen Vertrages mit der Paramount verfasste Eisenstein im Juli/August 1930 zusammen mit Ivor Montagu und Grigorij Aleksandrov das Drehbuch zum Film, das neben weiteren Materialien, Zeichnungen und Skizzen Eisensteins zu diesem Filmprojekt im RGALI aufbewahrt wird. Im Drehbuch wurden die sozialen Aspekte der historischen Ereignisse stärker als in der literarischen Vorlage betont und das Thema des Verderben und Zerstörung bringenden Goldes und der Gier herausgehoben. Die Paramount lehnte trotz begeisterter Äußerungen von amerikanischen Filmemachern, darunter Charles Chaplin, das Drehbuch ab (vgl. Klejman 1992, 13).

In »Sutter's Gold« wird der Schrei nach dem »Gold!« zum Ausgangspunkt der Zerstörung der vormals blühenden und fruchtbaren Ländereien Sutters durch die Gier der Massen nach Gold. Der folgende Ausschnitt aus dem Treatment verdeutlicht, dass Eisenstein mit den Mitteln der (Ton-)Filmmonage den inneren Monolog auf die Leinwand bringen wollte:

Sutter wanders alone through this desolation, listening to the incessant sound of the gold-seekers. »Gold.« The word rings through the forest, and echoes through the hills and canyons. And then, from the depths of these canyons, a new theme of the noise symphony can be heard. The sounds of thousands of feet trampling over stones⁴⁴⁰

Wie ein Zitat von Anfang des Jahres 1932 verdeutlicht, sah Eisenstein den inneren Monolog analog zur Montage als Reproduktion psychischer innerer Prozesse:

›Sutter‹ [Sutter's Gold] и ›Kill‹ [American Tragedy] еще тем более ausschlaggebend ибо они то как раз Abspiegelung психологических процессов (монтажная конструкция есть репродуцирование подобных процессов!). (RGALI 1923-2-1130, 80)

›Sutter‹ [Sutter's Gold] und ›Kill‹ [American Tragedy] sind vielmehr deshalb ausschlaggebend, weil sie doch gerade Abspiegelung psychologischer Prozesse sind (die Montage-Konstruktion ist Reproduzierung ähnlicher Prozesse!).

Die Faszination, die für Eisenstein von Joyces Gestaltung des inneren Monologs in dem Roman *Ulysses* ausging, beruhte auf der von Joyce angewandten Technik des Bewusstseinsstromes. Das von Eisenstein 1930 in den USA geplante Filmprojekt »An American Tragedy« gilt weltweit als der erste Versuch, die Methode des inneren Monologs des Helden filmisch anzuwenden. Das Drehbuch zu »An American Tragedy« schrieben Eisenstein, Aleksandrov und

440 »A sequence from ›Sutter's Gold.« In: Eisenstein 1942, 248 f.

Montagu nach der literarischen Vorlage von Theodore Dreiser für die »Paramount«. Eisenstein selbst äußerte sich in seinen Memoiren wie folgt zu dem Projekt:

In der »Amerikanischen Tragödie« von Dreiser fesselte mich am meisten das Spiel des Verhängnisses. In meinem Treatment für die Paramount hob ich mit allen Mitteln diese Linie hervor. Clyde bereitet die Ermordung Robertas von langer Hand vor. Dann aber tritt das berühmte »change of heart« – der Gefühlsumschwung – ein, im Boot besinnt er sich eines Besseren. Bald darauf ereignet sich wirklich ein Unfall, bei dem Roberta ums Leben kommt. Und die unerbittlichen Zahnräder der bereits angelassenen Maschine der Missetat fügen dann im weiteren all das, was Clyde zur Vorbereitung einer Mordtat unternommen hatte, zu einer Kette von Indizien zusammen. Einmal angelassen, läuft die verhängnisvolle Maschine des Verbrechens automatisch weiter.
(Eisenstein: *YO I*, 1988, 455)

In »An American Tragedy« sah Eisenstein vor, den Bewusstseinsstrom des Helden filmisch zu gestalten, indem er im Kulminationspunkt des Films – der Bootsfahrt von Clyde und Roberta, die mit dem Tod Robertas endet – das innere Erleben des Helden vermittels der Montage wiederzugeben suchte. Der Wechsel von der Außen- zur Innenperspektive des Helden Clyde wird im Treatment mit den folgenden Worten eingeleitet: »As the boat glides into the darkness of the lake, so Clyde glides into the darkness of the thoughts« (Eisenstein 1942, 237). Den Bewusstseinsstrom des Helden geben die Montage-Skizzen Eisensteins wieder, die beschreiben, wie die Kamera förmlich in das Innere Clyde's eindringt und den fiebrigen Strom der Gedanken in Bild und Ton fixiert (vgl. Eisenstein: *IP II*, 77), wobei sich die Innenperspektive des Helden in fließendem Wechsel mit der äußeren Handlung darstellt:

Two voices struggle within him – one: »Kill-kill!« the echo of his dark resolve, the frantic cry of all his hopes of Sondra and society; the other: »Don't-don't kill!« the expression of his weakness and his fears, of his sadness for Roberta and his shame before her. In the scenes that follow, these voices ripple in the waves that lap from the oars against the boat; they whisper in the beating of his heart; they comment, underscoring, upon the memories and alarms that pass through his mind; each ever struggling with the other for mastery, first one dominating then weakening before the onset of its rival. They continue to murmur as he pauses on his oars to ask: »Did you speak to anyone in the hotel?«
(Eisenstein 1942, 237 f.)

Dem Schrei nach »Gold!« in »Sutter's Gold« entspricht in »An American Tragedy« der Schrei zum Töten: »Kill.« Die beiden Beispiele zeigen, dass Eisenstein die Gestaltung des inneren Monologs im Film mit einem starke Erregung auslösenden Wort verband, das zugleich als Schlüsselbegriff für das Werk

selbst gelten und dessen Grundidee als eine stetig wiederkehrende »idée fixe« zum Ausdruck bringen konnte.

Parallel zur Arbeit am Filmprojekt ¡QUE VIVA MÉXICO! entwickelte Eisenstein die Konzeption des inneren Monologs im Film weiter und dehnte die Darstellung des inneren Monologs von dem Bewusstseinsstrom der Hauptfigur (Clyde in »An American Tragedy«) auf die gesamte Kompositionsstruktur des Werkes aus. Hierin folgte er Joyces Methode und dessen strenger Komposition des *Ulysses*. In Edmund Wilsons Monographie *Axel's Castle*, welche Eisenstein in der Zeit des Mexikoaufenthalts studierte, merkte er an:

I.e. *Ulysses* – is a »world system« vu à travers un tempérament – I.e. imposing his own picture and taste as laws ... why Joyce has chosen to have Bloom think and see certain things for which the final explanation is that they are pretexts for mentioning flowers.

I am doing the same with my Mexican episodes. As the whole picture is also a plan, built on an underlying structure – the historic development of Mexico freed from sequentiality, determined by simultaneity, whose specifics [are] of the fusion of all eras within today's Mexico – impetus and justification.

The secret of this at least is in Joyce. With us it is more formal – informational. Mexico, as in a motif. Thus also in limitations, that were not formerly in film, subconsciously sensed in the methods of »perception«.

(Zit. nach: Michelson 1989, 73 f.)

Der Mexiko-Film beruhte, nach dem Beispiel von Joyce, auf einem wissenschaftlichen Plan, der die historische Entwicklung Mexikos nicht in der Aufeinanderfolge historischer Epochen, sondern in der Gleichzeitigkeit, im charakteristischen Nebeneinander unterschiedlichster Entwicklungsstufen, als Fusion der zeitlichen Ebenen und Epochen zeigen wollte. Dies wurde in der Episodenstruktur des Films zum Ausdruck gebracht, die auf dem wissenschaftlichen Stufenmodell gesellschaftlicher Entwicklung beruhte (vgl. Kap. 3.3.3).

Der von Eisenstein im Zusammenhang mit der Analyse von Joyces Werk verwendete Ausdruck »a world system« vu à travers un temperament« verweist auf Zolas Bestimmung des *roman expérimental* als einem Kunstwerk, in welchem ein (objektiver) Ausschnitt der Wirklichkeit durch das subjektive Prisma eines Temperaments gesehen wird. In der für den Naturalismus programmatischen Synthese von Wissenschaft und Kunst bot sich für Eisenstein ein Anknüpfungspunkt sowohl für sein methodisches Vorgehen als auch für sein eigenes künstlerisches Schaffen. Die Verbindungslinie von den großen französischen Romanschriftstellern des 19. Jahrhunderts Zola und Balzac zu Joyce zog Eisenstein auch in den Jahre später entstandene Schriften zur Montage 1937 (Eisenstein 2000a, 254).

Die in Joyces *Ulysses* verwirklichte Subjektivität der Welt Darstellung fand Entsprechung in Eisensteins Konzeption des Mexiko-Films als Selbstporträt

des Künstlers. 1933 merkte Eisenstein an, dass er in der sozialen und physischen Wirklichkeit Mexikos seine eigenen Gefühle und sein Bewusstsein widergespiegelt gesehen habe:

Mexika казалась, как грандиозная проекция во вне всех тех черт, вожделений, личных вкусов и установок, из которых сплетается все то, что можно было бы обозвать моею индивидуальностью. [...] Во сне наши желания и желаемые образы обступают нас как бы физической реальностью и ошутимостью. [...] Не было такого участка мысли, который бы не закрепляла воплощенно та или иная область мексиканской действительности. [...] Если говорить об автопортретности в произведениях, ¡QUE VIVA MEXICO! [автопортрет] наполнейший. (Eisenstein 1992b, 7 f.)

Mexiko schien mir wie eine grandiose Projektion all jener Züge, Begierden, persönlichen Neigungen und Einstellungen nach außen, aus denen das geknüpft ist, was man meine Individualität schimpfen könnte [...] Im Traum umringen uns unsere Wünsche und Wunschbilder wie von physischer Realität und Fühlbarkeit. Wenn es so ist, so schien Mexiko wahrhaft wie ein Traum. Es gab keinen Bereich der Gedanken, den nicht dieses oder jenes Gebiet der mexikanischen Wirklichkeit verstärkt verkörpert hätte. [...] Wenn man von Selbstporträts in Kunstwerken redet, so ist ¡QUE VIVA MEXICO! das vollständigste.)

Die subjektive Aneignung der objektiven Wirklichkeit erfolgte mittels filmischer Montage. Bereits in der Theorie des intellektuellen Films hatte Eisenstein dargelegt, dass der Film ein geeignetes Mittel sei, um die Subjektivität von Denkprozessen als filmische Montage zu gestalten und damit den Zuschauern, wie er dies in den Anmerkungen zu Wilsons *Axel's Castle* ausdrückte, das »eigene Bild und den eigenen Geschmack als Gesetze aufzuerlegen«. In ¡QUE VIVA MEXICO! fand die Subjektivität der Weltsicht darin Ausdruck, dass Eisenstein dem Film die Bedeutung eines uneingeschränkten Selbstporträts zuwies, als Projektionsfläche seiner innersten Regungen und Gefühle. In dem 1933 verfassten Text bezeichnete Eisenstein den Film als Brücke zum inneren Monolog:

[...] hier ist auch schon die Brücke zum inneren Monolog – nicht als Methode und Form, sondern als Sachen, so wie es Porträts von Häuptlingen aus Mais, aus Samenkörnern, Nelken, Levkojen und Kapuzinerkresse, Kaffeebohnen oder Bonbons gibt [...] So hat sich »Mexiko« zum Mosaik des Selbstporträts gefügt. (ebd.)

Nach dem Scheitern des Mexiko-Films und der Rückkehr in die Sowjetunion karikierte Eisenstein in der später nicht realisierten Filmsatire »MMM« den inneren Monolog, den er in dem unvollendet gebliebenen Filmprojekt »An American Tragedy« hatte verkörpern wollen. Den inneren Monolog des Helden unterzog er in »MMM« ironischer Verfremdung, indem er seinen kleinbürger-

lichen Filmhelden Maksim im Augenblick der moralischen Verlegenheit ein Mikrofon verschlucken ließ.⁴⁴¹ In den Schriften zur »Methode« aus dem Jahr 1943, die dem Thema »innerer Monolog« gewidmet sind, offenbarte Eisenstein diesen selbstparodistischen, an dem Vorbild »An American Tragedy« orientierten Charakter des inneren Monologs in der Filmkomödie »MMM«:

В »MMM« – герой ММ хватая воздуха как рыба, вытащенная из воды – в момент морального затруднения – неосторожно заглатывает ... съёмочный микрофон. Странная звуковая баталия вводит в круг внутренней борьбы ›любви и долга‹ в душе героя.
(RGALI 1923-2-249, 34)

In »MMM« verschluckt der Held MM, der wie ein Fisch, den man aus dem Wasser gezogen hat, nach Luft schnappt, im Moment der moralischen Verlegenheit – unvorsichtigerweise ein ... Aufnahme-Mikrofon. Eine seltsam tönende Schlacht führt hinein in den Kreis des inneren Kampfes zwischen ›Liebe und Pflicht‹ in der Seele des Helden.

Auch in einem weiteren Projekt dieser Zeit parodierte Eisenstein sich selbst. 1934 plante er mit dem Dramaturgen Natan Zarchi das Theaterstück *Moskva Vtoraja* [Moskau das Zweite], in welchem dem Protagonisten zu Lebzeiten ein Denkmal gesetzt wird. Doch als die lebende Figur dem Denkmal nicht entsprechen kann, wird der Name des Helden von dem Denkmal entfernt, das Denkmal verliert seine Individualität und wird zur Statue des symbolischen Stoßarbeiters (*udarnik truda*) gemacht. In der ersten Fassung des Stückes kann der Protagonist das Trauma und den Verlust der Individualität nicht verwinden und begeht Selbstmord.⁴⁴²

Das deutlich autobiographische Züge tragende Projekt »Moskva Vtoraja«, dessen Verwirklichung bereits vor dem Unfalltod Natan Zarchis 1935 gestoppt worden war, spiegelte einerseits Eisensteins persönliche Situation und seinen Namensverlust als Regisseur in den Zeiten der stalinistischen Wende in der Sowjetunion wider. Andererseits war das Projekt, welches im Herbst 1934 geplant wurde, auch als künstlerische Reaktion Eisensteins auf den ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller aufzufassen, der im August/September 1934 in Moskau stattgefunden hatte. Das namenlose Denkmal für den Stoßarbeiter, das den Verlust der Individualität markierte, wurde zum meta-

441 Das Verschlucken eines Mikrophons war bereits in einer Szene des 1927 von Sergej Komarov gedrehten Films *DER KUSS DER MARY PICKFORD* [*POCELUIJ MĚRI PIKFORD*] als komisches Element verwendet worden.

442 Zum Projekt »Moskva Vtoraja« siehe den Aufsatz V. V. Zabrodins: »Popytka teatra. Ėjzenštejn 1934, ili Ot ›Serebrjanogo Angela‹ k ›Moskve Vtoroj‹ [Theaterversuch. Eisenstein 1934, oder Vom ›Silbernen Engel‹ zu ›Moskau des Zweiten‹].« In: Eisenstein 1998a, 111–116.

phorischen Ausdruck der Wende in der sowjetischen Kunstдокtrin und Propagierung des Sozialistischen Realismus in der Kunst.

Karl Radek hatte in seiner – zuvor mit Stalin abgesprochenen – Rede auf dem Schriftstellerkongress das Schaffen James Joyces als Antipode zur Kunst des Sozialistischen Realismus dargestellt und Joyces Methode des inneren Monologs verunglimpft:

Мы присмотримся к существу »нового метода«, который доводит натурализм до клиники, романтизм и символизм – до бреда. В чем основа Джойса? Основа его в убеждении, что нет ничего в жизни крупного – нет крупных событий, нет крупных людей, нет крупных идей, и писатель может дать картину жизни, именно взяв »любого героя в любой день« и пересняв его тщательно. Куча навоза, в которой копошатся черви, заснятая кинематографическим аппаратом через микроскоп, – вот Джойс.⁴⁴³

Betrachten wir das Wesen der »neuen Methode« eingehender, die den Naturalismus bis zum Klinischen, die Romantik und den Symbolismus – bis zum Fieberwahn führt. Worin bestehen die Grundlagen Joyces? Die Grundlagen liegen in der Überzeugung, dass es nichts Bedeutendes im Leben gibt – keine bedeutenden Ereignisse, keine bedeutenden Menschen, keine bedeutenden Ideen, und der Schriftsteller kann ein Bild des Lebens geben, indem er »einen beliebigen Helden an einem beliebigen Tag« nimmt und ihn sorgfältig immer wieder aufnimmt. Ein Misthaufen, in dem Würmer wimmeln, aufgenommen mit dem kinematographischen Apparat durch ein Mikroskop, – da haben Sie Joyce.

Radeks Formulierung des »mikroskopischen Blicks auf Würmer« spielte auf Eisensteins Film BRONENOSEC POTEMKIN an, in dem der Regisseur in einer berühmt gewordenen Großaufnahme den subjektiven Blick des Schiffsarztes durch ein Pince-Nez auf das von Würmern wimmelnde verdorbene Fleisch aufgenommen hatte. Die Rede Radeks gab den Kurs vor: nicht nur Joyce, sondern auch das filmische Verfahren der Montage stand auf dem Pranger.

Als Reaktion auf den Generalangriff Radeks gegen Joyce auf dem Schriftstellerkongress verfasste Eisenstein bei seinem Aufenthalt in Kislovodsk im September 1934 eine Art Verteidigungsschrift der Methode Joyces, in welche er Fragmente der Rede Radeks vom Schriftstellerkongress aufzunehmen gedachte. Die Aufzeichnungen Eisensteins sind den Forschungen zum Thema Regress in der Kunst zuzuordnen, denn Eisenstein analysierte in dieser Zeit die Werke Joyces und Prousts auf regressive Strukturen hin. Den Bewusstseinsstrom als Veräußerlichung der inneren Rede betrachtete Eisenstein unter dem Aspekt der Regression zu frühen Formen des Denkens.

443 Radek, Karl: »James Joyce oder der sozialistische Realismus?« In: *Pervy vsesojuznyj s-ezd sovetskich pisatelej* 1934, 315.

Hier zeigt sich, dass die Joyce-Rezeption Eisensteins und die Entwicklung der Theorie des inneren Monologs in einer engen Wechselbeziehung zur offiziellen sowjetischen Kunstdoktrin zu sehen ist.⁴⁴⁴ Eisenstein nahm in den Aufzeichnungen nicht nur auf die Rede Radeks, sondern auch auf E. Gal'perins Aufsatz zu Marcel Proust Bezug, in welchem dieser Proust in die Reihe der »Symbolisten, Joycisten, Surrealisten und eine Menge weiterer Strömungen des schöngestigen Irrationalismus« gestellt und ihm vorgeworfen hatte, er trete als »bewusster und aktiver Kämpfer gegen Vernunft und Wissenschaft auf«⁴⁴⁵. Eisensteins Kommentar zu Gal'perin verdeutlicht seine Position zum Schaffen der Surrealisten, Proust und Joyce, die er – gleichwohl sie alle drei mit dem Material des »irrationalen Stroms« arbeiteten – aufgrund ihrer Methoden als grundlegend verschieden ansah und sich dagegen wandte, sie in einen Topf zu werfen. In dem Kommentar lieferte Eisenstein eine vehemente polemische Kritik des Surrealismus und dessen Methode der »écriture automatique« (mit der er seinerzeit selbst experimentiert hatte):

Сюрреализм – это стенограмма (большой частью фальсифицированная в сторону заострения »оригинальности« этого случайного бреда) автоматического, нерассудительного бега вольных ассоциаций. График бреда, как »метод«. Даже не оригинальное открытие, а пересадка метода »Freie Einfälle« из психоанализа Фрейда. Максимум необработанности, сырости и непосредственности – максимум достоинства.
(RGALI 1923-2-233, 30)

Der Surrealismus – das ist ein Stenogramm (ein größtenteils zugunsten der Zuspitzung der »Originalität« dieses zufälligen Fieberwahns falsifiziertes) des automatischen, irrationalen Laufs freier Assoziationen. Graphik des Fieberwahns, als »Methode«. Nicht einmal eine originale Entdeckung, sondern Überführung der Methode »Freie Einfälle« aus der Psychoanalyse Freuds. Maximum an nicht Ausgefeiltem, Rohem und Unmittelbarem ist Maximum an Wert.

444 Während die erste Ausg. der *Großen Sowjetenzyklopädie* von 1931 James Joyces *Ulysses* noch als ein »bemerkenswertes Denkmal der Epoche« (Lann 1931) ausgewiesen hatte, änderte sich die Bewertung Joyces in den darauffolgenden Jahren stalinistischer Kulturpolitik gravierend. In der 1952 erschienenen zweiten Ausgabe der *Großen Sowjetenzyklopädie* wurde James Joyce als »Vertreter einer reaktionären literarischen Schule« bezeichnet, »für die die subjektivistische Darstellung des »Bewusstseinsstroms« charakteristisch ist«. Über Joyces Hauptwerk, den *Ulysses*, hieß es dort weiter: »Die Darstellung der pervertierten Psyche eines Kleinbürgers, das zynische Graben in seinen schmutzigen Gefühlen sind einem reaktionären Ziel unterworfen – den Menschen antisozial und amoralisch zu zeigen. *Ulysses* ist in einer höchst formalistischen Manier geschrieben.« (Anonym 1952).

445 Im russ. Orig.: »Наряду с символистами, джойсистами, сюрреалистами и множеством других течений художественного иррационализма, Пруст выступает, как сознательный и активный боец против разума и науки« (E. Gal'perin 1934; zit. nach: RGALI 1923-2-233, 29).

Dem Schaffen Prousts wies Eisenstein eine mittlere Position auf der Linie zweier extremer polarer Tendenzen zu, die er durch den Surrealismus und durch Joyce verkörpert sah: auf der einen Seite die Tendenz zum Absurden und zum völligen Zerfall der Methode (bei den Surrealisten) und auf der anderen Seite die bewusste Organisiertheit und willentliche Bearbeitung des Bewusstseinsstroms bei Joyce. Eisenstein griff in seinen Schriften die Rhetorik Radeks auf und wandte sie im Falle des »Fieberwahns [bred]« gegen die Surrealisten, während er den von Radek gegen Joyce gerichteten Vorwurf des mikroskopischen Blicks ins Positive verkehrte, indem er die Methode Joyces mit den Worten verteidigte, das Mikroskop sei dafür da, das Unbemerkte und Unge-sehene zu einer unerwarteten und verblüffenden Sichtbarkeit zu bringen. Es käme schließlich niemandem in den Sinn, das Mikroskop dafür zu zerschlagen, dass es das, was unter gewöhnlichen Bedingungen außerhalb des Gesichtsfeldes liege, als Höllenschlangen und Geschwüre zeige (RGALI 1923-2-233, 31). Im Folgenden wird der diesbezügliche, bislang unveröffentlichte Abschnitt der Schriften aus dem Jahr 1934, der als Plädoyer für die Methode Joyces ein bededtes Zeugnis für Eisensteins Gegenposition zu herrschenden Kulturdoktrin ist, im Zusammenhang wiedergegeben:

И Джойс. В равной мере врезающийся, как в форму, так и в содержание изобретаемого мыслимого и возможного хода некоего иррационального тока и хода. И синтаксис и специфика внутренней речи, лишь как одна из форм языковой лексики, наиболее пластически отвечающей комплексу содержаний, которые он считает нужным излагать. Владея всеми грамматиками, синтаксами и лексиками Джойс в каждом случае прибегает к той из тех, которая своим строем и спецификой наиболее пластически адекватна тому, что призвано выразиться через язык. На этом строится литературный полижанризм отдельных глав *Улисса*.

То они сделаны в форме пародии на катехизме вопросов и ответов. То в форме газетных заголовков типа дневника происшествий. То драматическими репликами и ремарками, то, наконец, в пределах одной главы перебегая от ранних языковых структур

Und Joyce. Der sich in gleichem Maße einfügt, sowohl in Form als auch in Inhalt des erfundenen ausgedachten und möglichen Verlaufs eines gewissen irrationalen Stroms und Gangs. Sowohl die Syntax als auch die Spezifik der inneren Rede, lediglich als eine der Formen der sprachlichen Lexik, derjenigen, die am plastischsten dem Komplex der Inhalte entspricht, die er darzulegen für nötig befindet.

Indes er alle Spielarten der Grammatik, Syntax und Lexik beherrscht, greift Joyce in jedem Fall diejenige von diesen auf, die sich in ihrem Bau und Spezifik am plastischsten adäquat dazu verhält, was durch Sprache ausgedrückt werden soll. Darauf baut die literarische Gattungsvielfalt einzelner Kapitel des *Ulysses* auf.

Mal sind sie in Form einer Parodie auf den Katechismus von Frage und Antwort gehalten. Mal in Form von Zeitungsüberschriften nach dem Typ Journal der Ereignisse. Mal als dramatische Repliken und Anmerkungen, oder durchlaufen, zu guter Letzt, innerhalb der

Чаусера [sic!] и более древних через все исторические формы стиля заканчивается высшими достижениями английского языка стиля современности. Чтобы совсем в конце дать блестящий образец никем так не раскрытого и не представленного синтаксиса внутренней речи в монологе Мэрион Блум. И каждое языковое построение, каждая манера письма целиком и полностью адекватна сюжетно-тематическому содержанию того к чему оно приложено. Этой своей чертой Джойс бесконечно поучителен и поразителен. Снова здесь он выступает, как бы микроскопом. Не только микроскопическим обследованием человека Блума. Но (и в полном соответствии формы тому содержанию проблемы, которое он себе поставил – !) микроскопом, гиперболизовавшим до предела те черты, которые свойственны любому произведению. Правда там они нюансируют последовательности фраз или предложений. Каждому нюансу не отведена целая глава, исчерпывающая разновидности и возможности внутри этого нюанса.

Но на это мы имеем микроскоп – незаметное и невидимое, возводящее в неожиданную и ошеломляющую видимость. Никто же не станет разбивать микроскоп за то, что он показывает адскими змеями и язвами то, что в обычных условиях вообще отсутствует в поле зрения. Между тем критика, особенно наша, именно так обращается с интереснейшими результатами Джойсовского эксперимента, я сказал бы Джойсовскими таблицами – своеобразной периодической системой Менделеева в выразительных средствах языка и стиля! Ведь и каждому роману в большей или меньшей степени свойственно описание того, что Джойс взял исчерпывающим для «Улисса». Раскольников идет на убийство: (цитата)

Гrenzen eines Kapitels von den frühen sprachlichen Strukturen eines Chaucer [–] und noch älteren [–] alle historischen Stilformen, um mit den höchsten Errungenschaften der englischen Sprache im Stil der Gegenwart zu enden. Um ganz am Ende ein glänzendes Muster einer in dieser Weise bislang von niemandem entdeckten und nicht vorgestellten Syntax der inneren Sprache im Monolog der Marion Bloom zu liefern. Und jede sprachliche Konstruktion, jede Art des Schreibens verhält sich zum Inhalt des Themas und Sujets, dem es zugeordnet ist, völlig und gänzlich adäquat. Mit dieser seiner Eigenschaft ist Joyce unendlich erbaulich und treffend. Von neuem tritt er hier wieder auf wie mit dem Mikroskop. Nicht nur als mikroskopische Untersuchung des Menschen Bloom. Sondern (und in völliger Übereinstimmung von Form und Inhalt der Frage, die er sich stellte!) als Mikroskop, das bis zum äußersten Punkt jene Züge hyperbolisiert, die jedem Werk eigen sind. Zwar nuancieren sie dort die Aufeinanderfolge der Phrasen oder Sätze. [Jedoch] wird [dort] nicht jeder Nuance ein ganzes Kapitel gewidmet, das die Vielfalt und die Möglichkeiten dieser Nuance erschöpfend darstellt. Dafür haben wir ja das Mikroskop – das Unbemerkte und Unsichtbare, das emporgehoben wird zu unerwarteter und verblüffender Sichtbarkeit. Niemand wird doch das Mikroskop dafür zerschlagen, dass es als höllensartige Schlangen und Geschwüre das zeigt, was unter allgemeinen Bedingungen überhaupt außerhalb des Gesichtsfeldes liegt. Indessen verfährt die Kritik, vor allem unsere, genau in der Weise mit den interessantesten Resultaten des Joyceschen Experiments, ich bin versucht zu sagen den Joyceschen Tabellen, des eigentümlichen Mendeleevschen Periodensystems auf dem Gebiet der Ausdrucksmittel von Sprache und Stil! Ist doch jedwedem Roman in mehr oder minderem Maße die Beschreibung dessen eigen, was Joyce erschöpfend für den *Ulysses* behandelt hat. Raskol'nikov schreitet zum Mord:

[цитата пропущена в оригинале]
 То, что Достоевским дано описательно эпически со стороны в своей архаике литературного «описания» преодолено на многих страницах Джойса, одновременно дающего состояния (бодрствующие и дневные) Блюма и изнутри и снаружи. Т.е. драматически-активно и пластически регистрирующе. В этой мере, как идет взаимное проникание внешнего и внутреннего (как комплекс прежних отражений внешнего) миров в деятельности человека. Начав (первые главы как бы продление «юности автора») с преобладающей внешнего, середина романа (все главы кроме последней) везут это взаимное проникание, чтобы в конце романа дать образец внутреннего хода, когда внешние действия и приток новых воздействий приостановлен[ы]. Мэрион Блум в постели и засypает (знаменитая глава без знаков препинания). Но в структуре этой главы так не мало безвольного иррационализма самого автора, как и в предыдущих. Врач сифилидолог – не сифилитик!
 И трудно найти более мудро, целенаправленную иронически-тенденциозную, предумышленно, налево и нарочито построенной главы, чем именно эта!
 (RGALI 1923-2-233, 30–32)

(Zitat) [Auslassung im Orig.; Anm. A.B.]
 Das, was Dostoevskij episch beschreibend nebenbei in seiner Archaik der literarischen »Beschreibung« liefert, ist auf den vielen Seiten von Joyce überwunden, der zugleich die Zustände Blooms (die wachen bei Tageslicht) sowohl von innen als auch von außen liefert. D.h. dramatisch-aktiv und plastisch registrierend. In dem Maße, wie die gegenseitige Durchdringung der Äußerer und der Inneren (als Komplex vorhergegangener Widerspiegelungen der äußeren) Welt in der Tätigkeit des Menschen vor sich geht. Nachdem er angefangenen hatte (die ersten Kapitel gleichsam als Fortsetzung der »Jugendjahre des Autors« [»A Portrait of the Artist as a Young Man«] mit der Prädominanz des Äußeren, tragen in der Mitte des Romans (alle Kapitel außer dem letzten) diese gegenseitige Durchdringung, um am Ende des Romans ein Muster des inneren Verlaufs zu liefern, wenn die äußeren Handlungen und der Zustrom neuer Einwirkungen angehalten sind. Marion Bloom [liegt] im Bett und schläft ein (das berühmte Kapitel ohne Satzzeichen). Aber in der Struktur dieses Kapitels gibt es so wenig unfreiwilligen Irrationalismus des Autors selbst, wie in den vorangegangenen. Der Syphilologe als Arzt ist kein Syphiliker!
 Und es ist schwierig, ein weiseres, zielstrebigeres, ironisch-tendenziöses, vorbedachteres, gerissen und mit Absicht gebautes Kapitel wie genau dieses zu finden.

Im Herbst 1934, als diese Aufzeichnungen entstanden, waren Eisensteins Forschungen zum »Grundproblem« der Kunst bereits in vollem Gange. In Joyce fand Eisenstein, der selbst auf der Suche nach den grundlegenden Gesetzen künstlerischen Formschaffens war, einen Künstler, der sich durch die vollkommene Beherrschung der künstlerischen »neuen Methode« auszeichnete. Eisenstein hob hervor, dass Joyce ein vollkommenes Muster der Syntaxis der »inneren Rede« im letzten Kapitel des *Ulysses*, dem inneren Monolog der Marion Bloom, geliefert habe. Er zeigte sich fasziniert von Joyces Aufdeckung der Gesetzmäßigkeiten der inneren Rede und seiner Überführung des irrationalen Stroms in eine höhere Ordnung. Insbesondere die souveräne Handha-

bung der mannigfaltigen Erscheinungen des künstlerischen Formenschatzes bei strenger Durchstrukturiertheit und Komposition des Kunstwerks weckten Eisensteins Bewunderung, während er in der Konzeption der Surrealisten von Film und »écriture automatique« die übergeordnete Komposition vermisste. Insofern verkörperte die Methode Joyces für Eisenstein die von ihm angestrebte Einheit der polaren Bestrebungen von tiefsten Schichten des Unbewussten – dem irrationalen Strom der Gedanken – und den höchsten Stufen des bewussten Denkens, das den irrationalen Strom streng komponiert. Eisenstein befand, dass im Schaffen Joyces die Form des Kunstwerks dem Sujet und Thema genau adäquat war. Als Beispiel für die Kompositionsstruktur des *Ulysses* griff Eisenstein in dem vorliegenden Text neben dem letzten Kapitel (»Penelope«), welches sich der Technik des weiblichen Monologs verschrieben hatte, das 14. Kapitel (»Rinder des Sonnengottes«) heraus, welches mit dem Organ der Gebärmutter und dem Symbol der Mütter korrespondierte und als Technik innerhalb eines Kapitels die embryonale Entwicklung der Sprache von den frühen Formen bis hin zur Gegenwartssprache reproduzierte. Aufschluss über die übergeordnete architektonische Kompositionsstruktur des Kunstwerks hatte Eisenstein nicht nur aus seiner eigenen Lektüre des Werkes sondern auch über das von James Joyce erstellte Schema des Romans erhalten, welches Gilbert 1930 in seiner Studie *James Joyce's Ulysses. A Study* veröffentlicht hatte.⁴⁴⁶ Die späten Schriften Eisensteins machen deutlich, dass Eisensteins Rezeption des *Ulysses* auch in den 1940er Jahren nicht abbrach und er bis kurz vor seinem Tod fortfuhr, mit dem Werk Joyces zu arbeiten. So schrieb er etwa am 16. Dezember 1946: »Noch ein Eindruck am Vorabend meines »prophetischen« Traums, ich habe die Sirenen-Episode aus Joyces *Ulysses* anhand der Kommentare von Stuart Gilbert untersucht.«⁴⁴⁷

7.3 Innerer Monolog in den Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«

In seiner Rede auf dem Allunionskongress der Filmschaffenden 1935 bezeichnete Eisenstein den inneren Monolog nur mehr als kleinen Nachfolger der Theorie des »intellektuellen Films«, hob jedoch hervor, dass man mit der Me-

446 Auf die Monographie Gilberts war Eisenstein, wie ein handschriftl. Eintrag in seinem persönlichen Expl. des Werkes zeigt, bereits im August 1930 in Hollywood aufmerksam geworden.

447 Im russ. Orig.: »16.XII.46 г. Еще одно впечатление накануне »вещего« сна моего: я разбирал эпизод »Сирен« из »Улисса« Джойса по комментариям Стюарта Джильберта« (Ejzenštejn: »Puškin i Gogol'«. In: Eisenstein 1997/98, 192).

thode des inneren Monologs Werke konstruieren könne, und zwar nicht nur solche, die den inneren Monolog darstellten.⁴⁴⁸ Mit dieser Formulierung traf Eisenstein die Unterscheidung zwischen der:

- (1) Darstellung des inneren Monologs als Darstellung emotionaler innerer Zustände des Helden (z.B. der Bewusstseinstrom Clyde's in »An American Tragedy«) und der
- (2) Methode des inneren Monologs als Bauprinzip des Kunstwerks.

Eisenstein führte aus, dass die Gesetzmäßigkeiten des Baus der inneren Rede, derer sich der innere Monolog bedient, gleichzeitig genau diejenigen seien, auf die sich all die Gesetzmäßigkeiten gründeten, nach welchen Form und Komposition von Kunstwerken konstruiert würden (Eisenstein 1991a, 129). Diese Ausführungen zeigen den inneren Zusammenhang der Konzepte »innerer Monolog« und »sinnliches Denken«, denn, so Eisenstein, »die innere Rede [...] [basierte] eben auf dem Entwicklungsstadium der bildhaft sinnlichen Denkstruktur« (Eisenstein 1991a, 130).

In Aufzeichnungen vom 18. März 1939 setzte sich Eisenstein mit dem Bezug von innerem Monolog und Filmkunst auseinander und führte aus, dass der »Prozess der Kunst als Kopie des Denkprozesses« zu verstehen sei⁴⁴⁹. In dem Text verwendete er die Begriffe »innerer Prozess« und »stream of consciousness« synonym und polemisierte mit Stanislavskijs Beschreibung des »stream of consciousness« als einem »Film«⁴⁵⁰:

Stanislawsky говорит о внутреннем процессе как о «кинофильме» (дать точно со слов К. Серг. или по книге) как во многом, он и здесь не совсем оригинален:

»... Bergson has described the stream of consciousness as an interior cinema.« [nerazb.]

Никому однако не приходило на ум поставить вопрос наоборот, а именно, что строй фильма есть и должен быть

Stanislawsky spricht von dem inneren Prozess als einem »Film« (genau nach den Worten K.S. oder nach dem Buch zitieren) wie in vielem, ist er auch hier nicht ganz originell:

»... Bergson has described the stream of consciousness as an interior cinema.« [Quelle des Zitats unleserlich; Anm. A.B.]

Niemandem ist es jedoch in den Sinn gekommen, die Frage umgekehrt zu stellen, und zwar, dass der Bau des Films eine Kopie des

448 Im russ. Orig.: »[...] методом внутреннего монолога можно строить вещи и не только изображающие внутренний монолог [...]« (Eisenstein: *IP* II, 108; kursiv im Orig.).

449 Im russ. Orig.: »процесс искусства, как сколок с процесса мышления« (RGALI 1923-2-1159, 9).

450 Stanislavskij betont die menschliche Vorstellungskraft in Form des »inneren Sehens« [videnie] und bezeichnet diese auch als »kinolenta« (Stanislavskij 1988–1999, VI, 543). Für den Hinweis auf Stanislavskijs Begriff der »kinolenta« dankt die Verf. Sabine Koller.

сколком с процесса »of this stream of consciousness ...«!

Впрочем одному на ум пришло. Мне. (RGALI 1923-2-1159, 9)

Prozesses »of this stream of consciousness ...«
ist und sein muss!

Übrigens einem ist es in den Sinn gekommen.
Mir.

Eisensteins intensive Studien der frühen Formen des Denkens hatten ihn zu der Aufdeckung von Analogien zwischen Filmsprache und dem Ablauf von Denkprozessen geführt. Das Filmprojekt »Bol’šoj Ferganskij Kanal«, das Eisenstein im Sommer 1939 in Angriff nahm, ließ das Thema des inneren Monologs in der Kunst noch einmal aufleben, denn die Konzeption des Films lehnte sich deutlich an die zwei unvollendeten Projekte Eisensteins an, die mit dem Thema des inneren Monologs verknüpft waren: ¡QUE VIVA MÉXICO! und »Sutter’s Gold«. Als »Tryptichon der Zeiten« in drei Episoden konzipiert, sollte der Film »Bol’šoj Ferganskij Kanal« drei unterschiedliche Epochen auf sich vereinen, in denen der Machtkampf um das lebensspendende Wasser zum durchgehenden Thema gemacht wurde: Die Zeit der despotischen Herrschaft Timurs, die Feudalepoche des Zarismus und das zeitgenössische sowjetische Usbekistan. Die Episodenstruktur des Films zeigte deutliche Anlehnung an ¡QUE VIVA MÉXICO!, während aus dem für den Film »Bol’šoj Ferganskij Kanal« zentralen Schrei nach *Wasser* eine deutliche Reminiszenz an den Schrei nach *Gold* in »Sutter’s Gold« herauszuhören war. Dieser Schrei verband sich allerdings nicht mehr mit der Darstellung des Bewusstseinstroms und der subjektiven Perspektive einer Filmfigur.

Ab Mitte der 1930er Jahre löste sich Eisenstein weitgehend von dem Verständnis des inneren Monologs als einer aus der subjektiven Perspektive einer Filmfigur verbundenen Form des »stream of consciousness« (vgl. die Definition des inneren Monologs in der Rede 1935) und wandte sein Interesse dem inneren Monolog in Bezug auf den Makrokosmos des Kunstwerkes zu – dem inneren Monolog als Methode, welche als Bauprinzip die Kompositionsstruktur des Kunstwerks bestimmt.

7.4 Der innere Monolog im filmischen Spätwerk Eisensteins – IVAN GROZNYJ

In den 1940er Jahren nahm Eisenstein den inneren Monolog in Schaffen und Theorie erneut auf. Das Wiederaufgreifen des Themas könnte durch die amerikanische Filmproduktion REBECCA von David O. Selznick (1940) bestärkt worden sein.⁴⁵¹

451 Vgl. dazu Bordwell: »His comments near the end of his life on the »pathological intro-

Eisenstein war sich zu diesem Zeitpunkt bewusst, dass die Auslandsveröffentlichung seiner Schriften eine größere Freiheit bot als eine Publikation in der Sowjetunion, wo aufgrund der offiziellen Kampagnen die Nennung Joyces und der Methode des inneren Monologs problematisch geworden war. Nicht zufällig nahm Eisenstein daher für die Zusammenstellung der englischsprachigen Monographie *Film Sense* (1942) solche Textauschnitte aus seinen Drehbüchern der unvollendeten Projekte »An American Tragedy«, »Sutter's Gold« und »Ferghana Canal« (1939) auf, die geeignet waren, seine Konzeption des inneren Monologs im Film zu verdeutlichen.

Die Auswahl der Texte zum inneren Monolog in der Filmkunst und ihre Zusammenstellung durch den »Meister der Montage« Eisenstein verdient aus diesem Grund besondere Aufmerksamkeit. Die Textauswahl war nicht lediglich als Konzession an das amerikanische Publikum oder als nostalgische Erinnerung an die Filmprojekte in Hollywood zu verstehen, sondern kann als erster Hinweis darauf gelten, dass die Frage des inneren Monologs in der Kunst nicht, wie in der Sekundärliteratur gemeinhin vertreten wird, an die Peripherie seines Interesses rückte. Stattdessen griff der Regisseur das Thema insbesondere im Jahr 1943 zur Zeit der Arbeit am Film IVAN GROZNYJ wieder auf und machte es parallel zur Filmarbeit in den Schriften zur »Methode« der Kunst vom Januar/Februar 1943 zum Gegenstand theoretischer Reflexion (RGALI 1923-2-249 u. -250).⁴⁵²

Hatte in den 1920er Jahren James Joyces *Ulysses* den Anstoß zu Eisensteins künstlerischer Bearbeitung des inneren Monologs im Film gegeben, so zog der Filmregisseur in den 1940er Jahren auch Nikolaj Evreinovs Monodramenkonzeption⁴⁵³ zur Erläuterung seiner spezifischen Konzeption des inneren Monologs im Film heran.

spection« of *LADY IN THE LAKE* and *REBECCA* suggest that he finds that the capitalist cinema has led inner monologue to a dead end (Bordwell 1993, 170).

452 Auch in späteren Schriften kehrte Eisenstein zum Thema des inneren Monologs nach Joyces *Ulysses* zurück; z.B. zog er den inneren Monolog Marion Blooms in dem 1945 verfassten Text »Neravnodušnaja priroda [Eine nicht gleichmütige Natur]« (Eisenstein: *IP* III, 287) als Beispiel heran und lieferte in »Puškin und Gogol« (1946) eine Analyse der Sirenen-Episode.

453 Unter dem Begriff des »Monodramas« verstand Evreinov eine »dramatische Handlung, die im Bestreben, dem Zuschauer den seelischen Zustand der handelnden Person am vollständigsten mitzuteilen, die umgebende Welt auf der Bühne so erscheinen läßt, wie sie von der handelnden Person in jedwedem Moment ihres szenischen Daseins wahrgenommen wird. Auf diese Weise handelt es sich um eine Architektonik des Dramas nach dem Prinzip der szenischen Identität derselben mit der Vorstellung der handelnden Person« (Evreinov 1909, 8).

7.4.1 Nikolaj Evreinovs Monodramen und der innere Monolog im Film

Gegen Eisensteins Film IVAN GROZNYJ wurde von antistalinistischen Kritikern vielfach der Vorwurf erhoben, dass das Kunstwerk mit dem politischen Auftrag, der Rehabilitation einer despotischen Herrscherfigur, konform gehe. An IVAN GROZNYJ wurde sowohl die im Film angelegte totale Ausrichtung auf den autokratischen Helden kritisiert als auch die Tatsache, dass sich alle Personen nur in Abhängigkeit von dieser Hauptfigur bewegten, nur in ihrem Verhältnis zum Protagonisten ausgestaltet und wie Schachspieler auf einem Brett dirigiert würden. Dies wird an der Tatsache deutlich, dass im Film IVAN GROZNYJ lediglich Ivan eine Entwicklung durchmacht, z.B. ist er der einzige, der im Film altert; alle anderen Personen verändern ihr Äußeres nicht.

Betrachtet man die Figurenkonstellation im Film IVAN GROZNYJ aber weniger unter dem thematischen Aspekt als vielmehr unter dem Aspekt der künstlerischen Form, zeigt sich, dass die auf eine alles bestimmende und überragende Hauptfigur konzentrierte Komposition des Films IVAN GROZNYJ sich mit Nikolaj Evreinovs Monodramen-Konzeption vergleichen lässt. Evreinov fokussiert die Darstellung auf das Drama *einer* Seele und schreibt im Vorwort zu PREDSTAVLENIE LJUBVI [PHANTASMAGORIE DER LIEBE]:

[...] истинным же предметом драматического представления должно быть принято переживание и при этом, в целях облегчения восприятия, переживание одной души, а не нескольких. Отсюда необходимость предпочтения одного »собственно действующего« [...] в котором, как в фокус, сосредоточивалась бы вся драма, а стало быть и переживания остальных действующих.

(Evreinov [ca. 1916], 51)

[...] Als der wahre Gegenstand der dramatischen Vorstellung muss das Erleben genommen werden und dabei, um die Wahrnehmung zu erleichtern, das Erleben einer Seele und nicht mehrerer. Daher rührt die Notwendigkeit eine selbst-handelnde Person zu bevorzugen, in welcher sich, wie in einem Brennpunkt, das ganze Drama konzentrieren möge, und damit auch das Erleben der anderen handelnden Personen.

Auch in Eisensteins Film IVAN GROZNYJ steht das Erleben einer Person im Mittelpunkt des Geschehens. Ähnlich Evreinov, der in seinem Verständnis des Monodramas das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit verwirklicht sieht und das Einheitsprinzip der Kunst durch die Konzentration auf einen Charakter erreicht, wird im Film IVAN GROZNYJ die Einheitsidee zum zentralen Thema und vermittelt sich durch die Hauptperson: Wie im Vorspann des Films angekündigt wird, verkörpert Ivan symbolisch die Einheit Russlands (vgl. Thompson 1981, 68): »Dies ist ein Film über den Menschen, der im 16. Jahrhundert unser Land erstmals zur Einheit geführt hat«; die anderen Personen des Films agieren in Abhängigkeit zu ihm.

Die Schriften zur »Methode« der Kunst aus dem Zeitraum der Arbeit am Film IVAN GROZNYJ belegen das Augenmerk, das Eisenstein für seine Konzeption des inneren Monologs im Film auf Evreinovs Monodramen V KULISACH DUŠI [DIE KULISSEN DER SEELE] und PREDSTAVLENIE LJUBVI [PHANTASMAGORIE DER LIEBE] legte.

In Evreinovs Monodrama V KULISACH DUŠI (1912b) stellt die Bühne den Raum der Seele dar, in der das innere Drama des Menschen Ivanov, der im Verlauf des Stückes Selbstmord begeht, aufgeführt wird. Das gesplante Ich des Menschen Ivanov wird durch eine Triade von Figuren vertreten, die Evreinov wie folgt charakterisiert: »Das erste ›Ich‹, das vernünftige (unser Verstand), das zweite ›Ich‹, das unlogische (unser Gefühl) und das dritte unterbewußte ›Ich‹, der unsterbliche Teil unserer Seele.« Die Rahmenhandlung des Stückes wird von einem Professor mit Anatomietafel begleitet, während die im Schauspiel auftretenden weiteren Personen allesamt Projektionen der Seele sind. Dieses Monodrama Evreinovs dürfte nicht nur durch das dialektische Prinzip der Personenkonstellation Eisensteins Interesse erregt haben, sondern auch aufgrund der Auseinandersetzung Evreinovs mit wissenschaftlichen Theorien aus Psychoanalyse und Psychologie, die in Eisensteins Schaffen eine Parallele findet. Sowohl Evreinov als auch Eisenstein verarbeiten in ihren Werken Ergebnisse der zeitgenössischen Schizophrenie-Forschung. Dies wird in der Konstellation der gesplanten Persönlichkeiten in den Monodramen und der Figurenkonstellation im Film IVAN GROZNYJ deutlich. Über das dreigesplante Ich in Evreinovs »Die Kulissen der Seele« schreibt Eisenstein in einem autobiographischen Text: »Am duldsamsten von allen ist das dritte ›Ich‹. Das unterbewußte ›Ich‹. Eben jenes dritte ›Ich‹ aus dem Stück *In den Kulissen der Seele* von Evreinov, woher ich mir die ersten beiden Personen entlehnt habe: das emotionale Ich und das rationale Ich« (Eisenstein: *IP* I, 308).⁴⁵⁴

7.4.2 Schizophrenie und Kompositionsstruktur des Kunstwerks

In einem nur teilweise veröffentlichten Manuskript vom 10. Februar 1943, das den Schriften zur »Methode« der Kunst zuzurechnen ist, reflektierte Eisenstein die Genese seiner Konzeption des inneren Monologs im Film. Eisensteins Gliederung des Manuskripts sah vor, die Entwicklung seiner künstlerischen Konzeption des inneren Monologs darzustellen, ausgehend vom Thema »innerer Monolog (nach »An American Tragedy«, »Sutter's Gold«, »Fergana«)«, über »Mexico as outspreading of my innermost« zum abschließenden »Übergang

454 Ausführlicher zu Evreinov und Eisenstein siehe Bohn 2001a.

zu IVAN GROZNYJ as outgrow of inner monologue« (RGALI 1923-2-250, 1). In diesem Text kehrt Eisenstein zum Ausdruck »Mexiko als mein innerer Monolog« zurück und erläutert, dass auch IVAN GROZNYJ als innerer Monolog zu verstehen sei, nämlich als »personifiziertes Spiel des inneren Monologs«.

Über die Entwicklung der Konzeption des inneren Monologs in seinem Schaffen schrieb Eisenstein weiter, dass sie sich vom Stadium, das den inneren Monolog abbildete [z.B. »An American Tragedy«] zum dramaturgischen Sujetfilm, d.h. IVAN GROZNYJ, entwickelte. In dem Text verwendet Eisenstein die Begriffe der Innen- und Außen-Projektion:

Если этот сложный комплекс сознания есть своего рода проекция во внутрь всей сложной картины окружающего мира [...], то основной индивидуально-композиционный строй-костяк произведения – есть как бы процесс обратной новой проекций этого клубка сознания вовне.
(Eisenstein 1962, 383)

Wenn der komplizierte Bewusstseinskomplex eine Art Innenprojektion des ganzen komplizierten Bildes [kartina] der umgebenden Außenwelt ist, so ist das grundlegende individuell-kompositorische Aufbaugerüst des Werkes ein Prozess der erneuten Rückprojektion des Bewusstseinskäuels nach außen.

Unter den Begriff des Bewusstseins subsumierte Eisenstein explizit sowohl bewusste als auch unbewusste und unterbewusste Inhalte (RGALI 1923-2-250, 14).

Wird die Komposition des Kunstwerks durch die Projektion psychischer Inhalte nach außen bestimmt, so können weder die Figuren des Films die Forderung des Sozialistischen Realismus auf Darstellung des »lebendigen Menschen« (živoj čelovek) erfüllen, noch kann das Kunstwerk insgesamt den Anspruch auf Widerspiegelung der (äußeren) Wirklichkeit einlösen. Die Konzeption des Films als innerer Monolog, als Rückprojektion des Bewusstseinskäuels nach außen, knüpft an Traditionen subjektivistischer Kunstformen an und zeigt deutliche Parallelen zu James Joyces »neuer Methode« und Evreinovs Monodramenkonzeption.⁴⁵⁵

Auch Evreinov verwendet im Vorwort zu seinem Monodrama *Predstavenie ljubvi* den Begriff der Projektion subjektiver Inhalte nach außen:

[...] вся наша чувственная деятельность подчиняется процессу проекции чисто субъективных превращений на внешний объект. Под этим внешним объектом

[...] unsere ganze Sinnestätigkeit ist dem Prozess der Projektion rein subjektiver Umwandlungen auf ein äußeres Objekt unterworfen. Unter diesem äußeren Objekt versteht das

455 Die Bedeutung der Theaterkunst für IVAN GROZNYJ und für Eisensteins spezifische Konzeption des inneren Monologs reicht jedoch über das bisher Gesagte hinaus; so sind z.B. die dramatischen Monologe in Puškins *Boris Godunov* und Shakespeares *Hamlet* als weitere Prätexte zu nennen.

монодрама подразумевает не только неодушевленный антураж действующего, но и живых людей.

Как мы знаем, в совершенной драме, становящейся »моей драмой«, возможен только один действующий в собственном смысле этого слова, мыслим только один субъект действия. Лишь с ним я сопереживаю, лишь с его точки зрения я воспринимаю окружающий его мир, окружающих его людей. [...] другими словами и остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия и следовательно переживания их, не имеющих самостоятельного значения, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее »я« субъекта действия. (Evreinov [o.J.], 56)

Monodrama nicht nur die unbeseelte Entourage der handelnden Person sondern auch lebende Personen.

Wie wir wissen, ist im vollkommenen Drama, das sich in »mein Drama« verwandelt, nur ein Handelnder im eigentlichen Sinn dieses Wortes möglich, es ist nur ein Subjekt der Handlung denkbar. Nur mit ihm erlebe ich mit, nur aus seiner Perspektive nehme ich die ihn umgebende Welt, die ihn umgebenden Menschen, wahr. [...] mit anderen Worten, der Zuschauer des Monodramas nimmt auch die anderen Teilnehmer des Dramas nur in der Reflexion derselben durch das Subjekt der Handlung wahr; und folglich ist ihr Erleben, das keine eigenständige Bedeutung hat, nur insofern szenisch wichtig, als in ihnen das wahrnehmende »Ich« des Subjekts der Handlung projiziert ist.

Auch der Film IVAN GROZNYJ ist auf das Drama einer Seele konzentriert – der des Autokraten Ivan, welchen Eisenstein als Projektionsfigur in Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahr 1942 als »a mixture of one's self and the leading figure of our time« (RGALI 1923-2-1168, 28) charakterisierte. Auf diese Weise verbindet sich in der Hauptfigur des Films das Selbstporträt des Künstlers mit dem Porträt des Machthabers und Auftraggebers Stalin. Aus diesem Amalgam des Eigenen mit dem Fremden erklärt sich die Ambivalenz der Figur Ivan Groznyj – sie ist im Spannungsfeld zwischen künstlerisch freiem Selbstaussdruck und Abhängigkeit von despotischen Machtstrukturen konzipiert.

Als absoluter Herrscher verkörpert Ivan die uneingeschränkte Macht, jedoch wird die »schwarze Seite« der Macht auf seinen Schergen, den Opričnik Maljuta Skuratov verlagert, der »die Sünde auf sich nimmt« (Eisenstein: *IP VI*, 312). In der Szene der Enthauptung der drei Bojaren Kolyčev (IVAN GROZNYJ, Teil II), die Eisenstein bewusst als Akt der Kastration des Bojarengeschlechts gestaltet, wird der innere Konflikt zwischen reinem »Geist« und brutal roher »Körperlichkeit« des Zaren als Kampf des Mönchs Evstafij, des »Geistlichen des Zaren« (duchovnik carja), mit dem Opričnik Maljuta, dem »Leiblichen« des Zaren (telesnik), personifiziert.⁴⁵⁶ Die für die filmische Rea-

456 Eisenstein: *IP VI*, 319. Die Kampfszene zwischen dem Geistlichen Evstafij und dem Henker Maljuta steht nur im Drehbuch, wurde aber nicht in den Film aufgenommen.

lisierung der Szene (TC 0:27:11) von Eisenstein gewählte Komposition der Einstellung mit ihrer Betonung triadischer Strukturen (die drei zur Enthauptung verurteilten Bojaren Kolyčev knien vor der Triade der Opričniki-Henkernechte) weist auf einen sakralen Subtext der Szene hin – die christliche Passionsthematik von Golgatha, die Eisenstein in seinem Mexiko-Film als Synthese von unterschiedlichen Bildtexten gestaltet hatte (vgl. Abb. 6–9). Im Film IVAN GROZNYJ lässt die Komposition des Filmbilds einen Bezug zu dem Gemälde Repins »Der wundertätige Nikolaus rettet die Stadt Myra in Lykiendra unschuldig Verurteilte vor der Hinrichtung« (Tret’jakov-Galerie, Moskau) erkennen. Doch im Gegensatz zur wundertätigen Rettung der drei Verurteilten bei Repin ist in Eisensteins Gestaltung der Hinrichtungsszene der Geistliche des Zaren (»duchovnik carja« – Evstafij) dem ausführenden Arm und Henker des Zaren (»telesnik [carja]« – Maljuta) gegenüber machtlos (Eisenstein: *IP VI*, 318–319).

In IVAN GROZNYJ stattete Eisenstein den schrecklichen Despoten Ivan mit Zügen des Schizophrenikers nach dem literarischen Muster des *Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde* von Robert L. Stevenson aus und umging durch die Abspaltung der Gewalttaten von der Figur Ivans und die Übertragung der niedrigsten Charaktereigenschaften auf den Schergen Maljuta Schwierigkeiten mit der Zensur. Letzteres lässt sich konkret an den von V. V. Zabrodin publizierten Materialien zu einer von der Zensur verbotenen Drehbuchszene des Films belegen.⁴⁵⁷ Zabrodin dokumentiert anhand von Archivquellen, dass Eisenstein erst aufgrund von Zensurproblemen eine prinzipielle Entscheidung getroffen hatte und in der überarbeiteten Variante des Drehbuchs den Zaren von der unmittelbaren Beteiligung an blutrünstigen Grausamkeiten ausnahm und die Gräueltaten von Maljuta ausführen ließ.⁴⁵⁸ In dem amerikanischen Stummfilm *DR. JEKYLL AND MR. HYDE* (1921) fand Eisenstein eine expressive Vorlage für die Abspaltung des Bösen aus der Seele und erweiterte seinen Bildfundus der Masken des »Schrecklichen«, indem er sich von dem Hauptdarsteller John Barrymore für die Maske des Bösen inspirieren ließ (vgl. Abb. 49 u. 50).

457 V. V. Zabrodin: »IVAN GROZNYJ. Neizvestnye stranicy scenarija [IVAN DER SCHRECKLICHE. Unbekannte Seiten des Drehbuchs].« In: Ėjzenštejn 1998c, 246 ff.

458 An der ersten Variante der Szene »Pravež [Exekution]« wurde beanstandet, dass die Distanz des Zaren zum Volk nicht angemessen berücksichtigt worden sei und man fürchte, die Szene könnte in einem verallgemeinerten Sinn aufgefasst werden. Eisenstein antwortete daraufhin in einem Telegramm: »[Bezüglich] möglicher Streitigkeiten [um] Volkstümlichkeit Ivans teile ich Umarbeitung der Episode Pravež [Exekution] mit übergebe Maljuta [bei] vollständiger Bewahrung der Pathetik des Textes Gruß Eisenstein« (im russ. Orig. in: Ėjzenštejn 1998c, 247).



Abb. 49: DR. JEKYLL AND MR. HYDE
(USA 1921):
Die Abspaltung des Bösen:
John Barrymore als Mr. Hyde.



Abb. 50 S.M.E.: »Ivan Groznyj«,
Teil III (unvollendet);
Skizze für die Maske
Nikolaj Čerkasovs:
Verlängerte Konturen und
die fortschreitende Dege-
neration des Herrschers.

In den Schriften zum »Grundproblem« lieferte Eisenstein seine Interpretation der Persönlichkeitsspaltung und vermerkte er am 25. November 1941, dass »Dr. Jekyll and Mr. Hyde als Symbol des ganzen Systems« aufzufassen seien (RGALI 1923-2-236, 27). Dies ist ein weiterer Beleg für die These, dass die sorgsam konzipierte Figurenkonstellation des Films IVAN GROZNYJ dem Muster der psychopathologischen Störung der Schizophrenie folgt und als Ausdruck von Eisensteins spezifischem Verständnis des inneren Monologs in der Kunst gelten kann. Dem entsprechen diejenigen Schriften Eisensteins aus dem Textkorpus zur »Methode« der Kunst, in denen Eisenstein den Film IVAN GROZNYJ als »outgrow of inner monologue« und als »personifiziertes Spiel des inneren Monologs« (RGALI 1923-2-250, 34) bezeichnet hatte.

Das von Eisenstein in IVAN GROZNYJ angewandte Verfahren des »personifizierten Spiels des inneren Monologs«, d.h. der Abspaltung nach Vorbild der

Persönlichkeitsspaltung, ist nicht nur Ausdruck der dahinter stehenden Konzeption von Kunst und Regress (*siehe Abb. 51* u. vgl. Kap. 4.2.1) sondern ist als erzwungene Reaktion auf Zensurforderungen auch ein Beispiel für die Strategien des Künstlers im Umgang mit der Zensur: die Abspaltung der negativen Eigenschaften von der Figur der zu rehabilitierenden Herrscherfigur steht im Einklang mit dem politischen Auftrag.⁴⁵⁹ Auf der anderen Seite ist das Verfahren – im Zusammenhang mit der Konzeption des Films als Selbstporträt Eisensteins – als Ausdruck der inneren Gespaltenheit des Künstlers zu sehen, einer Gespaltenheit, die nicht zuletzt durch den Konflikt zwischen Kunst als freiem Selbstaussdruck und politischem Auftrag genährt und von der Erfahrung der Janusköpfigkeit der Macht – dem abrupten Umschlagen von Gunstbezeugung zu geistiger und physischer Vernichtung – geprägt wird.

7.4.3 Die Osiris-Methode: Montage und Fragmentarisierung der Realität

Im *personifizierten Spiel des inneren Monologs* in IVAN GROZNYJ machte Eisenstein die dissoziative Technik nicht nur als Persönlichkeitsspaltung auf der Ebene der Figurenkonstellation zum kompositorischen Prinzip, sondern auch im Sinne der metaphorischen Montage. Eisenstein erhob die Opposition von Zerstückelung und Einheit des Körpers zur zentralen filmischen Metapher. Die Einheit des Körpers wird in IVAN GROZNYJ als Metapher für die absolutistische Macht beschworen: »nur bei einem einen, starken, vereinigten Reich im Innern – kann man auch nach außen hin stark sein«⁴⁶⁰; »wenn ihr nicht unter einer alleinigen Herrschaft sein werdet«⁴⁶¹. Die Macht ist mit Gewaltausübung und dem phallischen Prinzip verbunden: »Feste Arme umfängen Ivan. Die Arme von Fedor Basmanov: ›Sei hart!‹ / ›Ihre Worte!‹, schreit Ivan. Er ergriff Fedor. Hielt Fedor in Umarmungen fest.«⁴⁶² Im Gegensatz zur absoluten

459 Zur ›Verschiebung‹ als Mittel zur Umgehung der Zensur vgl. Jacques Lacan: »La *Verschiebung* ou déplacement, c'est plus près du terme allemand ce virement de la signification que la métonymie démontre et qui, dès son apparition dans Freud, est présenté comme le moyen de l'inconscient le plus propre à déjouer la censure« (Lacan 1957, 66). Eisenstein bedient sich der Verschiebung als Mittel ganz *bewusst*, um die Zensur zu umgehen.

460 Im russ. Orig.: »только при едином, сильном, слитном царстве внутри – твердым можно быть и вовне« (Eisenstein: *IP VI*, 224 f.).

461 Im russ. Orig.: »если не под властью единой будете« (Eisenstein: *IP VI*, 265).

462 Im russ. Orig.: »Ловят Ивана руки крепкие. Руки Федора Басманова: ›Твердым будь!‹ / ›Ее слова!‹ – Иван кричит. Схватил Федора. Федора в объятиях жжал« (IVAN GROZNYJ, Teil II; in: Eisenstein: *IP VI*, 316).

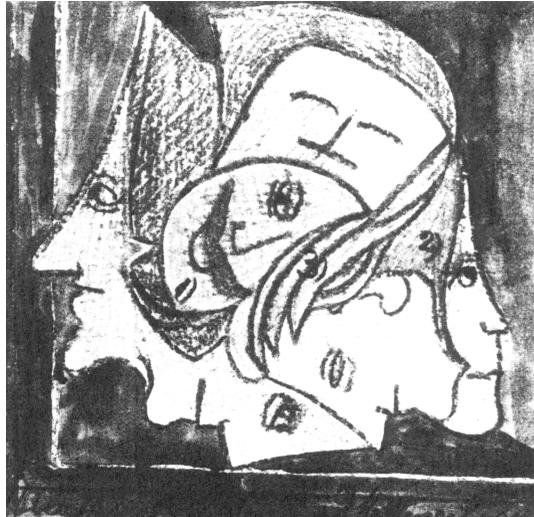


Abb. 51:

August Klotz: *Sechs Gesichter*
[Bleistift auf Aquarell;
19 x 19 cm]:
Schizophrene Persönlichkeits-
spaltungen.
(Sammlung Prinzhorn)

Macht der Zarenherrschaft wird die feudale Herrschaftsstruktur mit dem zerstückelten Körper assoziiert: »Aber was ist denn unser Vaterland wenn nicht ein Körper, an Ellbogen und Knien abgehackt?«⁴⁶³

Das Verfahren der Fragmentarisierung und Dissoziation entsprach der filmischen Montage-Technik. Wie bereits ausgeführt, kennzeichnete das künstlerische Verfahren, mit Hilfe der Montage einen abstrakten Begriff in eine Kette von Einzelbildern zu zerlegen und damit den rückläufigen Weg vom abstrakten hin zum sinnlichen Denken zu beschreiten, die Theorieentwicklung Eisensteins. Aufbauend auf den Studien zum Zusammenhang von Kunst und Denkprozessen entwickelte Eisenstein in den 1930er Jahren unter dem Einfluss der Studien zum chinesischen Denken seine semantische Kunstkonzeption des »obobščennj obraz«, des »verallgemeinerten Bildes«. Zwar wurde Eisenstein nach Verbot des Films *BEŽIN LUG* 1937 gezwungen, in einer öffentlichen Selbstkritik seiner »Tendenz zur Verallgemeinerung« abzuschwören, jedoch fand die Konzeption des »obobščennj obraz [verallgemeinertes Bild]« in der Dichotomie von »izobraženie-obraz [Bild-Darstellung]« in den Schriften zur Montage der ausgehenden 1930er Jahre eine Fortsetzung. Allerdings stellte die im Spätwerk formulierte Konzeption von Montage eine erheblich erweiterte Definition der Montage-Theorie der 1920er Jahre dar. Ein Auszug aus Eisensteins Tage-

463 Im russ. Orig.: »Но что же наша отчизна как не тело, по локти и по колени отрубленное?« (Eisenstein: *IP VI*, 225).

büchern vom 2. April 1942 dokumentiert, dass Eisenstein eine Verbindung vom Prinzip der Montage-dominierten Ästhetik des Massenfilms der 1920er Jahre (BRONENOSEC POTEMKIN) zum dramaturgischen Sujetfilm (IVAN GROZNYJ) zog:

Вчера начал курс монтажа с мастерской по ПОТЕМКИНУ.

Смотрел V. часть. Абсолютно ... Грозный en miniature т. е. в монтажной микродраматургии – абсолютно тот же принцип, что в сценарной макродраматургии!

Сплетение, оркестровка, передача инициативы, убыстрения, обгон друга, clashes etc. совершенно принципиально те же.

Только там: дым, небо, волны, машины, пушки etc. – в монтажной полифонии, а здесь Малюта, Басманов, Федька, Курбский, Евстафий в драматургически-сюжетной полифонии. Там слагается из них образ – броненосец – здесь – царь, как собирательный образ людей, эпохи, русского Ренессанса.

Тело царской власти, как там – тело мятежного судна.

(Забавно: »долгой самодержавие« – там и совсем наоборот – здесь!)

Приводил еще одно сличение:

Броненосец (царь здесь) развернут, как человек на сочлены. Сочлены – руки, ноги, голова, живот конфликтуют [...].

Вспомнил рассказ из *Кориолана*

Шекспира о конфликте органов тела.

И сам через этот пример установил (впервые) связь монтажа – движение человека: Чаплин par excellence в движении и в поведении.

Эксцентрик разбивает привычную органику механизма движения на отдельные куски, которые он монтажно произвольно сочетает.

(RGALI 1923-2-1169, 5–7).

Gestern begann ich den Montage-Unterricht mit einer Meisterklasse zu POTEMKIN.

Sah mir die V. Rolle an. Absolut ... Groznyj en miniature, d.h. in der Mikroдраматургии der Montage liegt absolut das gleiche Prinzip, wie in der Makroдраматургии des Drehbuchs!

Die Verknüpfung, die Orchestrierung, die Übergabe der Initiative, die Beschleunigungen, das gegenseitige Überholen, clashes etc. Ganz prinzipiell die gleichen.

Nur gibt es dort: Rauch, Himmel, Wellen, Maschinen, Kanonen etc. – in der Montage-Polyphonie, hier aber: Maljuta, Basmanov, Fed'ka, Kurbskij, Evstafij in der dramaturgischen Sujet-Polyphonie. Dort setzt sich aus ihnen das Bild zusammen – der Panzerkreuzer – hier: der Zar als (sammel-)kollektives Bild der Menschen, der Epoche, der russischen Renaissance. Der Körper der Zarenmacht, wie dort: der Körper des aufständischen Schiffs.

(komisch: »Nieder mit der Selbstherrschaft« – dort und völlig umgekehrt – hier!)

Habe noch eine Vergleichung angeführt:

Der Panzerkreuzer (hier der Zar) ist entwickelt wie ein Mensch in Gliedern aneinandergefügt. Die Glieder – Hände, Füße, Köpfe, Bauch, die im Konflikt liegen [...]. erinnerte mich an die Erzählung aus Shakespeares *Coriolanus* über den Konflikt der Organe des Körpers.

Und ich selbst habe durch dieses Beispiel zum ersten Mal die Verbindung zwischen Montage und Bewegung des Menschen festgestellt:

Chaplin par excellence in der Bewegung und im Verhalten.

Der Exzentriker zerschlägt die gewohnte Organik des Bewegungsmechanismus in einzelne Stücke, die er montageartig nach Belieben zusammensetzt.

Eisenstein fasst auch die Ausdrucksbewegung des Schauspielers im Film unter den erweiterten Begriff der Montage – als spezifische Bewegungsart des Exzentrikers, der »die gewohnte Organik des Bewegungsmechanismus in einzelne

Stücke« zerschlägt und dann nach Belieben montiert. Im Film IVAN GROZNYJ wurde diese chaplineske Form der ›Montage der Bewegungen‹ durch das exzentrische Spiel des Darstellers Nikolaj Čerkasov in der Rolle Ivans des Schrecklichen realisiert: »Die tragische Ekszentriade – so lautet [...] die stilistische Formel der Rolle Ivans [...].«⁴⁶⁴ Von dieser Konzeption Eisensteins zeugen auch die Skizzen zum Film, die als bildliche ›Vorschrift‹ die Bewegungsart des Schauspielers förmlich diktierten.

Als literarisches Vorbild für die metaphorische Anthropomorphisierung des Machtapparats als Körper, dessen Organe miteinander in Konflikt liegen, zog Eisenstein Shakespeares Drama *Coriolanus* heran. In das Drama hatte Shakespeare die Erzählung des weisen Menenius eingeschoben, die von der Rebellion der Leibesglieder gegen den Bauch handelte:

There was a time when all the body's members
 Rebell'd against the belly; thus accus'd it:
 That only like a gulf it did remain
 I' the midst o' the body, idle and unactive,
 Still cupboarding the viand, never bearing
 Like labour with the rest, where the other instruments
 Did see and hear, devise, instruct, walk, feel
 (Shakespeare 1996, V, 270).

In der Dramaturgie des Films IVAN GROZNYJ entspricht die Figurenkonstellation dem Machtkörper, die Figuren repräsentieren wie die Leibesglieder bei Shakespeare die tätigen, d.h. »ausführenden Organe« der Zarenmacht: sie sehen und hören für den Zaren (z.B. Maljuta Skuratov). Die Dissoziation und Spaltung der Persönlichkeit als Prinzip der Figurenkonstellation in IVAN GROZNYJ steht im Dienste der Verkörperung einer allgemeinen Idee, eines abstrakten Begriffs – dem der Macht. Die Figuren des Films bewegen sich in Abhängigkeit von einem übergeordneten totalen Plan – der Alleinherrschaft. Der Gesamtkörper der Komposition des Werkes wird vom Konflikt der einzelnen Körperorgane untereinander bestimmt. Wie die Glieder eines Körpers sich zum Ganzen verhalten, so verdichten sich nach dem von Eisenstein in seiner Kunsttheorie beschriebenen Prinzip des »sobyratel'nyj obraz [des kollektiven Sammelbildes]« die Bildtexte zu einer Hieroglyphe der Macht.

Die Methode Eisensteins, den »Körper der Macht« aus den Gliedern des Machtapparats zusammenzusetzen, erinnert an das oben bereits erwähnte, von Stuart Gilbert publizierte Schema des *Ulysses*, welches Joyce der Komposition seines Werkes zugrunde gelegt hatte. In *Ulysses* hatte Joyce den jeweiligen

464 N. Klejman u. L. Kozlov: »Čerkasov u Ėjzenštejna.« In: Čerkasova 1976, 305 ff.

Kapiteln seines Romans einen Schauplatz, eine Stunde, ein Organ, eine Kunst, eine Farbe, ein Symbol und eine Technik zugeordnet. Die Joycesche Methode der Zerstückelung und Fragmentarisierung der Realität hatte Eisenstein bereits im Dezember 1931 in Mexiko analysiert:

У Joyce уже расчленен не человек, а человечество, как композиционное тело. Человек через все стадии эволюции. Человек в динамике становления из эмбрио в Траумensch (последняя глава) – Traum, как последняя точка, ибо возвращающая пациента в первую – эмбриональную, а это под силу лишь прошедшему через апогеи в диссоциацию. И от преисторического до ультра-современного. Каждый составной его элемент тоже взятый в динамике становления: речь от эмбриональной до завтрашней. (RGALI 1923-2-1129, 49; Unterstreichungen im Orig.)

Bei Joyce ist schon nicht mehr der Mensch, sondern die Menschheit, als Kompositionskörper, zerstückelt. Der Mensch durch alle Stadien der Evolution hindurch. Der Mensch in der Dynamik des Werdens aus dem Embryo zum Traummensch[en] (letztes Kapitel) – Traum, als Endpunkt, denn er führt den Patienten zum ersten – embryonalen [Punkt], dies aber steht nur in der Macht dessen, der durch den höchsten Grad hindurch zur Dissoziation gegangen ist. Und vom Prähistorischen zum Ultra-Gegenwärtigen. Jedes ihn konstituierende Element ist auch aus der Dynamik des Werdens entlehnt: die Sprache von der embryonalen zur morgigen.

Die Synthese der Epochen vom Prähistorischen zum Ultra-Gegenwärtigen kennzeichnete bereits den Mexiko-Film Eisensteins. In Mexiko hatte Eisenstein die rituelle Bedeutung des Zerstückelns am Material der Mythen studiert. Fündig wurde er nicht nur in den überlieferten Bildzeugnissen und Berichten alt-amerikanischer Opferriten, sondern auch in der Mythologie anderer Kulturen. Umfangreiches Material zur Zerstückelung des Körpers in unterschiedlichen mythologischen Systemen bot insbesondere der vierte Teil von Frazers umfangreichen Werk *The Golden Bough*, welcher dem Mythos von Osiris als dem ägyptischen Gegenpart von Adonis und Attis gewidmet war (Frazer 1911–1914, IV/2). Frazer führt aus:

Der ägyptische Gott Osiris war dem Mythos nach der Abkömmling des Erdgottes Seb und der Himmelsgöttin Nut. Er lehrte den Ägyptern die Aussaat des Kornes und den Weinanbau, woraufhin sein Volk fortan den Kannibalismus aufgab. Er wurde von seinem eifersüchtigen Bruder Set ermordet, zerstückelt und über das Land hin verstreut. Seine Schwester und Ehefrau, Isis, sammelte die Teile zusammen, Osiris erwachte wieder zum Leben und regierte als König und Richter über die Toten in der Unterwelt. (Frazer 1911-1914, IV/2, 3 ff).

Frazer zog im Rahmen seiner Theorie des göttlichen Königtums (divine kingship) eine Verbindung zwischen der Zerstückelung menschlicher Körper in

altamerikanischen Opferriten und den dionysischen Mysterien bzw. dem Mythos von Osiris: »The legend of the dismemberment of Osiris points to the dismemberment of human beings« (Frazer 1911–1914, IV/2, 97). Osiris hatte durch die Heirat mit seiner Schwester nicht nur Anteil am bipolaren Einheitsprinzip des Männlichen und Weiblichen; als Gott der Fruchtbarkeit und der Vegetation wurde Osiris von Frazer als ein Gott der schöpferischen Energie allgemein betrachtet: »As a god of vegetation Osiris was naturally conceived as a god of creative energy in general« (Frazer 1911-1914, IV/2, 112). In seiner Ästhetik griff Eisenstein auf das mythologische Denken zurück und stellte das künstlerische Verfahren der Montage in Bezug zu der im Mythos beschriebenen rituellen Zerstückelung menschlicher und göttlicher Körper. Die Montage-Technik als Technik der Fragmentarisierung belegte er mit dem Begriff »Osiris-Methode«:

Таким образом »метод Озириса« т. е. монтаж есть и сквозная линия моей сюжетики. С ИВАНом происходит сдвиг и в монтаже в область перерастания этого метода в строй характера и в ансамбль характеров и темы в характер. »Власть« и фасеты темы через все персоналии – each in his way.
(RGALI 1923-2-1172, 28)

Auf diese Weise ist die »Osiris-Methode«, d.h. die Montage, auch die durchgehende Linie meiner Sujetik. Mit IVAN findet eine Verschiebung auch in der Montage statt in den Bereich des Hinüberwachsens dieser Methode auf den Bau des Charakters und das Ensemble der Charaktere und des Themas in den Charakter. Die »Macht« und die Facetten des Themas durch alle Personalien – each in his way.

Im Mythos findet Eisenstein die bildliche Entsprechung seiner ästhetischen Konzeptionen. Die Montage als Methode der Fragmentarisierung der Wirklichkeit, die Eisenstein in Joyces Kunst als künstlerisches Verfahren der Dissoziation analysierte, kann sowohl für sein künstlerisches Schaffen als auch für die Theoriebildung als grundlegend gelten. Von der Montage-betonten Ästhetik, die Eisenstein zur filmischen Umsetzung des Joyceschen »stream of consciousness« in den Anfang der 1930er Jahre geplanten Filmprojekten hatte einsetzen wollen, vollzieht Eisenstein in seiner Filmsprache die Entwicklung hin zu dem – von der offiziellen Kulturpolitik geforderten – dramaturgischen Sujetfilm. Dies führt aber, wie seine Ausführungen zeigen, nicht etwa zu einer Abkehr von der früheren Montage-Ästhetik, sondern zur Entwicklung eines grundlegend erweiterten Montage-Begriffs. So betrachtet Eisenstein die Figurenkonstellation im Film IVAN GROZNYJ als Verschiebung der Montage-Methode auf die Kompositionsstruktur des Kunstwerks, als Realisierung des Themas der Macht.

Die Instrumentalisierung der Personenkonstellation zur Verkörperung einer übergeordneten Idee – der der Alleinherrschaft – weist auf eine in der

Struktur des Werkes angelegte totale und monologische⁴⁶⁵ Ausrichtung und auf eine konsequente Durchführung des von der politischen Führung aufgetragenen Themas – der Selbstherrschaft – hin. Der Film selbst fixiert somit ein für das Schaffen und die Kunsttheorie Eisensteins der 1930er und 1940er Jahre bestimmendes Thema: die Auseinandersetzung mit der Macht.

465 Dies erinnert an die Ausführungen Eisensteins zum inneren Monolog aus dem Jahr 1932, in denen er die Auffassung vertreten hatte, dass das Material des Tonfilms nicht der Dialog, sondern das ureigene Material des Tonfilms der Monolog sei und darauf hingewiesen hatte, dass die Montage-Form als Struktur die Gesetzmäßigkeiten des Gedankengangs reproduziere: »материал тонфильмы совсем не диалог. Подлинный материал тонфильмы, конечно, – монолог. [...] монтажная форма как структура есть реконструкция законов мысленного хода« (»Odolžajtes'«; Eisenstein: *IP II*, 79).

8 Ästhetik und Macht – der Künstler im Konflikt

Wie die Analysen der vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, ist sowohl die Theoriebildung als auch das künstlerische Schaffen Eisensteins eng mit dem politischen Kontext und der Auseinandersetzung mit herrschenden Machtstrukturen verbunden. Anhand von Beispielen aus dem Filmschaffen wurde demonstriert, dass die Thematik der Macht in der künstlerischen Umsetzung überaus komplex kodiert wird. So wird z.B. in dem für Eisensteins bildkünstlerisches Werk der 1930er und 1940er Jahre zentralen Motiv des Vater-Sohn-Konfliktes und der Opferung des Sohnes das Thema der Macht als Rückgriff auf die psychoanalytische Matrize von Ödipus-Komplex und Vater-Imago realisiert.

Auch in den Schriften Eisensteins zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst werden die kulturpolitischen Kampagnen und der Konflikt des Künstlers mit der Macht zumeist lediglich indirekt reflektiert. Die Tagebücher dagegen gewähren einen unverstellteren Blick auf das spannungsgeladene Verhältnis von Kunst und Macht.

Erst die seit der Öffnung der Archive erheblich erweiterte Quellenlage gestattet es, die konkreten Mechanismen und Hintergründe des Spannungskonfliktes zwischen Künstler und Machthabern aufzuzeigen. Das Studium konkreter Einzelfälle erlaubt dabei, die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Macht hinter den Kulissen großer Kampagnen differenzierter als dies bislang möglich war zu untersuchen und Einblicke in den Mikrokosmos der Macht zu erhalten.⁴⁶⁶

466 Hans Günthers Monographie *Die Verstaatlichung der Literatur* (Günther 1984) gewährt einen Überblick über die kulturpolitischen Kampagnen des Stalinismus im Bereich der Literatur und ist durch die schematisierte Darstellung der machtpolitischen Positionen beispielhaft für die verallgemeinernde Erforschung des Makrokosmos der Macht. Erst die mit dem Zusammenbruch des alten Machtsystems verbundene Öffnung der Archive und der Zugang zu vormals geheim gehaltenen Dokumenten bietet der Forschung die Möglichkeit, von der Untersuchung allgemeiner Tendenzen zur Erforschung konkreter Einzelfälle überzugehen. Auf Grundlage der neu zugänglichen Materialien können Entscheidungsprozesse transparenter gemacht und das monolithische Verständnis von Macht ausdifferenziert und individualisiert werden. Für die Forschung sind daher die in den letzten Jahren erschienenen Publikationen von historischen Quellenmaterialien und Dokumentensammlungen von herausragendem Interesse. Für den Bereich der Literaturwissenschaft sind hier an erster Stelle folgende Publikationen zu nennen: Babičenko 1994; Babičenko 1997; Babičenko/RCChIDNI 1994. Im Bereich der Filmwissenschaften und allgemeinen Kulturpolitik bieten folgende Publikationen wertvolles Quellenmaterial: Artizov/Naumov 1999; Chlebnjuk 1995; Chochlova/Listov 1996; Listov 1996; Maksimenkov 1997; Margolit/Šmyrov 1995; Parfenov 1999.

Bei der vorliegenden Untersuchung soll dabei nicht die Frage nach Opportunismus, Konformismus, Stalinismus, Affirmation oder Subversion des Künstlers behandelt werden.⁴⁶⁷ Vielmehr soll dargelegt werden, in wieweit die ästhetische Theorie und das künstlerische Schaffen sich in Abhängigkeit von dem herrschenden Diskurs der Macht bewegen und welche der für die Theorie von »Grundproblem« und »Methode« zentralen Positionen der Kunstästhetik Eisensteins mit der offiziellen Kunstdoktrin in Konflikt treten und sich als mit den herrschenden Positionen unvereinbar erweisen. Dabei stellt sich auch die Frage, inwieweit die Kunst Eisensteins als paradigmatisch für die Kunst einer ganzen Epoche – des Stalinismus – angesehen werden kann.

Die Aufzeichnungen Eisensteins und Berichte von Zeitgenossen geben Zeugnis von zahlreichen Auseinandersetzungen des Künstlers sowohl mit den Handlangern der politischen Macht, wie z.B. mit Boris Šumjackij, als auch mit dem obersten Machthaber Stalin, der in vielen Fällen direkt in die Projekte des Regisseurs eingriff. So wurde z.B. auf Stalins Intervention hin das Projekt der Verfilmung von Marx' *Das Kapital* unterbunden, der Film GENERAL'NAJA LINIJA musste in STAROE I NOVOE umbenannt werden. Das Telegramm Stalins zwang Eisenstein 1932 zur Rückkehr in die Sowjetunion und besiegelte das Scheitern des Mexiko-Filmprojekts. Der Film ALEKSANDR NEVSKIJ durfte auf Anweisung Stalins nicht mit dem Tod des Protagonisten enden.⁴⁶⁸ Besonders deutlich kristallisieren sich jedoch die für die Fragestellung relevanten Aspekte in den Kulminationspunkten des Konfliktes zwischen Künstler und Macht, 1937 und 1946, heraus.

Neben den genannten Publikationen werden folgende Einzeldarstellungen aufgrund des in ihnen dargebotenen Quellenmaterials für die Untersuchung des Konfliktes Eisensteins mit der Macht herangezogen: Andreev/Artizov 1999, Juzovskij 1998; Kozlov 1998; Levin 1991a; Levin 1991b; Mar'jamov 1992 (darin: Gedächtnisprotokoll von Eisenstein und Čerkasov über das Gespräch mit Stalin, Molotov und Ždanov am 25.2.1947); Murin 1993; Rošal' 1998; Višnevskij 1998; Zabrodin 2000.

467 In den 1990er Jahren lebte die Diskussion um die Rolle Eisensteins im totalitären System stark auf. Stellvertretend für zahlreiche Beiträge zu diesem Thema siehe: Žolkovskij 1994, 296–311; sowie Naum Klejman in der *Zs. Iskusstvo kino* publizierter Diskussionsbeitrag zum Thema »Film der totalitären Epoche [Kino totalitarnoj epochi].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 2, 1990, 113 f.).

468 Eisenstein beschreibt den Eingriff Stalins in das Drehbuch zu ALEKSANDR NEVSKIJ in seinen Memoiren: »Nicht von meiner Hand wurde hinter der Szene, in der die deutschen Kriegsscharen zerschlagen werden, der rote Strich gezogen. »Das Szenarium endet hier«, wurde mir wörtlich übermittelt. »Ein so guter Fürst darf nicht sterben!« (Eisenstein: *YO II*, 914).

Diese Jahre waren allgemein durch eine verstärkte politische Repression gekennzeichnet. Das Verbot des Films BEŽIN LUG und der Generalangriff auf die Theorie vom »Grundproblem« der Kunst im Jahr 1937 fanden vor der Folie der Kampagnen gegen »Formalismus«, der öffentlichen Schauprozesse und politischen Säuberungswellen statt. Der zweite Höhepunkt des Konflikts, das nach Sichtung des Filmmaterials im Kreml durch einen Beschluss des Zentralkomitees der Partei erfolgte Verbot des zweiten Teils von IVAN GROZNYJ,⁴⁶⁹ für dessen ersten Teil Eisenstein mit dem Stalinpreis ausgezeichnet worden war, war eines der Signale für die Zunahme der Repressionen in der Sowjetunion in der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Als Folge der Arbeit an IVAN GROZNYJ verschlechterte sich Eisensteins Gesundheitszustand gravierend: er erlitt nach Fertigstellung des zweiten Teils einen Herzinfarkt, und bezeichnete die Zeit bis zu seinem Tod 1948 als »Post Skriptum« zu seinem Leben. In der Zeit dieses »Post Skriptums«, in der Eisenstein auch seine Memoiren verfasste, wurde er zusammen mit Nikolaj Čerkasov, dem Hauptdarsteller des Films IVAN GROZNYJ, zu den obersten Machthabern Stalin, Molotov und Ždanov zitiert.⁴⁷⁰ In der direkten Konfrontation mit den politischen Machthabern offenbart sich nicht nur die Bedeutung, die IVAN GROZNYJ als künstlerische Nobilitierung und Legitimation der totalitären Herrschaftsform zugewiesen wurde, sondern auch die Inkongruenz der Vorstellungen von Machthabern und Künstler. Das Konfliktpotential war aber schon ein knappes Jahrzehnt vorher zutage getreten.

8.1 Das Verbot des Films BEŽIN LUG im Jahr 1937 und der Generalangriff auf das »Grundproblem« der Kunst

Der Generalangriff auf das »Grundproblem« der Kunst erfolgte 1937 – zwei Jahre nach der Rede Eisensteins – als direkte Folge des Scheiterns von BEŽIN LUG. Den unmittelbaren Auslöser für das Verbot des Films hatte die Vorführung von ungeschnittenen Fragmenten des Films vor Mitgliedern des Politbüros gegeben. Maksimenkov weist darauf hin, dass die vernichtende Resolution zum Film BEŽIN LUG vom engen Kreis der Führung um Stalin am 5. März 1937

469 Der Beschluss des ZK der kommunistischen Partei vom 4. Sept. 1946 zum Verbot des Films wurde in der Zs. *Kul'tura i žizn'* [Kultur u. Leben] am selben Tag veröffentlicht (Postanovlenie 1946).

470 Das von Čerkasov und Eisenstein angefertigte Gedächtnisprotokoll dieser Begegnung ist eine wichtige Quelle für den Konflikt des Künstlers mit der Macht. Siehe die Veröff. des Dokuments in: Mar'jamov 1992, 84–92 (in dt. Übers. von O. Bulgakowa u. D. Hochmuth in: Bulgakowa 1989, 68–70).

kurz nach den Sitzungen des Februar-März-Plenums des Zentralkomitees der Partei angenommen wurde, das von seiner politischen Bedeutung her mit einem Parteitag zu vergleichen war und die Grundlagen für die »großen Säuberungen« gesetzt hatte (Maksimenkov 1997, 241).

Die Resolution des Politbüros zum Film *BEŽIN LUG* markierte einen epochalen Schritt auf dem Weg zu totalitärer Kontrolle über die Filmkunst, denn sie verfügte nicht nur das Verbot des Films (»1. Diese Inszenierung verbieten in Anbetracht des antikünstlerischen Charakters und der offensichtlichen politischen Haltlosigkeit«)⁴⁷¹ sondern gab auch die Anweisung, fortan keine Filme mehr zur Produktion zuzulassen, deren genaue Drehbücher und Dialoge zuvor nicht von der Kontrollbehörde bestätigt worden seien: »2. Den Genossen Šumjackij instruieren, dass es für die Filmstudios unzulässig ist, Filme in Produktion gehen zu lassen, wie in dem vorliegenden Fall ohne dass ihnen vorher das genaue Drehbuch und die Dialoge zur Genehmigung vorgelegt wurden.«⁴⁷² Des weiteren wurde die Klausel eingeführt, dass die Inszenierung eines Films in Zukunft in genauer Übereinstimmung mit dem von der Zensur bestätigten Drehbuch und den darin enthaltenen Dialogen zu erfolgen habe. In der Folge der Entscheidung der politischen Führung wies die Hauptverwaltung des sowjetischen Filmwesens (GUK)⁴⁷³ am 7. März 1937 das Studio »Mosfil'm« an, alle Arbeiten zum Film *BEŽIN LUG* einzustellen. Der Film selbst wurde mit einem Verbot belegt.

Bei der Eskalation des Konfliktes mit der Macht im Jahr 1937 spielte die jahrelang schwelende persönliche Auseinandersetzung Eisensteins mit seinem unmittelbaren Vorgesetzten Boris Šumjackij eine entscheidende Rolle. Dieser betrieb vor und hinter den Kulissen die Demontage des Regisseurs. Neuere Publikationen von Archivmaterialien weisen Šumjackij die Rolle des übereifrigen Denunzianten zu, der in einem Brief vom 5. Februar 1937 an Stalin, Molotov und Andreev von einer Kampagne zur Verteidigung Eisensteins schreibt, bei der »ausländisches Gesindel« Unterstützung leiste.⁴⁷⁴ Šumjackij weist darin

471 Im russ. Orig.: »1) Запретить эту постановку ввиду антихудожественности и явной политической несостоятельности фильма« (Maksimenkov 1997, 242).

472 Im russ. Orig.: »2) Указать тов. Шумяцкому на недопустимость пуска киностудиями в производство фильмов, как в данном случае без предварительного утверждения им точного сценария и диалогов« (ebd.).

473 Glavnoe upravlenie sovetskoj kinematografii.

474 Šumjackij schreibt: »Wie erstaunt aber waren wir, als wir heute in einem Organ des Allunionskomitees für Kunstangelegenheiten – in der Zeitung *Sovetskoe iskusstvo* (Nr. 6/352 vom 5. II diesen Jahres) eine apogetische Rezension Lion Feuchtwangers zu dem Eisenstein-Film *DIE BEŽIN-WIESE* lasen, obwohl dieser Film nur zu 60–70 Prozent abgedreht ist, überhaupt nicht geschnitten und darüber hinaus noch nach den bei uns geltenden Re-

die oberste Führung darauf hin, dass ein Ausländer (Lion Feuchtwanger) das Filmmaterial vor der Fertigstellung in einer gesetzlich nicht sanktionierten Vorstellung gesehen und sich in einer apologetischen Rezension in der Zeitschrift *Sovetskoe iskusstvo* (Nr. 6/352 vom 5. Februar 1937) öffentlich darüber geäußert habe. Der Historiker Andrej Artizov legt nahe, dass nicht die »formalistische Behandlung« des Themas das Schicksal des Films besiegelt habe, sondern dass die nicht sanktionierte Vorführung des Materials eines vom obersten Zensor Stalin noch nicht begutachteten Films zum Verbot geführt habe (Andreev/Artizov 1999, 7). Eisenstein selbst stand durch das Scheitern des Films 1937 am Rande der Verhaftung; beim NKWD lag ein denunziatorischer Brief des Amerikaners Edmund Stevens vor, der Eisenstein aufgrund seiner Kontakte zu Mexiko als Trotzkyisten kompromittierte (vgl. Maksimenkov 1997, 252).⁴⁷⁵ Warum Eisenstein dennoch der physischen Vernichtung entging und auch nach dem Verbot des Films *BEŽIN LUG* mit neuen Auftragsarbeiten betraut wurde, belegt Maksimenkov anhand von Archivmaterialien: Demzufolge hätten sich Molotov und Ždanov auf Anfrage Stalins bei der Abstimmung im Politbüro dafür ausgesprochen, Eisenstein unter der Auflage, Drehbuch und Text zur vorherigen Bestätigung vorzulegen, weiterhin »zu verwenden«. Stalin habe sich der Mehrheit der Politbüromitglieder angeschlossen. Molotov und Ždanov hätten faktisch das Schicksal Eisensteins entschieden (Maksimenkov 1997, 249). Nicht die Liquidierung des Künstlers, sondern sein Umerziehung und weitere Verwendung war das Ziel der Machthaber. Eisenstein wurde gezwungen, sich dem Ritual der Demutsbezeugung zu unterwerfen und öffentlich Selbstkritik zu üben.

geln sogar in seinen Einzelteilen niemandem und schon gar nicht einem Ausländer, gezeigt werden durfte. / Wir haben es in dem vorliegenden Fall mit einem empörenden Versuch der Apellation an die ausländische öffentliche Meinung zu unseren Bewertungen sowjetischer Filme zu tun. / Das konnte deshalb geschehen, weil es bei uns in Moskau eine Reihe von Personen gibt, die offen und verdeckt eine Kampagne des Kampfes angeblich zur Verteidigung Eisensteins führen, und dadurch verschiedenen ausländischen Lumpen helfen, eben jene Kampagne zur Verteidigung Eisensteins gegen einem nicht existierenden Feind zu führen« (Unterstreichung im russ. Orig. In: Andreev/Artizov 1999, 7).

475 Als Trotzky auf der letzten Etappe seiner Flucht in Mexiko im Haus des Künstlers Diego Rivera Asyl fand, gerieten Eisensteins freundschaftliche Kontakte zu Mexiko und Diego Rivera unter Verdacht.

Auch im filmischen Schaffen Eisensteins der 1920er Jahre konnten Verbindungen zu Trotzky aufgespürt werden: Eisenstein hatte für den Film *STAČKA* Aufnahmen von Trotzky gemacht, das Material wurde bei der Fertigstellung des Films jedoch nicht verwendet. Im Jahr 1928 mussten die Einstellungen des Revolutionsfilms *OKTJABR*², die Trotzky zeigten, aufgrund des beginnenden Kampfes gegen die Trotzkyisten herausgeschnitten werden (vgl. Zabrodin 2000, 10).

In den Jahren davor hatte Eisenstein der Praxis der öffentlichen Selbstkritik noch erfolgreich widerstanden, so zeigte er sich z.B. trotz heftiger Angriffe der Kritiker 1933 nicht bereit, die Theorie des intellektuellen Films zu verdammen.⁴⁷⁶ Auch in seiner Rede auf dem Kongress der Filmschaffenden 1935 ließ Eisenstein keine besondere Demutshaltung erkennen und verwarf seine früheren Theorien keineswegs, sondern ließ stattdessen selbstbewusst verlauten: »Weder die Vertuschung einer Periode noch ihre Verleumdung oder die Unterschätzung irgendeiner Etappe habe ich mir zuschulden kommen lassen« (Eisenstein 1991a, 109).⁴⁷⁷ Im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen folgte Eisenstein noch zu diesem Zeitpunkt nicht der gängigen Praxis seiner Zeit, die theoretischen Positionen früherer Jahre zu verwerfen und Selbstkritik zu üben. Stattdessen verteidigte er selbstbewusst seine 1928 formulierte Theorie des intellektuellen Films gegen die Angriffe der Kritiker. Eisenstein wandte sich zunächst gegen die »Vulgarisierung« der Definition »intellektueller Film« und dagegen, dass man unter den Begriff »jedweden Film, der der Emotionalität beraubt ist«, subsumiere. Zwar machte er das Zugeständnis, dass es dem Film STAROE I NOVOE möglicherweise an Emotionalität mangle, verteidigte aber seine Theorie damit, dass er unter dem Begriff »intellektueller Film« etwas anderes verstünde als seine Kritiker: »Wenn wir vom intellektuellen Film gesprochen haben, meinten wir vor allem eine Konstruktion, die den Denkprozess des Auditoriums hätte leiten und dabei eine ganz bestimmte Rolle bei der Emotionalisierung des Denkens hätte spielen können« (Eisenstein 1991a, 114).⁴⁷⁸

Erst mit dem Verbot von BEŽIN LUG wurde sein Widerstand gebrochen. Eisenstein wurde gezwungen, auf einer eigens vom Ministerium für Kinematographie und dem Studio Mosfil'm im März 1937 organisierten mehrtägigen Debatte über den Film öffentlich Selbstkritik zu üben.⁴⁷⁹ Die Selbstkritik Ei-

476 Eisenstein war, wie einige seiner Kollegen, von der Redaktion der Zs. *Sovetskoe kino* aufgefordert worden, Selbstkritik zu üben. Er lieferte aber keinen selbstkritischen Beitrag wie z.B. sein Kollege Il'ja Trauberg (»Samotkritisčeskaja anketa [Selbstkritischer Fragebogen]« In: *Sovetskoe Kino*, Nr. 1/2, 30–32), sondern einen selbstbewussten Rückblick auf seinen Beitrag für die Revolutionskunst: »Čerez revoljuciju k iskusstvu – čerez iskusstvo k revoljucii [Über die Revolution zur Kunst – über die Kunst zur Revolution].« In: *Sovetskoe kino*, Nr. 1/2, 34–36).

477 Im russ. Orig.: »Никакого затирания, или ›обливания грязью‹ какого-то периода, или недооценки какого-то этапа у меня нет« (Eisenstein: *IP II*, 94).

478 Im russ. Orig.: »Когда мы говорили об интеллектуальном кино, то мы прежде всего имели в виду такое построение, которое могло вести мысль аудитории, причем при этом исполнять известную роль для *эмоционализации мышления*« (Eisenstein: *IP II*, 97).

479 Das Stenogramm der Debatte über den Film wird im RGALI im Fond des Ministeriums

sensteins »Ošibki BEŽINA LUGA [Die Fehler der BEŽIN-WIESE]« wurde erstmals am 17. April 1937 in der Zeitschrift *Sovetskoe iskusstvo*⁴⁸⁰ publiziert und darüber hinaus im gleichen Jahr in einen eigens zur Kritik des Films herausgegebenen Sammelband (*O fil'me BEŽIN LUG*) aufgenommen. Dieser vereinte neben der Selbstanklage Eisensteins auch Texte seines schärfsten Gegners Šumjackij sowie der Kritiker Vajsfel'd und Vejsman. Als Reaktion auf das Verbot des Films wurde Eisenstein zur Zielscheibe von Angriffen, die sich nicht nur auf sein Filmschaffen richteten, sondern zunehmend auch seine Kunsttheorie in den Brennpunkt der Kritik rückten.

8.1.1 »Formalistische Fehler in der Methode« – die Ästhetik im Kreuzfeuer der Kritik

Šumjackij lancierte am 19. März 1937 einen Artikel »Über den Film BEŽIN LUG [O fil'me BEŽIN LUG]« in der *Pravda*, in welchem er den Film vernichtend kritisierte und als schädlichen Formalismus anprangerte.⁴⁸¹ Im Mai 1937 zog der Filmhistoriker Il'ja Vajsfel'd mit einem Artikel in der Zeitschrift *Iskusstvo kino* nach (Vajsfel'd 1937b, 25-28), der in überarbeiteter Form in den Sammelband *Ošibki BEŽINA LUGA* aufgenommen wurde. Vajsfel'd führte das Scheitern des Filmprojekts auf die von Eisenstein in den 1930er Jahren entwickelte Ästhetik zurück und nahm die Gelegenheit für eine vernichtende Kritik des »Grundproblems« der Kunst wahr. Bezug nehmend auf die Rede Eisensteins auf der Konferenz der Filmschaffenden verwehrte sich Vajsfel'd kategorisch gegen die Kernthese des »Grundproblems«, die Gesetzmäßigkeiten der künstlerischen Form auf die frühen Formen des Denkens zurückzuführen und schrieb, dass die Methodologie Eisensteins nicht tragbar sei. Vajsfel'd betonte, die Theorie des Grundproblems sei mit der Doktrin des sozialistischen Realismus unvereinbar: »Es ist falsch, im Denken des frühzeitlichen Menschen die Quelle der künstlerischen Form für die Kunst des Sozialistischen Realismus zu suchen.«⁴⁸² Eisensteins bipolares Kunstmodell von Regress und Progress wider-

für Kinematographie (2456-1-203) aufbewahrt und wird für die folgenden Ausführungen als Quelle herangezogen.

480 *Sovetskoe iskusstvo*, Nr. 18 vom 17. April 1937.

481 Entgegen der Intention Šumjackijs wurde die Kampagne von den anderen Zeitungen nicht aufgegriffen und Šumjackijs geheimes Gesetzesprojekt, das darauf abzielte, Eisenstein von seinem Posten als Regisseur zu entfernen und eine breit angelegte Kampagne in den zentralen Presseorganen zu initiieren, vom Zentralkomitee der Partei nicht unterstützt (vgl. Maksimov 1997, 242 ff.).

482 Im russ. Orig.: »неверно в мышлении первобытного человека искать источник

spreche der marxistischen Ästhetik, und die Theorie sei antihistorisch, da sie das Denken der Naturvölker verabsolutiere (*O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 34).

Als Hauptargument für das Verbot wurde von den Gegnern Eisensteins die mythologische Substruktur des Films angeführt. Das sowjetische Sujet des Klassenkampfes in der Kolchose, die Ermordung des jungen Pioniers Pavlik Morozov durch seinen Vater, einen Kulaken, werde in Eisensteins Film in ein religiöses Mysterium der Opferbringung Isaaks durch seinen Vater Abraham überführt (*O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 43 ff.). Der Vater des Pioniers Stepok sei im Film nicht lediglich als Kulake, sondern gleichzeitig als Verkörperung des mythischen Gottes der Wälder – Pan – dargestellt (ebd., 44).

Die von den Kritikern konstatierte Ähnlichkeit der Filmfiguren mit mythischen und biblischen Figuren beruhte auf Eisensteins Verfahren der Verdichtung von Bildtexten. In der formalen Gestaltung der Filmfiguren ließ Eisenstein intertextuelle Bezüge zu mythischen und biblischen Figuren deutlich erkennen. Dabei griff er, wie in Kap. 5 ausführlicher dargestellt, nicht nur auf literarische Prätexte wie z.B. die Bibel oder die altgriechische Tragödie zurück, sondern gestaltete das äußere Erscheinungsbild der Filmfiguren auch in Anlehnung an Bildtexte der Malerei.

Auch der Kritiker Vejsman führte das Scheitern des Films auf die ihm zugrunde liegende Ästhetik zurück und schrieb, dass die formalistische Behandlung des Themas aus der mythologischen Grundkonzeption hervorgehe: »Nicht die Bilder [obrazy] stürmten hin zur Konzeption, sondern die Konzeption gebar sie [die Bilder]. Die Mythologische Konzeption beschworte folglich auch die formalistische Behandlung herauf.«⁴⁸³ Der im Film offen zutage tretende Subtext antiker und biblischer Mythen stand im Widerspruch zur Doktrin des Sozialistischen Realismus mit seiner Forderung nach Widerspiegelung der Wirklichkeit. Vejsman erblickte in Eisensteins ästhetischer Konzeption zudem eine für einen sowjetischen Künstler unzulässige Orientierung an Nietzsche, Lévy-Bruhl und James Joyce: »Nietzsche, Lévy-Bruhl und Joyce eignen sich nicht als Helfer für einen sowjetischen Künstler« (»Mify i žizn' [Die Mythen u. das Leben]«, in: *O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 50). Mit dieser Kritik wurde einer der Grundpfeiler der Theorie des »Grundproblems« der Kunst angegriffen: Lévy-Bruhls Konzeption des prälogischen Denkens, welche für Eisensteins Konzeption von Kunst als Regress zu den frühen Formen des Denkens grundlegend war. Der Hinweis auf Joyce macht deutlich, dass

художественной формы для искусства социалистического реализма« (*O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 36).

483 Im russ. Orig.: »Не образы мчались к концепции, а концепция родила их. Мифологическая концепция и вызвала формалистическую трактовку« (ebd., 50)

Vejsman die Verknüpfung von zeitgenössischer Wirklichkeit mit antiken Mythen folgerichtig auf das literarische Vorbild der Filmkonzeption von BEŽIN LUG – James Joyces Roman *Ulysses* und dessen parodistischen Umgang mit dem homerischen Prätext – bezog.

Der Rückgriff auf die Gattungen des altgriechischen Epos und der Tragödie und die damit verbundene Ästhetik einer Verkörperung des Mythos wird von Vejsman mit Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*⁴⁸⁴ in Verbindung gebracht: »Aber Genosse Eisenstein hat BEŽIN LUG unkritisch und antihistorisch gemacht. Er ist wahrscheinlich unbewusst der Lehre Nietzsches von der Auferweckung des Mythos gefolgt« (*O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 49). Allerdings irrt der Kritiker in seiner Einschätzung, die Orientierung an Nietzsche sei unbewusst erfolgt, denn, wie bereits erwähnt, belegen die Schriften Eisensteins wie z.B. die Tagebücher aus der Zeit des Mexikoaufenthaltes bzw. der 1935 verfasste Essay »The Prometheus of Mexican Painting«⁴⁸⁵ Eisensteins bewusste Auseinandersetzung mit Nietzsches in der *Geburt der Tragödie* dargelegten Konzeption des »Apollinischen« und des »Dionysischen«, die Eingang in die Konzeption des Films BEŽIN LUG fand.⁴⁸⁶

Eisensteins mythologischer Konzeption wurde zum Vorwurf gemacht, dass das ihr zugrunde liegende Verständnis von *obraz* [Bild] der Forderung der Kunst des Sozialistischen Realismus nach Darstellung »lebendiger Menschen« nicht gerecht werde. So schreibt Vejsman: »Alle Menschen in BEŽIN

484 Vgl. hierzu Vejsman: »Известно, что в книге ›О происхождении трагедии, или эллинизм и пессимизм‹ Ф. Ницше, защищая иррациональное, осудил Сократа, который считал добродетель знанием. Сократ, будучи рационалистом, по словам Ф. Ницше, ›уничтожил миф и тем самым убил искусство‹ [Es ist bekannt, dass F. Nietzsche in dem Buch *Über die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* das Irrationale verteidigte und Sokrates verurteilte, der Tugend als Wissen betrachtete. Sokrates, der Rationalist war, hat nach den Worten Nietzsches ›den Mythos vernichtet und damit die Kunst gemordet‹]« (In: *O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 49).

485 Der unvollendet gebliebene Essay wurde von Jay Leyda in *Film Essays and a Lecture* veröffentlicht (Eisenstein 1982, 222–231). In dem Essay zum Schaffen der mexikanischen Muralisten Diego Rivera und José Clemente Orozco schreibt Eisenstein, dass er in der Gegensätzlichkeit der beiden Künstler Orozco und Rivera das Apollinische und Dionysische Prinzip der Kunst verwirklicht sehe und bezieht die Bipolarität auf sein eigenes Schaffen: »I offer an original response by finding the same polarity at the core of myself and of my cinema – of my moving frescoes (for we also work on walls!)« (Eisenstein 1982, 229).

486 Die Nietzsche-Rezeption Eisensteins und die damit verbundene Auseinandersetzung mit den Gattungsformen Epos und Tragödie findet auch Ausdruck in IVAN GROZNYJ (vgl. Kap. 5.5.1).

LUG sind Masken der altgriechischen Tragödie oder biblische Figuren« (*O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 44). Der Kritiker Leonidov führte in dem Artikel »Über die Arbeit am ›obraz‹ [hier etwa: »Rolle«] [O rabote nad obrazom]« den Film BEŽIN LUG als ein Negativbeispiel an und schrieb:

Отсутствие живых образов, подмена их головными схемами, искажение окружающей советской действительности характерны для таких фильмов, как БЕЖИН ЛУГ.⁴⁸⁷

Des Fehlen lebendiger Gestalten [živye obrazy], ihre Auswechslung durch allgemeine Stereotypen, die Entstellung der umgebenden sowjetischen Wirklichkeit ist charakteristisch für solche Filme, wie BEŽIN LUG.

Eisenstein selbst führte in seiner erzwungenen Selbstkritik das Scheitern des Films auf die Ästhetik des »obobščenie [Verallgemeinerung]« und des »obobščennyj obraz [verallgemeinertes Bild]« zurück. Um die Voraussetzungen für eine Untersuchung der Ästhetik des *obobščennij obraz* zu liefern, soll die Problematik des obraz-Begriffs bzw. des Bildbegriffs kurz skizziert und einige der für das »Grundproblem« der Kunst zentralen Aspekte der obraz-Konzeption Eisensteins dargelegt werden.

8.1.2 Exkurs zur Problematik des obraz-Begriffs und Darstellung ausgewählter Aspekte der obraz-Konzeption Eisensteins

Die mit der Fragestellung nach dem *obraz*-Begriff [Bild-Begriff] Eisensteins verbundenen Probleme skizziert Wolfgang Eismann in seinem Aufsatz »Zur Geschichte des obraz-Begriffes in der russischen und sowjetischen Literaturwissenschaft«: »Auch in S. M. Ėjzenštejns ästhetischer Theorie spielt der Begriff des obraz eine wichtige Rolle. Leider gebraucht er diesen Begriff, wie so viele vor und nach ihm, nicht immer in einem einheitlich definierten Sinn« (In: Ivanov 1985, 29). Eismann übersetzt in seiner Übertragung der Monographie V. V. Ivanovs (Ivanov 1976) den Begriff *obraz* mit »Bild«, weist aber gleichzeitig auf die semantische Komplexität des russischen *obraz*-Begriffs⁴⁸⁸

487 In: *Iskusstvo Kino*, Nr. 7, 1938, 48.

488 Z.B. führt Eismann Bedeutungen des *obraz* aus dem Lexikon der russischen Sprache (*Slovar' sovremennogo russk. lit. jaz.*, Moskau u. Leningrad 1959, 3) an:

1. Äußeres, Aussehen, Gestalt von etwas, jemandem;
2. Lebendige anschauliche Vorstellung von jemandem/etwas;
3. Form der künstlerischen verallgemeinerten Wahrnehmung von Erscheinungen der Wirklichkeit und ihrer Darstellung; ergänzt durch die Konkretisierungen: a) anschauliche Darstellung einer Erscheinung durch eine andere, konkretere; Vergleich, Vergleichen (upodoblenie), b) vom Künstler geschaffener verallgemeinerter Charakter, Typ;

hin, die mit dem deutschen Bild-Begriff nur bedingt wiedergegeben werden kann. Eismann begrenzt seine Ausführungen zur Geschichte des obraz-Begriffs weitgehend auf die Literaturwissenschaft bzw. die allgemeine Ästhetik. Jedoch ist darauf hinzuweisen, dass der *obraz*-Begriff Eisensteins über das semantische Feld der Literatur- und Sprachwissenschaft hinausgeht und sich in Abhängigkeit unterschiedlicher Wissenschaftsdiskurse wie z.B. Gestaltpsychologie, Psychoanalyse oder Ethnologie bewegt. Gleichzeitig ist der Terminus nicht losgelöst von den *obraz*-Debatten in der (Film-)Kunst und dem Verständnis von *obraz* der offiziellen Kunstdoktrin der 1930er Jahre zu sehen. Die Bedeutung des *obraz*- bzw. Bild-Begriffs lässt sich also nicht allgemein, sondern nur im jeweiligen diskursiven Kontext definieren.

Als weitere Schwierigkeit bei der Bestimmung des Begriffs kommt hinzu, dass auch der deutsche Bildbegriff nicht einheitlich definiert ist und nicht auf eine allgemeingültige intermedial anzuwendende Bildtheorie zurückgegriffen werden kann.⁴⁸⁹ Sergej Eisenstein operierte in seinen Schriften zur Ästhetik weder mit einem rein literaturwissenschaftlichen *obraz*-Begriff noch mit einem kunsthistorischen, sondern entwickelte auf Grundlage interdisziplinärer Studien eine Begrifflichkeit, die sich auf intermediale Modelle bezieht und zudem in Abhängigkeit wechselnder diskursiver Strukturen von Wissenschaft,

4. Art, Ordnung, Beschaffenheit von etwas (*obraz žizni / takim obrazom*)

5. Ikone, allerdings mit einem anderen Plural *obrazá, obrazóv* usw. (daher in den meisten Wörterbüchern mit eigenem Lemma).

489 Zum Bildbegriff der Kunstwissenschaft schreibt der Kunsthistoriker Gottfried Boehm: »Denn während sich die Sprache, besonders seit der Romantik, einer intensiven theoretischen Debatte erfreute, die sich in Sprachphilosophie, allgemeiner Sprachwissenschaft, Linguistik, Übersetzungstheorie etc. institutionalisierte, wurde dem Medium des Bildes keine vergleichbare Aufmerksamkeit zuteil. Vergeblich fahnden wir nach einer entwickelten ›Bildtheorie‹ oder ›Bildwissenschaft‹ und die kunsthistorische Ikonologie, die das gesuchte Programm einer bildlichen Logik scheinbar im Namen führt, baut doch primär auf sprachliche Referenzen des Bildes und kaum auf seine visuelle Präsenz. Dieser rudimentäre Status der Bildreflexion hat seine Gründe sicherlich auch darin, daß allein die Sprache eine Meta-Instanz repräsentiert. [...] Das enorme Arbeitsfeld einer Wissenschaft von Auge und Bild, welches sich vor uns abzeichnet, läßt sich jetzt nur andeuten und probeweise erkunden. An diesem Arbeitsfeld haben die verschiedensten Disziplinen teil, es übergreift bestehende Zunftgrenzen. Die Prämissen der hier skizzierten Überlegungen sind weniger in den bildtheoretischen Vorstößen dieses Jahrhunderts, bei Merleau-Ponty, Hans-Georg Gadamer, Ernst Cassirer, oder Nelson Goodman zu suchen, sondern zunächst in jenem kunsthistorischen Faktum, das mit dem Bewußtseinswandel der Moderne eintrat. [...] Die moderne Kunst bietet sich als unvergleichliche Werkstatt der Erkenntnis an, die uns gestattet, den konventionellen Bildbegriff kritisch zu befragen« (Boehm 1994, 325–327).

Kunst und Politik steht. Wenn im Folgenden ausgewählte Aspekte der obraz-Konzeption in den Mittelpunkt des Interesses rücken, so geschieht dies, um die komplexe Semantik des obraz-Begriffs näher zu beleuchten.

Eine wesentliche Schwierigkeit in der Bestimmung des von Eisenstein verwendeten obraz-Begriffs besteht darin, diesen Begriff und dessen Derivate (z.B. »obraznost' [Bildlichkeit, Bildhaftigkeit]«) von den Termini »Symbol« bzw. »Metapher« abzugrenzen. Im Aufsatz »Organičnost' i obraznost' [Das Organische und die Bildlichkeit]« (Eisenstein: *IP IV*) aus dem Jahr 1934 schreibt Eisenstein zur Unterscheidung von *Symbol* und *obraz*:

Практически разница оказывается весьма тонкой и неустойчивой: образ и символ склонны переходить друг в друга. И с течением времени, в специфических условиях образ способен застывать в неподвижность символа, а символ – проникаться динамикой и возвращаться в образность.
(Eisenstein: *IP IV*, 669)

Der Unterschied erweist sich praktisch als überaus fein und labil: *obraz* [Bild] und *Symbol* sind geneigt, ineinander überzugehen. Und im Laufe der Zeit, unter spezifischen Bedingungen kann der *obraz* in der Unbeweglichkeit des Symbols erstarren, das *Symbol* aber von Dynamik durchdrungen werden und sich in *obraznost'* [Bildlichkeit] zurückwandeln.
(Kursiv A.B.)

Die sich in den ausgehenden 1920er Jahren herauskristallisierende Begrifflichkeit von *obraznost'* [Bildlichkeit] und *obraz* [Bild] ist in vieler Hinsicht mit Cassirers umfassendem Symbolbegriff zu vergleichen, den dieser in der »Philosophie der symbolischen Formen« entwickelt hatte. Die Rezeption Cassirers lässt sich in Eisensteins Schriften dieser Zeit nachverfolgen (z.B. im Aufsatz »Perspektiven«, 1929). Ein weiterer Beleg dafür, dass der von Eisenstein verwendete *obraz*-Begriff mit dem Symbolbegriff teilweise kongruent ist, findet sich in Eisensteins Tagebüchern. Dort exzerpiert Eisenstein aus einem 1931 publizierten Werk zur Filmkunst, René Fülöp-Millers *Die Phantasiemaschine*, und versieht dessen Ausführungen zum *Symbol* mit erklärenden Notizen. Fülöp-Miller schreibt:

Auch das *Symbol*, dieses »tiefgründigste Wissen und Erkennen«, soll uns durch den Film neu geschenkt worden sein. Ohne daß der Zuschauer sich der immanenten Symbolik bewußt sei, die jedes gute Filmwerk durchziehe, empfinde er doch unbewußt die Gemütswirkung, die von diesen symbolischen Bilderreihen ausstrahle, denn jedes Bild eines Films besitze eine bestimmte affektive Tonalität, die instinktmäßig erfüllt werde. Dinge und Menschen dienen in jeder Filmhandlung der großen Aufgabe des stimmungssymbolischen Aufbaus.
(Fülöp-Miller 1931, 133 f.)

Eisenstein kommentiert die Ausführungen Fülöp-Millers mit den folgenden Worten:

NB Цитировать это в связи с образностью, сделав поправку на: не »символичность«, а на »образность«. Затем указать, что хотя это и Belegmaterial, но ... до известной степени. Ибо, когда Ренй писал именно эту свою книгу, мы с ним очень часто общались. Впервые я встретился с ним в 1923 г. в Москве. Писал же он эту книгу в Холливуде в 1930 г., где мы встретились снова. И это указание несомненно »германизация« в представлениях о том, что я неоднократно ему толковал о фильмах и образности кадра и киноизображения помимо их непосредственной изобразительности. 5 XII 34 (RGALI 1923-2-1151, 58)

NB Das in Verbindung mit der (Sinn-)Bildlichkeit [obraznost'] zitieren und eine Korrektur vornehmen in: nicht »Symbolik«, sondern »obraznost'«. Dann aufzeigen, dass das wenn-gleich auch Belegmaterial, so doch ... bis zum bekannten Maße. Denn als René genau dieses sein Buch schrieb, standen wir sehr häufig in Kontakt. Zum ersten mal habe ich ihn im Jahr 1923 in Moskau getroffen. Hat er doch dieses Buch in Hollywood im Jahr 1930 geschrieben, als wir uns erneut begegneten. Und der Hinweis ist unzweifelhaft eine »Germanisierung« in den Vorstellungen darüber, was ich ihm mehr als einmal darlegte über die Filme und die (Sinn-)Bildlichkeit der Einstellung [obraznost' kadra] und der Filmdarstellung [kinoizobrazenie] neben ihrer unmittelbaren Darstellungskraft [izobrazitel'nost']. 5.12.1934.

Den Begriff des Symbolischen ersetzt Eisenstein durch den Begriff der »(Sinn-)Bildlichkeit [obraznost']« und erklärt, dass der Symbolbegriff in dem Kontext der Ausführungen Fülöp-Millers eine »Germanisierung« des obraz-Begriffs darstelle.

In diesem Text weist Eisenstein bereits auf das Gegensatzpaar *obraznost'* – *izobrazitel'nost'* [(Sinn-)Bildlichkeit – Darstellungskraft] hin, das als Gegensatzpaar von *obraz-izobrazenie* [(Sinn-)Bild – Darstellung/Abbild/Repräsentation] in den Schriften zur Montage der ausgehenden 1930er Jahre weitere Ausarbeitung findet.

Mit dem erweiterten Montage-Begriff der späten Schriften und der Anwendung desselben auf die Forschungen im Bereich der allgemeinen Ästhetik entwirft Eisenstein eine semantische Syntax (Ivanov 1985, 267), die auf Grundlage der Forschungen zum »Grundproblem« der Kunst entwickelt wurde. Eisensteins Forschungen beweisen eine große Nähe zu den Arbeiten der sowjetischen semantischen Schule, vor allem zu Ol'ga Frejdenbergs in den 1940er Jahren verfassten Studie zu »obraz-ponjatje [Bild-Begriff]« (Frejdenberg 1997).

Die Bedeutung des *obraz* für die Kunstästhetik Eisensteins der späten Jahre offenbart sich in der Zeichnung »The Building to be built«, in der Eisenstein am 10. März 1939 seinen Tempel der Kunst skizzierte (vgl. *Frontispiz*). In dieser Zeichnung wird die Montage als »Tür zum Verständnis des obraz«⁴⁹⁰

490 Im russ. Orig.: »монтаж, как дверь к пониманию образа« (Eisenstein: *IP* II, 64 f.).

bezeichnet. In dem Ausdruck werden auch die Forschungen Eisensteins zum Zusammenhang von Bild und Denken subsumiert, denn die Methode der Montage wird von ihm auch als Syntax des Denkprozesses verstanden. Als weitere Charakteristik wird *obraz* als »auf der Grundlage der Ausdrucksfähigkeit des Menschen stehend« bestimmt.⁴⁹¹ In diese Definition Eisensteins fließen die Ergebnisse der in ihrer Gesamtheit bislang unveröffentlichten Forschungen zur menschlichen Ausdrucksfähigkeit ein.

Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov behandelt in seiner Untersuchung *Očerki po istorii semiotiki v SSSR* [Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik] zentrale Aspekte des *obraz*-Begriffs in Sergej Eisensteins Ästhetik. Ivanov legt im Kapitel »strukturelle Erforschung der Zeichen der Kunst« in Bezug auf die *obraz*-Konzeption Eisensteins den Schwerpunkt auf die binäre Opposition *obraz-izobraženie* [(Sinn-)Bild – Darstellung/Abbild/Repräsentation] und ordnet Eisenstein in die Vorgeschichte der Semiotik ein: »In den ästhetischen Untersuchungen Ėjzenštejns ist die Beziehung zwischen Bild [*obraz*] (das dem Bezeichneten in der Semiotik entspricht) und Darstellung [*izobraženie*] (die dem Bezeichnenden entspricht) detailliert von einem Standpunkt aus erforscht worden, den man in der modernen Terminologie als semiotischen bezeichnen kann« (Ivanov 1985, 259).

Jedoch bietet der semiotische Ansatz lediglich ein reduktionistisches Interpretationsmodell der *obraz*-Konzeption Eisensteins. Im Folgenden soll nicht die binäre Opposition von *obraz-izobraženie* untersucht, sondern der komplexe diskursive Kontext der Begrifflichkeit von *obobščennyj obraz* [verallgemeinertes (Sinn-)Bild] beleuchtet werden.

In Eisensteins Definition von *obraz – izobraženie* wird der konkreten Darstellung eines Einzelfalls (*častnoe izobraženie*) das verallgemeinernde (Sinn-)Bild (*obobščennyj obraz*) gegenübergestellt.⁴⁹² Als Beispiel für einen durch Verallgemeinerung (*obobščenie*) gekennzeichneten künstlerischen *obraz* nennt Eisenstein die »Axt« in Walt Whitmans Gedicht »Song of the Broad-Axe« (Eisenstein: *IP* II, 423) und führt vor, wie Whitman das Amerika der Pioniere im Emblem der Axt besingt, indem er von der begrenzten Darstellung (*izobraženie*) der gegenständlichen Axt (*predmetnyj topor*) zu einer höheren Qualität der Axt als verallgemeinertem (Sinn-)Bild [*obobščennyj obraz*] gelangt. In der Komposition des Gedichts sieht Eisenstein das Montage-Prinzip wirksam, das den Begriff (Axt) in mannigfaltige »Montage-Fragmente«, in eine Reihung unterschiedlicher Funktionen, die eine Axt erfüllen kann, zerlegt und durch das

491 Im russ. Orig.: »образ стоящий на базе выразительности человека« (Eisenstein: *IP* II, 64 f.).

492 »Montaž (1937)«. In: Eisenstein: *IP* II, 422.

Prinzip der Reihung im inneren Denkprozess des Wahrnehmenden einen qualitativen Sprung auf die Ebene des verallgemeinerten Bildes bzw. die Ebene des abstrakten Begriffes – das Amerika der Pioniere – bewirkt.

Die Verallgemeinerung als kennzeichnendes Merkmal des *obraz* wird von Eisenstein auch in der Abgrenzung des Begriffs von dem der Metapher hervorgehoben. So heißt es im Text »Montage 1937«: »Das Bild [obraz], das sich meiner Meinung nach als Verallgemeinerung [obobščenie] zusammensetzt, als zusammengefasste Gesamtheit einzelner Metaphern in eins. Das ist wiederum nicht der Bildungsprozess, sondern das Resultat, aber ein Resultat, das in sich gleichsam eine Menge zur Explosion reifer dynamischer (metaphorischer) potentieller Eigenschaften enthält.«⁴⁹³ Der *obraz*-Begriff vereinnahmt in sich die Gesamtheit einzelner Metaphern.

Das Prinzip der Verallgemeinerung verbindet Eisenstein mit dem Begriff der komplexen Wahrnehmung [kompleksnoe vosprijatje] (Eisenstein: *IP II*, 386), welche nach Engels ein Kennzeichen der frühen Formen des Denkens sei. Eisenstein weist darauf hin, dass die Verallgemeinerung nicht nur den frühen Formen des Denkens zu eigen, sondern – genuin dialektisch verstanden – gleichzeitig auch ein Grundzug der höchsten Stufen des Denkens sei. In der Wissenschaft figuriere die Verallgemeinerung als verallgemeinerter Begriff [obobščennoe ponjatje], in der Kunst als verallgemeinertes Bild [obobščennyj obraz]. Eisenstein schreibt:

И здесь как будто возникает противоречие: наиболее высокое – обобщенный образ – как будто по пластическому признаку совпадает с примитивнейшим типом целостного восприятия. Но это противоречие только кажущееся. [...] дело в том, что обобщение есть действительное целостное, то есть одновременно и комплексное (непосредственное) и дифференцированное (опосредствованное) – представление явления (и представление об явлении). (Eisenstein: *IP II*, 386 f.)

Und hier taucht gleichsam ein Widerspruch auf: das höchste – das verallgemeinerte Bild – fällt scheinbar von seinem plastischen Anzeichen her zusammen mit dem primitivsten Typus der ganzheitlichen Wahrnehmung. Aber dieser Widerspruch ist nur ein scheinbarer. [...] die Sache ist die, dass die Verallgemeinerung das wirkliche Ganzheitliche darstellt, d.h. gleichzeitig sowohl die komplexe (unmittelbare) als auch die differenzierte (mittelbare) – Vorstellung der Erscheinung (und die Vorstellung über die Erscheinung):

493 Im russ. Orig.: »[...] образ, который, по-моему, составляется как обобщение, сводная совокупность отдельных метафор воедино. Это снова не процесс образования, а результат, но результат, как бы сдерживающий сонм готовых разорваться динамических (метафорических) *потенциальных* черт« (ebd., 355).

Das Prinzip der Verallgemeinerung – »obobščennost'« – bei Eisenstein kann sowohl mit Lévy-Bruhls Begriff der »généralisation«⁴⁹⁴ als auch mit der von Freud in der Traumforschung dargelegten Prozessen von »Verdichtung« und »Verschiebung« korreliert werden. Grundlegend für die Konzeption des verallgemeinerten Bildes [obobščennyj obraz] sind allerdings vor allem auch die Studien Eisensteins zum chinesischen Denken (anhand der Lektüre Marcel Granets) und zur chinesischen Sprache. Der Zeitpunkt der ersten Formulierung des »Grundproblems« der Kunst 1935 markierte auch den Beginn der intensiven Beschäftigung Eisensteins mit der chinesischen Kultur (vgl. Kap. 5.4). Bei diesen Studien hatte Eisenstein in der chinesischen Bilderschrift das Grundprinzip der Hieroglyphe als einem *obraz* [hier etwa: Bildsymbol] analysiert, der durch einen Komplex von emotionalen Vorstellungen konstituiert werde, der durch ursprüngliche Undifferenziertheit gekennzeichnet sei.⁴⁹⁵ Hierin entdeckte Eisenstein das Prinzip des sinnlichen Denkens.

Die Art und Weise, in der das Konzept des verallgemeinerten (Sinn-)Bildes *obobščennyj obraz* im Film *Niederschlag* fand, macht der archaisch-mythische Subtext deutlich, der den eigentlichen Kern des Films *BEŽIN LUG* ausmacht.

8.1.3 Stilisierung versus Realismus – die Konzeption des verallgemeinerten (Sinn-)Bildes [obobščennyj obraz]

Wie bereits erwähnt, griff Eisenstein selbst bei der offiziellen Debatte über den Film *BEŽIN LUG* die Anschuldigungen seiner Gegner in seiner erzwungenen Selbstkritik auf und führte sie auf die Tendenz zur Verallgemeinerung zurück, die er hier als einen Fehler seiner Methode charakterisierte:

494 Lévy-Bruhl führt in seinem Werk *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* aus, dass die prälogische Mentalität dem Prinzip der Verallgemeinerung folge, welches für das logische Denken unbegreiflich, für die prälogische Mentalität aber natürlich sei (Lévy-Bruhl 1928, 136). Für das logische Denken gelte, dass es nicht zwei Alternativen gleichzeitig zulasse, die sich auszuschließen scheinen. Die prälogische Mentalität hingegen sei ihrem Wesen nach mystisch und sehe keine Schwierigkeit darin, sich die Identität des Einzelnen und des Vielfachen, des Individuums und der Art, der allerverschiedensten Wesen gleichzeitig vorzustellen, was durch das Gesetz der Partizipation bewirkt werde. Dieses sei ihr Leitprinzip, durch das sich die Natur der Abstraktion und der Verallgemeinerung, die der prälogischen Mentalität eigen sei, erkläre (ebd., 148).

495 Vgl. hierzu Marcel Granets Ausführungen zum emblematischen Charakter der chinesischen Schrift (Granet 1971, 19 ff.).

Здесь говорилось о мифологии, об ассоциациях с ренессансом и т. д. Откуда это обвинение? Это обвинение идет как результат другой ошибки. Я имею склонность в своем творческом методе не к частному, а к обобщению. [...] Я сделал гипертрофию обобщенности и разорвал эту обобщенность от той частной темы, от того частного проявления, через которое может быть видимо настоящее обобщение так, как этому учит нас марксизм. Предел обобщения, ложно понятий, в отрыве от частного конкретного воплощения, привел к обобщениям космического порядка, откуда выперли образы мифологические, ренессансовские и т. д. Это была громадная ошибка, которая выходит из той же ошибочной предпосылки. Сопутствовало этому еще ошибочное понимание отрыва общего дела от конкретного носителя этого общего дела. Отсюда все ошибки. Здесь была недооценка актера, актерского образа.
(RGALI 2456-1-203, 172 f.)

Hier war die Rede von Mythologie, von Assoziationen mit der Renaissance usw. Woher rührt diese Anschuldigung? Diese Anschuldigung erwächst als Resultat aus einem anderen Fehler. Ich habe in meiner künstlerischen Methode die Neigung nicht zum Einzelnen, sondern zur Verallgemeinerung. [...] Ich habe eine Hypertrophie der Verallgemeinerung gemacht und diese Verallgemeinerung von jenem einzelnen Thema, von jener einzelnen Erscheinung losgerissen, durch welche die echte Verallgemeinerung so, wie uns das der Marxismus lehrt, sichtbar werden kann. Das Extrem der Verallgemeinerung, falsch verstanden, in der Loslösung von der einzelnen konkreten Verkörperung, hat zu Verallgemeinerungen einer kosmischen Ordnung geführt, woher die Bilder der Mythologie, der Renaissance usw. herausdrängten. Das war ein immenser Fehler, der von eben jener falschen Prämisse herrührt. Zu dem kam noch begleitend ein falsches Verständnis der Loslösung der allgemeinen Sache vom konkreten Träger dieser allgemeinen Sache hinzu. Daher rühren alle Fehler. Hier gab es eine Unterbewertung des Schauspielers, der Rolle [obraz] des Schauspielers.

Eisenstein legt dar, in welchen Aspekten seine Ästhetik in offenen Widerspruch zur Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus tritt. Der Begriff der Verallgemeinerung spielt in der Selbstkritik eine zentrale Rolle, denn Eisenstein führt die mythologische Konzeption und den Rückgriff auf das Bildarsenal früherer Epochen auf das Prinzip der Verallgemeinerung und die Loslösung vom konkreten Einzelfall zurück. Als einen Aspekt führt er die »Unterbewertung der Rolle des Schauspielers [akterskij obraz]« an. In der mythologisierenden Figurendarstellung von BEŽIN LUG offenbart sich so der Gegensatz zur Forderung der offiziellen Kunstdoktrin: die auf ein Konglomerat von Bildtexten verdichtete verallgemeinernde Gestaltung der Figuren erfüllt in der Lösung vom konkreten Einzelfall (der sowjetischen Wirklichkeit) weder die Forderung nach Darstellung des lebendigen Menschen [obraz živogo čeloveka] noch die nach Widerspiegelung der Wirklichkeit.

Die Ästhetik der Verallgemeinerung war bereits 1935 auf der Konferenz der Filmschaffenden von Trauberg kritisiert worden, der davon gesprochen hatte, dass die »berühmte Methode der Verallgemeinerung [preslovutij metod

obobščeniija]« »wie ein Stilet in das Herz der Künstler eingedrungen« sei (*Za bol'soe kinoiskusstvo* 1935, 53). Trauberg führte die in der Kinematographie zu beobachtende Verallgemeinerung auf die Orientierung am Schaffen eines »der vulgärsten ›Verallgemeinerer‹ der französischen Literatur« – Emile Zola – zurück (ebd.).⁴⁹⁶

Mit der Ästhetik des *obobščennyj obraz* verband Eisenstein Stilisierung und Formalismus, wie seine selbstkritischen Ausführungen zum Film *BEŽIN LUG* zeigen:

[...] чрезмерно возрастает роль аксессуара и вспомогательных средств. Отсюда гипертрофия выразительного окружения: логово вместо избы; искажающая ракурснось съемки, светодеформация. Декорация, кадр, свет играют за актера и вместо актера. То же в отношении облика действующего лица. Облик – это уже не живые лица, а маски, как предел обобщения »типичности« в отрыве от живого лица. В поведении – это крен в сторону статичности, где статично застывший облик подобен »маске жеста«, как маска – предел обобщения частного мертвого лица.
(*O fil'me BEŽIN LUG* 1937, 57)

[...] Die Rolle des Accessoires und der Hilfsmittel gewinnt übermäßig an Bedeutung. Daher die Hypertrophie der Ausdrucksumgebung: eine Höhle statt einer Hütte, eine verzerrende perspektivische Verkürzung der Aufnahme, Lichtdeformation. Die Dekoration, das Filmbild, das Licht spielen für den Schauspieler und anstelle des Schauspielers. Das gleiche in Bezug auf das Antlitz der handelnden Person. Das Antlitz – das sind schon keine lebendigen Gesichter mehr, sondern Masken, als Extrem der Verallgemeinerung des »Typischen« in Ablösung vom lebendigen Gesicht. Im Verhalten ist das eine Schlagseite in Richtung des Statischen, wo das statisch erstarrte Äußere der »Maske der Geste« ähnelt, so wie die Maske das Extrem der Verallgemeinerung des einzelnen toten Gesichts darstellt.

Das Zitat verweist auf ein weiteres Vorbild für Eisensteins Ästhetik der Verallgemeinerung und Stilisierung – die Theaterkunst Mejerchol'ds. Dieser schreibt in seinem Artikel »Balagan«⁴⁹⁷ (1912) über die Maske des Harlekin und das Prinzip des Maskentheaters in der *Commedia dell'arte*: »Ist es nicht die Maske, die dem Zuschauer hilft, in das Land der Phantasie zu enteilen? / Die Maske lässt den Zuschauer nicht nur den einen konkreten Arlequin erblicken, sondern alle Arlequins, die ihm im Gedächtnis verblieben sind. Und in ihr sieht der Zuschauer alle Menschen, die in auch nur irgendwie gearteter Weise zum Inhalt dieses Bildes [obraz] passen.«⁴⁹⁸ Eisensteins Konzeption des verallgemei-

496 Für Eisensteins Filmschaffen der 1920er Jahre ist die Orientierung an Zola charakteristisch. Besonders die Vorlesungen an der Filmschule GTK seit 1928 zeugen von seiner Begeisterung für das literarische Werk Zolas.

497 Mejerchol'd, V. È.: »Balagan.« In: Mejerchol'd 1968, I, 207–229.

498 Im russ. Orig.: »Не маска ли помогает зрителю мчаться в страну вымысла? / Маска

nernten (Sinn-)Bildes [obobščennyj obraz] lässt einen tieferen Zusammenhang mit dem bei Mejerchol'd beschriebenen Prinzip der Maske erkennen. Die Tendenz zur Verallgemeinerung in der Figurendarstellung hatte in der Filmkunst Eisensteins bereits in den 1920er Jahren zur Herausbildung des Typage-Prinzips und zur Ablehnung der psychologisierenden Darstellung geführt. Eisensteins Ästhetik des *obobščennyj obraz* stellt somit eine Weiterentwicklung des Typage-Prinzips dar, welches für seine Filmästhetik der 1920er Jahre charakteristisch war und an Theatertraditionen der Typenkomödie bzw. Commedia dell'arte anknüpfte (vgl. hierzu Kap. 5.5.2.1).

Auch die in seiner Selbstkritik erwähnte übermäßige Betonung der Dekorationen weist auf die Ästhetik Mejerchol'ds und dessen Bestimmung des Grotesken in der Theaterkunst hin: »Die Groteske strebt danach, den Psychologismus der dekorativen Aufgabe zu unterwerfen. Das ist der Grund, warum in allen Theatern, wo die Groteske herrschte, die dekorative Seite im weiten Sinn des Wortes so bedeutsam war (das japanische Theater).«⁴⁹⁹ Wie Mejerchol'd, so zeigte sich Eisenstein von den stark stilisierten Formen des japanischen – und ab 1935 (als Folge der Begegnung mit der Theatergruppe Mei Lanfangs) auch des chinesischen – Theaters fasziniert. In seinem Aufsatz zur Theaterkunst Mei Lanfangs »Čarodeju Gruševogo Sada [Dem Zauberer des Birngartens]«⁵⁰⁰ macht Eisenstein am Beispiel der Darstellung der Frauengestalten auf das dahinter stehende allgemeingültige Prinzip des chinesischen Theaters aufmerksam – die *Verallgemeinerung* als Kunstprinzip und höchste Stilisierung dieser Kunstform: »Jede Situation, jedes Requisit ist in seiner Natur stets abstrahiert und oftmals symbolisch, purer Realismus aus der Aufführung verbannt und die realistische Szenerie von der Bühne vertrieben« (In: Bulgakowa 1989, 9). Die Problematik des Lobliedes auf das chinesische Theater mit seiner Stilisiertheit liegt auf der Hand, steht doch die so gepriesene Kunstform in völligem Gegensatz zur Doktrin des sozialistischen Realismus. Die für die chinesische Theaterkunst charakteristische Ablehnung naturalistischer Darstellung zugunsten der Ästhetik einer extremen Stilisierung war im Zeichen der 1936 einsetzenden kulturpolitischen Kampagnen gegen »Formalismus« in der Kunst nicht opportun.

дает зрителю видеть не только данного Арлекина, а всех Арлекинов, которые остались у него в памяти. И в ней зритель видит всех людей, хоть сколько-нибудь подходящих под содержание этого образа« (ebd., 219).

499 Im russ. Orig.: »Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова (японский театр)« (ebd., 229).

500 Russ. in: Eisenstein: *IP V*, 311–324.

Seinen Studenten an der Filmhochschule erläutert Eisenstein am 7. Februar 1935 die Ästhetik der künstlichen Stilisiertheit am Beispiel des *Ulysses* von James Joyce (ungeachtet der Tatsache, dass dieser – wie bereits erwähnt – seit der Rede Radeks auf dem Schriftstellerkongress von 1934 in der Sowjetunion als *Persona non grata* des Literaturbetriebs galt):

Я уже говорил с вами о многих чертах Джойса. Но об одном мы не говорили, это об искусственной стилизованности [...] по линии мифологии и по линии литературных традиций.
(RGALI 1923-2-624, 9)

Ich habe mit Ihnen schon über viele Merkmale Joyces gesprochen. Über eines aber haben wir nicht gesprochen, und das ist die künstliche Stilisiertheit [...] auf der Linie der Mythologie und auf der Linie der literarischen Traditionen.

Mit dem Begriff der Stilisiertheit belegt Eisenstein den parodistischen Parallelismus von Joyces Roman *Ulysses* und dem homerischen Prätext der *Odyssee*. Von besonderem Interesse ist in diesem Kontext Eisensteins Erklärung, aus welchen Gründen ein Künstler zum Mittel der Stilisierung greife:

Мы знаем, что стилизаторские линии исходят в тех случаях, когда человек не на своей почве, не на своих ногах стоит, а когда происходит заимствование отправных точек из других эпох, из других обстановок и т.д., т.е. в стилизаторском деле всегда есть элемент отрицания своей действительности. Альцев: Вы из своей личной биографии не приведете такой случай? Эйзенштейн: У меня такого случая никогда не было.
(RGALI 1923-2-624, 14 f.)

Wir wissen, dass die stilisierenden Linien ihren Ausgangspunkt in jenen Fällen haben, wenn der Mensch nicht mit beiden Beinen auf seinem Boden steht, sondern wenn eine Entlehnung von Ausgangspunkten aus anderen Epochen, aus anderen Umständen usw. vor sich geht, d.h. in der Sache der Stilisierung gibt es immer ein Element der Ablehnung der eigenen Wirklichkeit. Al'cev: Können Sie uns nicht aus ihrer persönlichen Biographie einen solchen Fall nennen? Eisenstein: Bei mir gab es einen solchen Fall nie.

In der Formulierung spielt Eisenstein auf Andrej Belyjs Ausführungen zu den Formen der Kunst in *Simvolizm* [Symbolismus] an, die Mejerchol'd in seinem Aufsatz »Balagan« zitiert hatte. Belyj schreibt: »In der Unmöglichkeit, mit der Wirklichkeit in ihrer ganzen Fülle zurechtzukommen, liegt der Grund für die Schematisierung der Wirklichkeit (insbesondere z.B. der Stilisierung).«⁵⁰¹ Die angeführten Äußerungen Eisensteins legen nahe, seine eigene am Schaffen Joyces orientierte Ästhetik der Stilisierung und des verallgemeinerten (Sinn-)Bil-

501 Im russ. Orig.: »В невозможности справиться с действительностью во всей ее полноте лежит основание схематизации действительности (в частности, напр. стилизации).« Zit. bei Mejerchol'd 1968, I, 225. Im Orig. bei Belyj 1910).

des [obobščennyj obraz], wie sie sich im Film BEŽIN LUG offenbart, als Ablehnung der herrschenden sowjetischen Wirklichkeit zu interpretieren.

Die Beispiele zeigen, dass Eisensteins Konzeption des *obobščennyj obraz* einerseits als ›formalistische‹ Ästhetik in Widerspruch zur herrschenden Doktrin trat. Andererseits aber stellte die ins Kreuzfeuer der Kritik geratenene mythologische Substruktur des Kunstwerks eine konsequente künstlerische Durchführung des politischen Auftrags dar – der filmischen Mystifizierung der Sowjet-Ikone »Pavlik Morozov«. Im Film BEŽIN LUG führte Eisenstein den von der sowjetischen Propaganda stilisierten Mythos des jugendlichen Helden Pavlik Morozov auf einen archaischen Opferkult zurück. Mit dieser Bloßlegung archaischer Substrukturen der modernen sowjetischen Mythen entsprach Eisenstein der Konzeption vom Ursprung der Kunst in kultischen Formen (und damit seiner Theorie von Kunst als Regress zu früheren Formen des Denkens), führte aber die regressiven Strukturen der zeitgenössischen Gesellschaftsformation allzu deutlich vor Augen und dekonstruierte die Mythen des Stalinismus. In einer Notiz aus dem Jahr 1939, die sich unter den Schriften zum »Grundproblem« der Kunst findet, bringt Eisenstein die »Katastrophe mit der Bežin-Wiese« damit in Verbindung, dass »das Unbenennbare benannt wurde« (RGALI 1923-2-234, 50).

Maja Turowskaja untersucht in ihrem Aufsatz »Das Kino der totalitären Epoche« das Motiv der Opferung eines jungen Helden vergleichend im sowjetischen, deutschen und italienischen Film der 1930er Jahre. Sie weist darauf hin, dass das Motiv für die totalitäre Ideologie wesentlich sei und die mythische Natur derselben, d.h. den Ursprung im alten Ritual der Opferbringung, bestätige. Eisensteins Film BEŽIN LUG sei somit für die Bloßlegung des Kunstgriffs vernichtet worden: »Die Verfehlung lag [...] in der Darstellung des latent sakralen Charakters, den diese Ideologie leugnete.«⁵⁰²

Das Verbot des Films BEŽIN LUG und die damit verbundene Kampagne gegen die Theorie des »Grundproblems« der Kunst brachte Eisenstein an den Rand künstlerischer und physischer Vernichtung. Ein künstlerisches Zeugnis der tiefen Verzweiflung Eisensteins im Jahr 1937 geben seine Zeichnungen wie z.B. »Despair« (aus dem Zyklus »Terror«, Moskau, 26.2.1937; Eisenstein 1998d, Nr. 3) oder der Zeichnungszyklus zum Thema »Nichts« (siehe Eisenstein 1978b, 63–65). Es kam jedoch anders: Eisensteins Gegner Šumjackij wurde 1938 von seinem Posten entfernt, während Eisenstein weiter als Regisseur tätig blieb und der Kritik an seiner Methode zum Trotz die Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst fortführte. Die in der öffentlichen Selbstbeichtigung kritisierte Konzeption von »obobščennyj obraz« fand in

502 Turowskaja 1995, 241.

den Ende der 1930er Jahren verfassten Schriften zur Montage in Form der der Dichotomie *obraz-izobraženie* eine Fortsetzung.⁵⁰³ Auch nach dem Verbot von BEŽIN LUG und der Kritik an der mythologischen Konzeption entwickelt Eisenstein die Ästhetik der »Verkörperung des Mythos« weiter, wie der gleichnamige Aufsatz zeigt, den er als Ergebnis seiner Inszenierung der Wagner-Oper *Die Walküre* 1940 veröffentlichte. Auch das filmische Schaffen der späten Jahre lässt keine Abkehr von der Ästhetik der Stilisierung erkennen. Allerdings barg die Hinwendung zu historischen Stoffen und die Beschäftigung mit früheren Epochen (in den Filmen ALEKSANDR NEVSKIJ und IVAN GROZNYJ) weniger die Gefahr, einer entstellenden Darstellung der sowjetischen Wirklichkeit bezichtigt zu werden.

Als Eisenstein der Auftrag zu einem neuen Film (RUS') übertragen wurde, so war dies an die Bedingung geknüpft, das Drehbuch zusammen mit dem Schriftsteller Petr Pavlenko zu verfassen, welcher den Organen des sowjetischen Geheimdienstes nahe stand. Das 1937 zusammen mit Pavlenko erarbeitete Drehbuch wurde 1938 in ALEKSANDR NEVSKIJ umbenannt (vgl. Sudendorf 1975, 167). Der Erfolg des in Auftragsarbeit entstandenen Propagandafilms ALEKSANDR NEVSKIJ rettete Eisenstein wenn nicht gar die Existenz selbst, so doch zumindest die künstlerische Weiterarbeit und eröffnete ihm in der Folge eine weitgehende künstlerische Freiheit für die Arbeit an der nächsten von den Machthabern an ihn übertragenen Auftragsarbeit – dem Film IVAN GROZNYJ.

8.2 Die Macht der Kunst – IVAN GROZNYJ und die Folgen

Der Konflikt zwischen dem Künstler Eisenstein und seinen Auftraggebern kulminierte mit dem Film IVAN GROZNYJ. Den Auftrag zum Film hatte Eisenstein am 11. Januar 1941 von Andrej Ždanov persönlich erhalten, jedoch bestand kein Zweifel daran, dass Stalin selbst den Film bestellt hatte. Die Massenwirksamkeit der Filmkunst, die Lenin als »wichtigste aller Künste« bezeichnet hatte, machte sie zu einem geeigneten Instrument für die Annektierung der Geschichte im Dienste des Personenkults.⁵⁰⁴ Über die politischen Weisungen und Interessen, die mit der Vergabe des Auftrags zu einem Film über die historische Herrscherfigur Ivan Groznyj verbunden waren, konnte für Eisenstein kein Zweifel bestehen.⁵⁰⁵ Im Film sollte sowohl die progressive Rolle

503 Z.B. in den Schriften »Montaž (1937)« (vgl. hierzu: Ėjzenštejn 2000a: 55 ff.)

504 Zur Vereinnahmung der historischen Gestalt Ivan Groznyj im Stalinismus und dem Ivan-Groznyj-Kult der 1940er Jahre siehe: Uhlenbruch 1990, 266–287.

505 Siehe die Rede Eisensteins bei einer internen Konferenz des Filmstudios Mosfil'm am

Ivan Groznyjs als einem Herrscher, der das Land erstmals zu einem mächtigen Nationalstaat geführt habe als auch die Funktion der Opričnina als Bollwerk des Kampfes gegen die Bojaren – die Feinde im Innern – betont werden. Mit der Darstellung einer entschlossenen Führerfigur sollten nicht nur die Selbstherrschaft als Staatsform historisch legitimiert werden, sondern auch die Massenhinrichtungen.

Der Erfolg des Propagandafilms ALEKSANDR NEVSKIJ und die besondere politische Konstellation mit dem Eintritt der Sowjetunion in den Zweiten Weltkrieg, die eine Konzentration der Staatspolitik auf die Verteidigung der äußeren Grenzen erforderlich machte, führten vorübergehend zu einem Nachlassen der Repressionen im Inneren und damit zu einer – gleichwohl relativen – größeren Freiheit für die Kunstschaffenden. Eisenstein konnte sich mit seiner Bedingung durchsetzen, das Drehbuch zum Film IVAN GROZNYJ eigenständig und ohne Hilfe verfassen zu dürfen.

Der Konflikt mit der Obrigkeit begann bereits bei der Arbeit am Drehbuch, das im Jahr 1944 nur als zensierte Version erscheinen konnte. Neuere Publikationen von Archivdokumenten machen den Zensurprozess bei der Arbeit am Drehbuch transparent und bislang unbekannt Seiten des Drehbuchs zu IVAN GROZNYJ zugänglich (vgl. Kap. 5.5.2).⁵⁰⁶

Während der Arbeit an dem Drehbuch befand sich Eisenstein in einer Konkurrenzsituation mit Aleksej Tolstoj⁵⁰⁷, dem der Auftrag erteilt worden war, ein Theaterstück *Ivan Groznyj* zu verfassen. Eisensteins Tagebücher zeugen davon, dass er über die Arbeit Tolstojs an dem gleichen Stoff zutiefst beunruhigt war und den Fortgang von dessen Arbeit mit Argusaugen verfolgte:

27.1.1941, in der er auf die Inhalte des Gesprächs mit Ždanov und die Weisungen der politischen Führung an die Filmkunst eingeht: Ёјзенштейн, С. М.: »Vystuplenie na partijno-proizvodstvennoj konferencii kinostudii »Mosfil'm« [Rede auf der Partei-Produktions-Konferenz des Filmstudios »Mosfil'm«].« In: Eisenstein 1997/98, 308–312.

506 Siehe »IVAN GROZNYJ. Neizvestnye stranicy scenarija [IVAN DER SCHRECKLICHE. Unbekannte Seiten des Drehbuchs].« In: Eisenstein 1998c, 246–261, und Eisenstein 2000c.

507 Aleksej Tolstoj war u.a. als Koautor des Historienfilms PETR PERVYJ erfolgreich in Erscheinung getreten. Eisenstein schreibt nach dem Tod Tolstojs (23.2.1945) im Juni 1946 in seinen Memoiren von der persönlichen Antipathie, die er gegenüber Aleksej Tolstoj empfand: »Ich mochte den Grafen nie. Weder als Schriftsteller. Noch als Menschen. [...] Wir fliegen im selben Jahr 1942 aus Moskau zurück nach Alma-Ata. Unser Begleiter ist bis Taschkent – der Graf. Kein Strauch. Kein Halm. Kein Zaun. Nicht mal ein Pfahl. Aber weit genug entfernt vom Flugzeug können wir es auch ohne einen Pfahl. Wir kommen zurück. »Eisenstein, Sie sind ein Pessimist«, sagt der Graf zu mir. »Wieso?« – »Sie haben so etwas in Ihrer Gestalt ...« Etwas unsagbar Fremdes, ja Feindliches ist zwischen uns« (Eisenstein: YO II, 857).

2 IV 42. Очень меня волнует «конкурент» – Толстой: Сейчас caught a glimpse в литературе и искусстве – на ходу: по моему левой ногой писано. (RGALI 1923-2-1169, 5; kursiv im Orig.)

2.4.1942. Der »Konkurrent« – Tolstoj – beunruhigt mich sehr: Jetzt caught a glimpse in *Literatura i iskusstvo* – in voller Fahrt: meiner Meinung nach linkisch geschrieben.

In das Stück Tolstojs gewann Eisenstein noch vor Beginn der Dreharbeiten zu seinem Film *Einblick*. Tolstoj veröffentlichte Fragmente aus dem ersten Teil seines als Diptychon geplanten Stücks unter dem Titel »Ivan Groznyj. P'esa v 9-ti kartinach [Ivan der Schreckliche. Ein Theaterstück in 9 Bildern]« in der Zeitung *Literatura i žizn'* vom 21. März 1942. Im gleichen Jahr erschien eine vollständige Fassung des ersten Teils,⁵⁰⁸ die jedoch auf starke öffentliche Kritik stieß – in der Folge arbeitete Tolstoj sein Stück mehrfach um.⁵⁰⁹

8.2.1 Archaische Opferrituale und der Selbstmord der Macht

Als strittiger Punkt erwies sich bei den künstlerischen Gestaltungen des historischen Stoffes die Darstellung von Grausamkeiten und Hinrichtungen. Ein wesentliches Argument der öffentlich geäußerten Kritik an Tolstojs Stück war, dass der Schriftsteller die Darstellung von Hinrichtungsszenen vermieden hatte, was ihm den Vorwurf einbrachte, Ivan den Schrecklichen nicht entschlossen genug dargestellt zu haben. Eisensteins Filmkonzeption war in dieser Hinsicht diametral entgegengesetzt. Er geriet mit den Zensoren in Konflikt, weil er im Drehbuch zu viele Hinrichtungen vorgesehen hatte. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 13. März 1942 berichtet er von einem Brief seines Assistenten Indenbom. Dieser hatte nicht nur einen Großteil der historischen Recherchen für den Film übernommen, sondern wurde auch beauftragt, die von den offiziell bestellten Gutachtern über das Drehbuch geforderten Korrekturen an Eisenstein weiterzuleiten:

13 III 42 От Инденбома пришло из Ташкента письмо с отзывом Нечкиной о сценарии: »очень восторгается им« Из замечаний:
д) »... в противовес пьесе Толстого, где Иван изображен в виде кроткого ягненка

13.3.1942 Von Indenbom kam aus Taschkent ein Brief mit einer Reaktion von Nečkina über das Drehbuch: »ist sehr davon begeistert«
Aus den Bemerkungen:
d) »... als Gegengewicht zum Theaterstück

508 Im Verlag »Iskusstvo«, Moskau u. Leningrad.

509 Eisenstein erfüllte die Nachricht über den Misserfolg von Tolstojs Stück mit großer Genugtuung.

(einen Tag will er jemanden hinrichten, doch es kommt die Nachricht vom Tod der Mar'ja Temrjukovna und er schafft es nicht mal, diese einzige Hinrichtung auszuführen), gibt es im Drehbuch zuviel Hinrichtungen. Bittet zu vermindern ...«

Diese Bemerkung von oben fürchte ich sehr.

Wenn das gemacht wird – geht das »Zähnefleischen der Epoche« verloren (of both!).

Im Übrigen bin ich zu einem »Rabatt« bereit: auf dem Richtplatz statt dreihundert Verurteilten (von denen übrigens die Hälfte begnadigt wird) noch Hundert nachlassen...

Aber leider ist es das nicht, was sie wollen.

Hat doch Bolšakov die Pranke gegen die

Basmanovs ausgestreckt ...!

(RGALI 1923-2-1168, 24;

Unterstreichungen im Orig.)

Tolstoj's, wo Ivan als sanftes Lämmchen dargestellt wird (einmal will er jemanden hinrichten, doch es kommt die Nachricht vom Tod der Mar'ja Temrjukovna und er schafft es nicht mal, diese einzige Hinrichtung auszuführen), gibt es im Drehbuch zuviel Hinrichtungen. Bittet zu vermindern ...«

Diese Bemerkung von oben fürchte ich sehr.

Wenn das gemacht wird – geht das »Zähnefleischen der Epoche« verloren (of both!).

Im Übrigen bin ich zu einem »Rabatt« bereit: auf dem Richtplatz statt dreihundert

Verurteilten (von denen übrigens die Hälfte begnadigt wird) noch Hundert nachlassen...

Aber leider ist es das nicht, was sie wollen.

Hat doch Bolšakov die Pranke gegen die

Basmanovs ausgestreckt ...!

Neben der Historikerin Milica Nečkina⁵¹⁰, die mit der Begutachtung des Drehbuchs betraut worden war, forderte auch der Minister für Filmkunst Ivan Bolšakov⁵¹¹ Korrekturen des Drehbuchs ein.⁵¹² Eisensteins Kommentar zur Anweisung, die Zahl der Hinrichtungen zu vermindern, zeigt, dass er die Darstellung der Grausamkeiten und Massenhinrichtungen als unverzichtbares Element zur Charakterisierung der Epoche der Schreckensherrschaft betrachtete, und dabei nicht nur das Russland des 16. Jahrhunderts im Blick hatte, sondern auch den Massenterror Stalins, dem einige seiner enge Freunde wie z.B. Isaak Babel', Vsevolod Mejerchol'd und Sergej Tret'jakov zum Opfer gefallen waren.⁵¹³ Da

510 Milica Vasil'evna Nečkina (geb. 1901), sowjetische Historikerin, in der Zeit von 1934–1954 Professorin der historischen Fakultät der MGU.

511 Von 1939 an war Ivan Grigor'evič Bolšakov (1902–1980) Vorsitzender des Komitees für Filmangelegenheiten beim Rat der Volkskommissare der UdSSR [Predsedatel' Komiteta po delam kinematografii pri SNK SSSR], von 1946 bis nach dem Tod Stalins Minister für Kinematographie der UdSSR.

512 Zur schriftlichen Korrespondenz Eisensteins mit Bolšakov und Ždanov siehe: Rošal', L. M.: »Ja uže ne mal'čik i na avantjuru ne pojdu ...« Perepiska S. M. Eizenštejna s kinematografičeskim rukovodstvom po scenariju i fil'mu IVAN GROZNYJ [»Ich bin schon kein kleiner Junge mehr und lasse mich nicht auf Abenteuer ein ...« Der Briefwechsel S. M. Eisensteins mit der kinematographischen Führung zu Drehbuch und Film IVAN DER SCHRECKLICHE].« In: Eisenstein 1998c, 142–167.

513 Naum Klejman wies in einem im Februar 1998 mit mir geführten Gespräch darauf hin, dass Eisenstein die Namen seiner Freunde in verdeckter Form in die Liste der Opfer Ivans des Schrecklichen, die in der Szene der Beichte Ivans im III. Teil des Films verlesen wird, aufnahm.

die Darstellung von Hinrichtungen sich aus Zensurgründen als problematisch erwies, Eisenstein diese aber als Merkmal der Despotenherrschaft für die Verkörperung des Themas für unabdingbar hielt, so führte er die Massenhinrichtungen indirekt als lange Litanei ein, in der in der Sequenz der Beichte Ivans vor dem Wandbild des Jüngsten Gerichts (in der für den nicht vollendeten III. Teil des Films geplanten Szene »Ugol vnutri sobora [Ein Winkel im Innern der Kathedrale]«) (vgl. Abb. 46) die Namen der Opfer verlesen werden. Eisensteins Reaktion auf die Anweisung der Zensoren, die Zahl der Hinrichtungen zu verringern, besteht in der Wendung zur Ironie und zur Komik. So schreibt Eisenstein ironisch von dem »Rabatt«, den er den Zensoren beim Feilschen um die Hinrichtungen gewähren könne. Dies ist nicht nur ein typisches Beispiel für den Umgang des Künstlers mit Autoritäten, sondern auch Ausdruck seiner Kunstauffassung: hier spiegelt sich die für ihn typische tiefe innere Verbindung des Komischen und Tragischen.

Dem Auftrag entsprechend gestaltete Eisenstein IVAN GROZNYJ als Film über das Thema Macht und Alleinherrschaft: »Das Thema der Alleinherrschaft ist in zwei Aspekten gelöst: Allein als Alleinherrschender und Allein als Einsamer. Das erste liefert das Thema der staatlichen Macht (progressiv in der gegebenen historischen Etappe) – das politische Thema des Films. Das zweite liefert das persönliche Thema – das psychologische Thema des Films. Darin liegt die kompositorische Einheit des Persönlichen, Psychologischen und des Politischen.«⁵¹⁴ Die Zweiteilung in das politische Thema der Staatsmacht und das persönliche psychologische realisierte Eisenstein im Film in Übereinstimmung mit seiner Konzeption von »offensichtlichem Sujet [javnyj sjužet]« und »geheimem Sujet [tajnyj sjužet]« (vgl. Kap. 4.2). Er gestaltete das »progressive« Thema der gegebenen historischen Etappe als Kampf gesellschaftlicher Formationen und Übergang von feudalherrschaftlichen Strukturen zum geeinten Nationalstaat. Der Realisierung des »persönlichen Themas« legte Eisenstein eine mythologische Substruktur und die psychoanalytische Interpretation derselben zugrunde (vgl. Kap. 4.2). Das geeignete Material für seine Konzeption fand er (ganz im Sinne der Theorie des »Grundproblems«) im Formenschatz der Folklore. Er verknüpfte das Thema *Macht* mit dem archaischen Ritual der Opferung, das bereits in Mexiko seine Aufmerksamkeit erregt und die Kon-

514 Im russ. Orig.: »Тема единовластия решена в двух аспектах: Один как единовластный и Один как одинокий. Первое дает тему государственной власти (прогрессивной на данном историческом этапе) – политическую тему фильма. Второе дает тему личную – психологическую тему фильма. В этом композиционное единство личного и общественного, психологического и политического« (Fragment aus dem Buch *Methode*, publiziert im Sammelbd.: *Voprosy kinodramaturgii*, IV, 344).

zeption des Films BEŽIN LUG bestimmt hatte (vgl. *Abb. 50 u. 51*). In IVAN GROZNYJ fand das Thema der Opferung des Sohnes durch den Vater eine Neuaufnahme. Dabei griff Eisenstein bei der Ausarbeitung des Motivs auf seine Forschungen der 1930er Jahre zum Opfer und seiner Lektüre ethnologischer Werke zu Opferritualen zurück, vornehmlich auf Frazers Material zur Opferung des Königssohnes in Zeiten großer nationaler Gefahr (vgl. Kap. 3.2.3.2 u. Kap. 5.6).

Die Genese des Themas der Opferung führte Eisenstein auch auf ein Projekt zurück, das er 1940/1941 kurz vor dem Auftrag zum Film IVAN GROZNYJ geplant hatte – DELO BEJLISA (PRESTIŽ IMPERII) [DIE AFFAIRE BEJLIS (PRESTIGE DES ZARENREICHES)], nach einem Stück von Lev Šejnin über einen Kiewer Justizskandal von 1913.⁵¹⁵ Das Projekt der Verfilmung der »Affaire Bejlis« um einen angeblichen jüdischen Ritualmord an einem Christenjungen und die Solidarisierung der russischen Bevölkerung mit dem jüdischen Opfer zaristischer Justiz interessierte Eisenstein nicht zuletzt wegen des antisemitischen Terrors im faschistischen Deutschland (vgl. Sudendorf 1975, 230). Am 31. Dezember 1940 hatten Eisenstein und Šejnin einen Brief an Stalin geschickt und die politische Bedeutung des Filmprojekts erläutert: »Das große russische Volk und der heroische bolschewistische Untergrund, die eine riesige Welle von Streiks und Protesten gegen diesen Prozess ausriefen und ihn zu einem Einzelkampf zwischen dem Volk und dem Selbstherrscher machten, solchermaßen ist das Hauptthema des Films, dessen politische Bedeutung weit über den Rahmen des Bejlis-Prozesses hinausgeht.«⁵¹⁶ Die Antwort Stalins wurde Eisenstein in dem Gespräch mit Ždanov am 11. Januar 1941 übermittelt: Nicht ein Film *gegen* die zaristische Selbstherrschaft, sondern ein Film, der die Selbstherrschaft verherrlichen sollte – IVAN GROZNYJ –, war von der politischen Macht gefordert.

Eisenstein schreibt am 16. November 1941 in sein Tagebuch, dass die drei entscheidenden Szenen zur Verkörperung des Themas der Selbstherrschaft

515 Siehe: Ėjzenštejn, S. M.: »Avtor i ego tema. Genezis IVANA GROZNOGO [Der Autor und sein Thema. Die Entstehungsgeschichte von IVAN DER SCHRECKLICHE].« In: Eisenstein 1998c, 96 f.

516 Im russ. Orig.: »Великий русский народ и героическое большевистское подполье, возглавившие огромную волну забастовок и протестов против этого процесса и превратившее его в поединок между народом и самодержавием, – такова генеральная тема фильма, политический смысл которого далеко выходит за рамки процесса Бейлиса.« Siehe: Ju. G. Murin: »Stalin i kino [Stalin u. der Film].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 3, 1993, 102. Der Brief Sergej Eisensteins und Lev Šejnins an Stalin wurde von den Herausgebern in den Sammelband von Dokumenten zur stalinistischen Kulturpolitik 1917–1953 aufgenommen (Artizov/Naumov 1999, 467).



Abb. 52

Francisco de Goya: *Saturno*

[Saturn] (1820–1823)

[Wandmalerei (Öl) auf Leinwand übertragen;
im Orig. in Farbe; 143,5 x 81,4 cm].

(Museo del Prado, Madrid)

in IVAN GROZNYJ völlig das Produkt seiner schöpferischen Phantasie seien und nennt die Szene der Opferung Vladimir Starickijs, die Ermordung von Vater und Sohn Basmanov (vgl. Abb. 13) und die Enttarnung des Geistlichen des Zaren, Evstafij. Alle diese Szenen basieren auf dem Motiv des Vater-Sohn-Konfliktes. Auf diese Weise führte Eisenstein die Gestaltung des Themas der Tyrannenherrschaft auf eine archetypische Situation zurück und legte die psychoanalytischen Theorien von Ödipus-Komplex und grausamer Vater-Imago zugrunde (vgl. Kap. 4.2.2.4). In Ivan, der die Opferung der Söhne inszeniert, wird ein verallgemeinertes Bild des grausamen Despoten verkörpert – der mythologische Vorvater, der seine Kinder vernichtet. Einer der Bildtexte, die Eisenstein für die Gestaltung des Themas heranzog, war Goyas Gemälde »Saturno [Saturn]« (siehe Abb. 52).⁵¹⁷ Die archaische Situation der Opferung

517 Madrid, Museo del Prado (143,5 x 81,4 cm). Von Goya als Wandbild gestaltet, wurde es später auf Leinwand transferiert. In neueren kunsthistorischen Untersuchungen wird dem Bild Goyas eine politische Bedeutung als Metapher des »Santo Oficio« – der Inquisition – oder Allusion an den Herrscher Fernando VII zugewiesen, der für seinen Machterhalt nicht zögert, sein eigenes Volk zu vernichten (vgl. *Ausstellungskatalog Goya 1996*, 273).

des Sohnes wird in der regressiv kannibalischen Variante des Einverleibens des eigenen Nachwuchses zum Bild für die Vernichtung des eigenen Volkes und zur Metapher für den Selbstmord der Macht. Im Bild Goyas »Saturno« ist auch die Verbindung von Gewalt und Ekstase angelegt: erst ein Restaurator des Bildes »zensierte« den erigierten Penis, mit dem Goya den Gott Saturn beim Akt des Einverleibens der eigenen Kinder versehen hatte.⁵¹⁸ Eisenstein verbindet die Opferung des Narrenkönigs Vladimir mit dem ekstatischen Fest der Opičniki und gemahnt damit u.a. an Nietzsches Bestimmung des Dionysischen in der Kunst und an den Ursprung der Kunst in rituellen Formen.

Mit der Kunstkonzeption des rituellen Opfers als konstitutives Element der Verkörperung des Themas despotischer Macht legt Eisenstein die regressiven Züge der totalitären Herrschaftsform offen und macht deutlich, dass die Vorstellung des Menschenopfers als Symbol der Erneuerung der Macht, die er als den Hintergrund der Massenhinrichtungen des totalitären Regimes sah, einem Regress zum Vorstellungskomplex der frühen Formen des Denkens gleichkomme.

8.2.2 Attacken auf IVAN GROZNYJ

Dem ersten Teil von IVAN GROZNYJ war ein großer Erfolg beschieden – dies legt die Verleihung des Stalinpreises für das Werk im Jahr 1946 nahe. Ein Blick hinter die Kulissen offenbart allerdings, dass der Film nach Fertigstellung in den für die Begutachtung zuständigen Gremien heftigen Angriffen ausgesetzt war. Eisensteins filmische Realisierung des historischen Themas stieß auf Kritik der Künstlerkollegen. In der Sitzung des »Künstlerischen Rats [Chudsovet]«⁵¹⁹, der am 7. Dezember 1944 zusammengekommen war, um über den Film zu diskutieren, fand sich keine Mehrheit für das Werk.⁵²⁰ Auch das für die Verleihung des Stalinpreises zuständige Komitee war, wie das Protokoll der Plenarsitzung vom März 1945 (RGALI 2073-1-11) zeigt, nicht für den Film IVAN GROZNYJ zu gewinnen. Eisenstein wurden die Ergebnisse beider Sitzun-

518 Glendinning belegt dies anhand von früheren Photographien und dem Druck von Gimeno (zit. bei: *Ausstellungskatalog Goya* 1996, 273).

519 Der »Künstlerische Rat«, ein dem Filmministerium angegliederter Rat der Filmschaffenden, erfüllte de facto die Funktion einer Instanz der (Selbst-)Zensur des Kollektivs der Filmschaffenden.

520 Vgl. Levin (1991, 81). Das Protokoll der Diskussion über den Film wird im RGALI aufbewahrt (Fond des Ministeriums für Kinematographie, op. 1, ed. chr. 956, ll. 1–51). Ausgewählte Fragmente dieses Protokolls wurden in der *Zs. Iskusstvo kino* veröffentlicht (Levin 1991, 83–92).

gen (sowohl des künstlerischen Rats als auch des Komitees zur Verleihung des Stalinpreises) kolportiert, woraufhin er in seinem Tagebuch kommentierte.⁵²¹

18 IV 45 Well! – Сталинской премией за ГРОЗНОГО меня обошли. Уже проголосовано (по сведениям от председателя – 10 голосов из 32 – и 17 необходимых. По другим – 12. Апуhow – недобор.

Enemy N=1: Корнейчук – атаковал горячей речью за ... формализм (!) [...] Enemy N=2: Грабарь – атаковал, как исторически неверное. Enemy N= 3: Мухина (Вера Игнатьевна, Вера Игнатьевна!) – За неправильное в области материальной культуры. Многие 7»поддакивали« [?] Апуhow – result – no premium. Очень с »Иваном« удивительно – картина очень многих – очень злит. Может, конечно, быть она и просто плохая? Если же не это (или не только это) то она чем-то очень наступила всем на мозоли. Исходно – подспутное – вероятно – решительность treatment’а. По мнению многих – бесстыдно последовательное. Не знаю – думаю, что исторического искажения действительно нет. Реабилитирован Иван, действительно, совершенно искренне. И по материалам, конечно, правдиво. [...] Формализм а la Корнейчук – это только лежать к Корнейчуковскому »реализму«! Симонов говорит (Константин) что в картине видно отсутствие любви к человеку и к людям (this is serious). (RGALI 1923-2-1170, 12 f.)

18.4.1945 Well! – beim Stalinpreis für den GROZNYJ haben sie mich übergangen. Ist schon abgestimmt (laut Mitteilung des Vorsitzenden – 10 Stimmen von 32 – und 17 sind notwendig. Laut anderer [Mitteilungen] – 12. Anyhow – es sind nicht genug Stimmen. Enemy Nr. 1: Kornejčuk – attackierte mit flammender Rede wegen ... Formalismus (!) [...] Enemy Nr. 2: Grabar’ – attackierte, als historisch unwahr. Enemy Nr. 3: Muchina (Vera Ignat’evna, Vera Ignatev’na!) – Wegen Unrichtigkeiten auf dem Gebiet der materiellen Kultur. Viele »stimmten zu« [?]. Anyhow – result – no premium. Das ist sehr erstaunlich an IVAN – der Film erbst sehr viele sehr. Kann natürlich sein, dass er einfach schlecht ist? Wenn es das aber nicht ist (oder nicht allein), so ist er durch etwas allen sehr auf die Hühneraugen getreten. Ausgangspunkt – unterschwellig verborgen – ist wahrscheinlich die Entschlossenheit des treatments. Laut Meinung vieler – unverschämte folgerichtig. Ich weiß nicht – denke, dass da wirklich keine historische Verfälschung ist. Ivan ist rehabilitiert, wahrhaftig, vollkommen aufrichtig. Und den Materialien nach ist es natürlich wahrheitsgetreu. [...] Formalismus à la Kornejčuk – das ist nur löblich und schmeichelfhaft – Gott bewahre davor, dem Kornejčuk-schen »Realismus« anzugehören! Simonov sagt (Konstantin), dass im Film das Fehlen der Liebe zum Menschen und den Leuten zu sehen sei (this is serious).

521 Bulgakowa datiert den Tagebuchauszug auf das Jahr 1946 und zitiert Teile daraus im Zusammenhang mit der Diskussion um den zweiten Teil von IVAN GROZNYJ in der Sitzung des Künstlerischen Rats (Chudsovet) im Jahr 1946 (Bulgakowa 1997, 272). Jedoch zeigt der Vergleich von Tagebuchtext und Protokoll der Sitzung des Künstlerischen Rats, dass sich die Äußerungen Eisensteins zu Simonov auf eine zu einem früheren Zeitpunkt gehaltenen Rede beziehen, d.h. auf die am 7. Dezember 1944 abgehaltene Sitzung des Chudsovet zum ersten Teil von IVAN GROZNYJ.

In seinem Tagebucheintrag bezieht sich Eisenstein in weiten Teilen auf die Vollversammlung des Komitees zur Verleihung des Stalinpreises vom 29. März 1945. In der besagten Sitzung hatte Solomon Michoëls die von der Sektion für Theater und Film benannten Kandidaturen für die Verleihung des Stalinpreises vorgestellt: die Filme NAŠESTVIE, ZOJA, V ŠEST' ČASOV VEČERA POSLE VOJNY, ČELOVEK 217 »und eine Kandidatur, die einen prinzipiellen Streit auf der Sitzung der Sektion hervorrief, – das ist der Film IVAN GROZNYJ von Eisenstein« (RGALI 2073-1-11, 150). In der auf die Worte Michoëls folgenden heftigen Diskussion referierte der Filmminister Bolšakov zunächst die Einwände gegen den Film, schloss aber (möglicherweise im Wissen, dass der Film bereits im Dezember im Kreml gesichtet und von Stalin für gut geheißen worden war ?) seine Ausführungen mit dem Satz: »Ein sehr wichtiger monumentaler Film, der den Stalinpreis verdient.«

Die Argumente *gegen* den Film verdeutlichen, in welcher Hinsicht das Werk nach Ansicht der Künstlerkollegen mit dem kulturpolitischen Kanon in Widerspruch trat. Die Ästhetik des Films IVAN GROZNYJ wurde von »dem Feind Nr. 1« – dem Dramaturgen Aleksandr Kornejčuk⁵²² – in der Plenarsitzung des Komitees zur Verleihung des Stalinpreises heftig angegriffen. So kritisierte Kornejčuk, dass in dem Film die Dinge [vešč'i] die Menschen erdrückten⁵²³ und Eisenstein sehr weit entfernt vom Realismus sei – »er vertieft seine fehlerhafte Methode« [...] »ich denke, es ist es nicht wert, ihm für diesen Rationalismus, für diesen Formalismus, für ein Werk, das völlig unberührt lässt, den Stalinpreis zu geben.«⁵²⁴ In seiner Tagebuchreplik wendete Eisenstein den Vorwurf des Formalismus ironisch ins Gegenteil und bezeichnete ihn gar als Kompliment, da er eine Gegenposition zur Kunstauffassung Kornejčuks von (Sozialistischem!) Realismus vertrat.⁵²⁵ IVAN GROZNYJ wurde auch von anderen Künstlerkollegen als ein von Formalismus und Ästhetizismus geprägtes Werk empfunden und führte zu Äußerungen wie denen Dovžen-

522 Aleksandr Evdokimovič Kornejčuk (1905–1972) wurde 1941 für seine Dramen *Platon Krečet'* und *Bogdan Chmel'nickij* mit dem Staatspreis der UdSSR ausgezeichnet. Igor' Savčenko drehte 1941 nach dem Drehbuch Kornejčuks den monumentalen Historienfilm BOGDAN CHMEL'NICKIJ.

523 Im russ. Orig.: »Вещи задавили человека« (RGALI 2073-1-11, 152).

524 Im russ. Orig.: »Он очень далек от реализма, он углубляет свой порочный метод. [...] я думаю, что Сталинской премии не стоит ему давать за этот рационализм, за этот формализм, за произведение, которое не волнует совершенно« (RGALI 2073-1-11, 152).

525 Auch in den unveröffentlichten Regievorlesungen zeigt Eisenstein seinen Studenten gegenüber immer wieder einen scherzhaften Umgang mit Bekenntnissen zum Formalismus in der Art von »Ich als alter Formalist«.

kos⁵²⁶, der nach Angaben Vsevolod Višnevskijs⁵²⁷ nach Sichtung des Films (IVAN GROZNYJ, Teil I) kommentierte: »Symbolismus; der deformierte Schädel Ivan Groznyjs – in Art eines Mephistopheles oder eines Don Quijote, das ist nicht russisch.«⁵²⁸ Der Regisseur Pudovkin, der den Film bei der Diskussion im Chudsovet heftig verteidigte, machte das Eingeständnis: »Einen Übergang zu einer gewissen Bedingtheit [uslovnost’; im Sinne von »Stilisiertheit«] gibt es.«⁵²⁹

Von den Zeitgenossen wurde kritisch bemerkt, dass sich das äußere Erscheinungsbild Ivans im Gegensatz zu dem der anderen Figuren des Films, die nicht altern, immer stärker verändere⁵³⁰ und er sich von einem jugendlichen schönen Helden im Verlauf des Films zu einem »deformierten Schädel« (Dovženko) wandle. Die bildliche Verkörperung fortschreitender Entartung des Helden auf dem Weg zur Alleinherrschaft oblag dem Maskenbildner Vasilij

526 Aleksandr Petrovič Dovženko (1894–1956), Regisseur von Filmen wie ARSENAL (1929), ZEMLJA (1930). Eisenstein ehrte das Filmschaffen Dovženkos 1939 mit dem Aufsatz »Roždenie mastera [Geburt eines Meisters]« (in: Eisenstein: *IP V*, 438–442).

527 Vsevolod Vital’evič Višnevskij (1900–1951) tat sich in den Jahren des Stalinismus nicht nur als talentierter Dramenautor sondern auch als Parteiaktivist hervor. Für die Untersuchung des Spannungsverhältnisses von Kunst und Macht stellen die von Leonid Kozlov in der *Zs. Iskusstvo kino* publizierten Auszüge aus Višnevskijs Tagebüchern der Jahre 1944–1948 ein außerordentlich reiches Quellenmaterial dar (Višnevskij 1998, 64–80).

528 Im russ. Orig.: »Символизм; деформированный череп Ивана Грозного – под Мефистофеля или Дон Кихота, это не русский ...« Von Višnevskij im Tagebuch am 9./10. 1.1945 festgehalten; in: Višnevskij 1998, 67.

529 Im russ. Orig.: »есть переход к какой-то условности [...]« (Levin 1991, 85). Zum Vorwurf der Bedingtheit [uslovnost’] vgl. eine Notiz Eisensteins vom 8.5.1943: »Für die historischen Filme aber ist es wahrscheinlich absolut richtig: denn in ihnen ist doch sowieso die Bedingtheit unausweichlich. Denn niemand wird doch anheben zu sagen, dass die Kamera die realen Ereignisse des XVI. Jahrhunderts »heimlich beobachtet«?!?! Irgendeine »Mašen’ka« im Verspritzen ihrer Gefühle – vielleicht, aber das Wirken eines gewissen Moskauer Zaren Ivan vor dreihundert Jahren ...! [А для исторических картин, вероятно, абсолютно верно: ведь все равно же в них неизбежная условность! Никто же не возьмется говорить, что камера »подсмотрела« реальные события XVI века?!?! Какую-нибудь »Машеньку« в раздрызг ее чувств – возможно, но деятельность некоего московского царя Ивана триста лет тому назад ...!]« (Eisenstein 1962, 376).

Eisenstein spielt auf MAŠEN’KA (1942) des Regisseurs Julij Rajsman an, der eine (zeitgenössische) Geschichte der Liebe in Zeiten des Kriegs erzählt und 1943 mit dem Staatspreis ausgezeichnet wurde.

530 So äußerte sich I. Sel’vinskij: »Das Bild Groznyjs ist symbolisch, aber warum ist, wenn Groznyj einen grauen Bart hat, Vladimir immer noch ein Junge? [Образ Грозного символичен, но почему: Грозный с седой бородой. а Владимир все еще мальчик?]« (Višnevskij 1998, 67).

Gorjunov. Als dieser von Eisenstein Skizzen zur äußeren Gestalt Ivans für den dritten Teil des Films vorgelegt bekam (vgl. *Abb. 50*), lehnte er die gezeichneten Vorgaben zunächst erschrocken als formalistisch ab, was Eisenstein aber lediglich mit sanfter Ironie kommentierte.⁵³¹ Die Veränderung des äußeren Erscheinungsbildes des Protagonisten hin zur Degeneration kontrastiert mit Eisensteins auf die Handlungsebene bezogener Erklärung, die Entwicklung Ivans solle durch eine ›aufsteigende‹, also progressive Linie bestimmt werden. Eisenstein erläuterte seine Konzeption der Tragödie laut Višnevskij so: »Gemeinhin wählt man für eine Tragödie eine absteigende Linie des Helden ... Ich habe beschlossen, eine aufsteigende zu wählen – bis zum Sieg Groznyjs in Livland ... – Wozu braucht es alle weiteren Niederlagen, die Syphilis Ivans [...] usw.?«⁵³² Die Aussage zeigt, dass Eisenstein einerseits durch die Darstellung der progressiven Rolle Ivan Groznyjs seine Konformität mit der politischen Weisung zu betonen suchte. Allerdings tritt die degenerative Linie auf der formalen Ebene in Gegensatz dazu und weist auf die Ambivalenz der Konzeption Eisensteins hin: Während er auf der Inhaltsebene die politischen Erfolge Ivans auf dem Weg zur absoluten Macht darstellt, so offenbart sich auf der formalen Ebene des Kunstwerks die Gespaltenheit des Helden und der Verfall der Persönlichkeit. Die formale Gestaltung entspricht damit nicht nur der Tragödienkonzeption von Hybris und Fall des Helden, sondern konterkariert die progressive Linie durch die Betonung regressiver Strukturen (vgl. Kap. 4.2.1).

531 Die Erinnerungen Vasilij Gorjunovs an die Zusammenarbeit mit Ėjzenštejn an IVAN GROZNYJ, Teil III, werden von Leyda/Voynow (1982) zitiert:

»At our first meeting Eisenstein brought a heap of books and a whole stack of his own drawings. What strange drawings! I had never seen anything like them. Our first conversation was about them:

These sketches can never be realized.

E. Where did you work before coming to films?

G. In the circus and operetta.

E. I should have guessed as much.

G. But these sketches are pure formalism.

E. I'll supply you with an idea for the image, and it will be up to you to realize it. But you must always work with the face of the player.

At a later meeting, while we were working together, he said quite casually: »I forgive you for calling me a ›formalist!‹. And now let us lengthen Cherkasov's head. You'll have to make a stiff wig, and think about his chin while you do it.« And with that he made one of those ›formalist‹ sketches, giving Ivan's head the shape of a cucumber.« (Leyda/Voynow 1982, 142).

532 Im russ. Orig.: »Обычно для трагедии берут нисходящую линию героя ... Я решил взять восходящую – до победы Грозного в Ливонии ... – Зачем нужны все дальнейшие поражения, сифилис Ивана [...] и т.д.?« (Višnevskij 1998, 66).

Der Kunsthistoriker Igor' Grabar⁵³³ kritisierte in der Plenarsitzung des Komitees zur Verleihung des Stalinpreises, dass Eisenstein so überzeugt von seinen Fähigkeiten sei, dass er die Historiker niemals konsultiere. Mit einer Aufzählung historischer Ungenauigkeiten des Films warf Grabar' die Frage nach historischer Wahrheit oder Verfälschung auf: »Das widerspricht dem ganzen Charakter der russischen Geschichte so sehr, dass es in keiner Weise annehmbar ist.«⁵³⁴ Die Debatte um Historizität ist im Kontext der engen Vorgaben zu sehen, die der Gattung Historienfilm⁵³⁵ (zu deren Gipfelleistungen IVAN GROZNYJ zählen sollte) von der zuständigen Propagandainstitution KDI⁵³⁶ im Auftrag der politischen Führung gemacht wurden. In den Sitzungen der Leitung für Propaganda und Agitation wurden den Filmregisseuren (unter Anwesenheit von Funktionären wie dem Minister für Filmwesen Bol'šakov) von Ždanov die politischen Anforderungen an die Gattung Historienfilm und das »historische Thema« unterbreitet.⁵³⁷

Eisenstein legt seine Konzeption des Umgangs mit historischen Fakten 1943 in den Schriften zur »Methode« der Kunst dar: »Ich erschaffe das Bild Groznyjs in der Konzeption unserer Zeit und wähle aus seiner Biographie die Episoden, aus denen sich meine Konzeption und mein Verständnis gebildet hat. Die Fakten, die ich für charakteristisch ansehe, denn charakteristisch ist nicht das Faktum für sich gesehen, sondern sein Vorhandensein in der Konzeption des historischen Verständnisses und die Ausleuchtung des Faktums durch ein bestimmtes historisches Bewusstsein.«⁵³⁸ Eisenstein hebt den subjektiven Anteil der Interpretation historischer Stoffe hervor, der nicht nur von

533 Igor' Èmanuelovič Grabar' (1871–1960), sowjetischer Maler und Kunsthistoriker, hatte 1941 den Staatspreis der UdSSR verliehen bekommen und war 1944 zum Direktor des Instituts für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der UdSSR ernannt worden.

534 Im russ. Orig.: »Это насколько противоречит всему характеру русской истории, что это никак неприемлемо« (RGALI 2073-1-11, 153).

535 Zur Gattung »Historienfilm« in der Sowjetunion siehe Frejlich 1959.

536 Das »Komitet po delam iskusstv« wurde 1936 gegründet. Publikationsorgan des KDI war die *Zs. Kul'tura i žizn'*, die zum wichtigsten offiziellen Organ der Nachkriegszeit wurde. Wie bereits erwähnt, wurde in *Kul'tura i žizn'* am 4.9.1946 der Beschluss zum Verbot von IVAN GROZNYJ veröffentlicht (Postanovlenie 1946).

537 Davon zeugt z.B. das Protokoll einer geheimen Sitzung vom 26.4.1946: »Stenogramma soveščanija v upravlenii propagandy i agitacii CK VKP(b) ot 26 aprlja 1946 g. po voprosam kino« (RCChIDNI fond 17, op. 125, ed. chr. 378).

538 Im russ. Orig.: »Создавая образ Грозного в концепции нашего времени, я из биографии его беру те эпизоды, из которых сложилась моя концепция и мое понимание. Те факты, которые я считаю характерными, ибо характерен не сам факт по себе, но наличие его в концепции исторического понимания и освещения факта определенным историческим сознанием« (RGALI 1923-2-252, 2).

der »Konzeption unserer Zeit«, also der Bewertung der historischen Fakten in der gegebenen Epoche – sprich: der Stalinzeit – bedingt sei, sondern auch von der Freiheit des Künstlers, die historischen Fakten auszuwählen und im Sinne seiner eigenen Konzeption zu montieren. Um seine künstlerische Konzeption zu verdeutlichen, beabsichtigte Eisenstein zusammen mit dem Drehbuch zum Film, das 1944 – erst nachdem der oberste Zensor Stalin seine Einwilligung gegeben hatte – als selbständige Publikation erscheinen konnte, einen historischen Kommentar zu veröffentlichen. Dieser sollte die zahlreichen intertextuellen Bezüge des Drehbuchs zu historischen Quellen offen legen und damit die Arbeitsweise des Regisseurs und die Form der Aufnahme historischer Fakten in seine Kunstkonzeption verdeutlichen. Dies wurde jedoch von der Zensur abgelehnt.⁵³⁹

Eisenstein nahm vor allem die bei der Diskussion um den Film im Künstlerischen Rat [Chudsovet] von dem Schriftsteller Konstantin Simonov⁵⁴⁰ vorgebrachte Kritik ernst. Dieser hatte an dem Film kritisiert, dass er die Rehabilitierung Ivans des Schrecklichen nur in Hinsicht auf die Staatsideen betreibe und keine wahre Menschlichkeit zeige. Simonov sagte: »[...] Mir ist das etwas widerwärtig, dabei nicht aufgrund seiner [= des Films] Grausamkeit, sondern gerade wegen so einer Art Unmenschlichkeit im Sinne der Abwesenheit von Menschen und im Sinne der Abwesenheit von Liebe zu den Menschen. Dieser Film erinnert an sehr schöne Schachfiguren, die dort aufgestellt sind. Diese Figuren bewegen sich schön, in guten Zügen auf diesem Schachbrett. Aber sie sind dennoch Schachfiguren, wunderschön ausgeführte.«⁵⁴¹ Die Argumentation Simonovs erinnert an die Kritik an der Ästhetik Eisensteins, die nach dem Verbot des Films *BEŽIN LUG* geäußert worden war: Die typisierte Darstellung der Figuren entspreche nicht der Forderung nach Darstellung »lebendiger Menschen« und barg in sich den Vorwurf des Ästhetizismus (vgl. hierzu auch Kap. 7.3.1). Simonov erfasste mit seinem Vergleich der Schauspieler des Films mit Schachfiguren sehr genau die in dem Film angelegte totale Struktur

539 Erst in jüngster Zeit wurde der historische Kommentar zum Film *IVAN GROZNYJ* publiziert (in: Eisenstein 1998c, 173–246).

540 Konstantin Michajlovič Simonov (1915–1979) war in den 1940er Jahren gleich mehrmals für den Staatspreis der UdSSR ausgezeichnet worden (1942, 1943 u. 1946), unter anderem für sein Drehbuch zu *ŽDI MENJA*. Eisenstein wandelte Simonovs populäres Gedicht »Ždi menja« in seinem Tagebuch in obszöner Weise um.

541 Im russ. Orig.: »[...] мне это несколько враждебно, причем не своей жестокостью, а именно какой-то бесчеловечностью в смысле отсутствия людей и в смысле отсутствия любви к людям. Эта картина напоминает очень хорошие шахматы, которые там стоят. Эти фигуры движутся красивым, хорошим ходом по этой шахматной доске. Но все это шахматы, прекрасно выполненные« (Levin 1991, 85).

– die Abhängigkeit der Figuren von einem Spieler – dem Regisseur, der die Fäden zieht, die Bewegungen der Figuren bestimmt und somit in der Form des Kunstwerks eine adäquate Reproduktion der inneren Gesetzmäßigkeiten des totalitären Systems inszeniert.

Entgegen der ablehnenden Haltung des Künstlerischen Rats und des Komitees zur Verleihung des Stalinpreises wurde der erste Teil des Films IVAN GROZNYJ mit dem Stalinpreis ausgezeichnet. Am Tag der Feier der Stalinpreisträger stellte Eisenstein den zweiten Teil des Films fertig und erlitt am selben Abend auf dem Fest einen Herzinfarkt. Auf die Sichtung von IVAN GROZNYJ, Teil II, im Kreml erfolgte das Verbot des Films. Die Nachricht wurde zunächst vor Eisenstein, der im Kreml-Krankenhaus behandelt wurde, zurückgehalten.

Mit Veröffentlichung des Beschlusses des Zentralkomitees der Partei vom 4. September 1946 wurde die Ablehnung des Films durch die Machthaber amtlich. In der Begründung hieß es: »Der Regisseur Eisenstein bewies im zweiten Teil des Films IVAN GROZNYJ seine Flegelhaftigkeit [nevezestvo] in der Darstellung historischer Fakten, indem er das progressive Heer der Opričniki Ivans des Schrecklichen in der Art einer Bande von Degenerierten, ähnlich dem amerikanischen Ku-Klux-Klan darstellte, Ivan den Schrecklichen aber, einen Menschen mit starkem Willen und Charakter – als einen willenlosen schwachen Charakter, etwa in der Art Hamlets.«⁵⁴² Der politische Auftrag des Films galt somit als nicht erfüllt.

Durch das Verbot des Films siegte der Künstler Eisenstein über den Erfüllungsgehilfen der Macht. Während die politische Bedeutung des Films als Propagandainstrument durch den Beschluss des Zentralkomitees der Partei als gescheitert zu betrachten war, zeichnete sich der Film als Meilenstein für die Entwicklung von Eisensteins Kunsttheorie und für die experimentelle Erforschung der »Methode« der Kunst aus. Die filmische Realisierung wurde zur Grundlage für die Forschungen der späten Jahre, wie z.B. die Schriften zum Pathos (vgl. hierzu Kap. 6.2).

Mit dem Verbot des Films und der nachfolgenden Kritik an der formalen Gestaltung desselben trat die Unvereinbarkeit der Kunstästhetik Eisensteins mit der von der offiziellen Kulturpolitik propagierten für die Zeitgenossen al-

542 Im russ. Orig.: »Режиссер Эйзенштейн во второй серии фильма ИВАН ГРОЗНЫЙ обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, – слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета« (In: *Iskusstvo kino* 1947, Nr. 1, 2 [Wiederabdr. von Postanovlenie 1946])

lerdings deutlich zutage.⁵⁴³ Dies führt das Gespräch Ždanovs, Molotovs und Stalins mit Eisenstein und Čerkasov im Februar 1947 vor Augen. Bei diesem Gespräch kritisierte Stalin die Darstellung des Ivan Groznyj mit folgenden Worten: »Die Weisheit von Iwan dem Schrecklichen lag darin, daß er einen nationalen Standpunkt vertrat und keine Ausländer in sein Land ließ, womit er es vor fremdländischem Einfluss bewahrte. In dieser Hinsicht zeigt Ihre Darstellung Iwans des Schrecklichen Abweichungen und Irrtümer« (In: Bulgakowa 1989, 68).⁵⁴⁴ Wie die Äußerungen Stalins zeigen, wurde Eisenstein die Abweichung vom National-Patriotismus angelastet. Der Vorwurf erstreckte sich nicht nur auf die Darstellung einzelner Figuren im Film, sondern auch auf die Ebene der formalen Gestaltung.⁵⁴⁵ Hinter dem Vorwurf stand auch die Kritik an Eisensteins stark interkulturell orientierter Ästhetik, die die Grenzen des National-Russischen überschritt und konnte als Vorbote dessen gelten, was im Folgenden zum kulturpolitischen Feldzug gegen die »Kriecherei vor dem Westen« ausarten sollte.

8.2.3 Sowjetische Ästhetik versus »Kriecherei vor dem Westen«

Bereits Anfang der 1930er Jahre war Eisenstein aufgrund seiner ausgedehnten Auslandsreise in den Verdacht geraten, ein Abtrünniger geworden zu sein, der gleich vielen anderen Künstlern nicht mehr in die Sowjetunion zurückkehren wolle. In den Jahren danach erhielt er keine Möglichkeit mehr zu Reisen außerhalb der sowjetischen Grenzen. Kontakte zum Ausland waren in den Zeiten der Schauprozesse und des Kampfes gegen Spione und Volksfeinde verdächtig. In den Tagebüchern und Briefen der 1930er Jahre finden sich Hinweise

543 Višnevskij notiert in der Nacht zum 14.5.1946 in sein Tagebuch: »Zu Eisenstein ... Vor kurzem war ich bei ihm im Kr[eml]K[rankenhaus]. [...] Er weiß noch nichts von der Katastrophe mit dem zweiten Teil des IV[AN GROZNYJ]. Das wird ein sehr harter Schlag ... Ich befürchte ... Das wird eine Empfindung des Scheiterns einer fünf Jahre währenden Arbeit, und teilweise – des Scheiterns der Methode ... [Об Эйзенштейне ... Недавно был у него в Кр[емлевской] б[ольни]це. [...] Еще не знает о катастрофе с 2-й серией ИВ[АНА ГРОЗНОГО]. Это будет очень сильный удар ... Я опасюсь ... Это будет ощущением краха 5-летн[ей] работы, и отчасти – краха метода ...]« (Višnevskij 1998, 67; Unterstreichung im Orig.).

544 Im russ. Orig.: »Мудрость Ивана Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, ограждая страну от проникновения иностранного влияния. В показе Ивана Грозного в таком направлении были допущены отклонения и неправомерности« (Marj' amov 1992, 85).

545 Siehe die Formulierung des Beschlusses des Zentralkomitees der Partei, die äußerliche Erscheinung der Opričnina ähnele dem amerikanischen Ku-Klux-Klan.

darauf, dass Eisenstein darunter litt, von dem kulturellen Geschehen in der Welt abgeschnitten zu sein.⁵⁴⁶

Die interkulturelle Orientierung, die sich sowohl in Eisensteins Filmkunst als auch in seiner Kunsttheorie manifestierte, stand in völligem Gegensatz zu den nationalistischen Bestrebungen der sowjetischen Kulturpolitik. Bereits mit der offiziell von Stalin ausgegebenen Losung »iskusstvo – nacional’noe po forme, socialističeskoe po soderžaniju« [die Kunst – der Form nach national, dem Inhalt nach sozialistisch] hatte Eisenstein sich schwer getan. Wie die Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst zeigen, kapitulierte er bei dem Bemühen, einen Aufsatz zum Thema der Losung zu verfassen und formulierte am Ende als Gegenantwort seine eigene Formel der Kunst: »Iskusstvo – ironičeskoe po forme, tragičeskoe po soderžaniju [Die Kunst – der Form nach ironisch, dem Inhalt nach tragisch]«.⁵⁴⁷

Bei der Diskussion um den zweiten Teil des Films am 7. Februar 1946 im künstlerischen Rat hatten zahlreiche Kulturschaffende die Ansicht vertreten, die Darstellung des Ivan Groznyj und der Opričnina sei nicht russisch, sondern ausländisch und IVAN GROZNYJ sei kein russischer Film. Der Regisseur Ivan Pyr’ev⁵⁴⁸ verglich die Opričniki mit Jesuiten und bemerkte, Ivan Groznyj sei nicht als progressiver Zar, sondern als Großinquisitor⁵⁴⁹ dargestellt, der um sich eine Horde junger Männer versammelt habe, die in ihrem Verhalten Fa-

546 Vgl. den Brief Eisensteins an Jay Leyda vom 1.2.1937, in welchen er diesen darum bittet, ihn über Neuveröffentlichungen und die Entwicklung der Kunst auf dem Laufenden zu halten (Leyda/Voynow 1982, 94).

547 Vgl. Ivanov 1998, 114. Die Formel wird von Eisenstein in den Schriften zur Montage 1937 in Bezug auf die Konzeption von ¡QUE VIVA MÉXICO! verwendet (Ėjzenštejn 2000a, 96).

548 Ivan Aleksandrovič Pyr’ev (1901–1968) war in den 1920er Jahren Schauspieler am Proletkul’t-Theater und dem Mejerchol’d-Theater. Ende der 1930er Jahre errang er als Regisseur von Musikkomödien zur Thematik der Kolchose wie TRAKTORISTY (1939) und SVINARKA I PASTUCH (1941) große Popularität. Zu Pyr’ev siehe Ėjzenštejn, S. M.: »Ob Ivane Pyr’eve [Über Ivan Pyr’ev].« In: Eisenstein: *IP* V, 454–456.

549 Ivan Pyr’ev, der Parallelen von Eisensteins IVAN GROZNYJ zu Dostoevskijs Großinquisitor aus dem Roman *Brat’ja Karamazovy* gezogen hatte, vollzog in seinem Spätwerk eine Entwicklung von komischen hin zu tragischen Stoffen und verfilmte in den 1950er und 1960er Jahren mehrere Werke Dostoevskijs, darunter BRAT’JA KARAMAZOVY [DIE BRÜDER KARAMAZOV, 1969].

Neben den Bezügen zur spanischen Inquisition war Eisensteins Rückgriff auf das Werk Dostoevskijs in IVAN GROZNYJ offensichtlich. Zu Eisenstein und Dostoevskij siehe Klejman, R. Ja.: »Tol’ko »skvoz’ Ivana« u menja i interes k nemu ...« Ėjzenštejn i Dostoevskij [»Nur »durch Ivan« empfinde ich Interesse für ihn ...« Ėjzenštejn u. Dostoevskij].« In: Eisenstein 1998c, 314–328.

schisten des 16. Jahrhunderts ähnelten. Im Gegensatz dazu würden die Bojaren wie gute Russen erscheinen. Die einzige mit echten menschlichen Zügen ausgestattete Figur sei die des Idioten Vladimir Starickij (Levin 1991, 88). Der Generalmajor M. Galaktionov formulierte seine Eindrücke mit schärferen Worten: »Wenn dieser Film Geschwüre zeigt, so ist das nicht etwas, was es in unserem Volk gibt, sondern das sind irgendwelche überaus widerwärtige Dinge, die nicht unserem Land wesenhaft sind, sondern fremdartige Geschwüre.«⁵⁵⁰ Die Rezeption des Films durch die Zeitgenossen gibt die repressive politische Atmosphäre der Zeit wieder. Der Film zeigte die Parallelen zur zeitgenössischen Wirklichkeit offenbar allzu deutlich und übte auf die Zuschauer eine beklemmende Wirkung aus.⁵⁵¹ Hinter den Reaktionen der Zeitgenossen lässt sich das Bestreben erkennen, das Schreckliche, das der Film zeigte, vom eigenen Land auszugrenzen. Die Kritiker retteten sich damit, dass der Film »westlich« und nicht russisch sei.

Die Vielzahl der »fremdländischen« Assoziationen, die die Bildlichkeit des Films auslöste, waren auf Eisensteins Methode der Verdichtung von Bildtexten und des »obobščennyj obraz [verallgemeinertes Bild]« zurückzuführen. Die Ästhetik war Ergebnis der Forschungen zum »Grundproblem« und der Konzeption der Kunst als Regress zum sinnlichen Denken.

Im Film IVAN GROZNYJ gestaltete Eisenstein das Bild des despotischen Herrschers als ein Konglomerat von Bildtexten, in welchem so unterschiedliche Figuren wie Nebukadnezar, Satan, der historische Ivan der Schreckliche, Vsevolod Mejerchol'd, Stalin, Christus, der Großinquisitor, Gottvater oder auch der Regisseur Eisenstein selbst oszillierten. Die Horde der Opričniki (vgl. Abb. 10) rief nicht nur Assoziationen an den Ku-Klux-Klan wach, sondern auch an spanische religiöse Bruderschaften, die Inquisition (wie sie z.B. in der Bildkunst Francisco de Goyas dargestellt wurde), zaristische »Černostency [Schwarzhunderter]«, faschistische Braunhemden oder babylonische Heiden.

550 Im russ. Orig.: »Когда эта картина показывает язвы, то это не то, что есть в нашем народе, а это какие-то сверхотрицательные вещи, которые являлись не существом нашей страны, а язвами инородными« (Levin 1991, 90).

551 Dies kommt in den Worten Pыр'евs zum Ausdruck: »Jede Tragödie, so furchterregend sie auch sein mag, wirkt doch nach ihrer Lektüre irgendwie immer reinigend auf den Menschen, richtet ihn immer auf, und er geht mit erhabenen Gefühlen weg. Wenn man aber diesen Film sieht, so drückt er den Menschen nieder [Всякая трагедия, как бы она ни была страшна, после ее прочтения всегда как-то очищает человека, всегда приподнимает его, и он уходит с возвышенными чувствами. А когда смотришь эту картину, то она подавляет человека]« (Levin 1991, 88).

Der Theaterkritiker Iosif Il'ič Juzovskij (1902–1964) gibt in seinen Erinnerungen die empörte Reaktion der Gattin des Schriftstellers Vsevolod Višnevskij nach Vorführung des Films mit folgenden Worten wieder:

Я нахожу, что здесь много католицизма. С. М. ведь увлекался этим – это не русская картина, эта аскеза идет от римских базилик – он слышком увлекался архитектурой, это иезуитская картина, не в косвенном, а в прямом смысле слова, надо убрать католицизм, но и тогда не знаю, будет ли это то, чего хочет товарищ Сталин. [...] Католицизм – это религия коварства, [...] сейчас понятно, почему фильм был запрещен, и совершенно ясно, что он должен был быть запрещен.
(Eisenstein 1998c, 61)

Ich finde, dass es hier viel Katholizismus gibt. S. M. hat sich ja dafür begeistert – das ist kein russischer Film, diese Askese kommt von den römischen Basiliken – er hat sich zu sehr von der Architektur begeistern lassen, das ist ein jesuitischer Film, nicht im beiläufigen, sondern im direkten Sinn des Wortes, man muss den Katholizismus beseitigen, aber ich weiß auch nicht, ob es dann das sein wird, was Genosse Stalin will. [...] Der Katholizismus – das ist die Religion der Feigheit, [...] jetzt ist klar, wieso der Film verboten wurde, und völlig klar, dass er verboten werden musste.

Der von den zeitgenössischen Rezipienten betonte ›Katholizismus‹ des Films offenbarte sich in der Übernahme sakraler Formen z.B. auf der Ebene der Dekorationen in der Darstellung des Jüngsten Gerichts. Die Äußerung zum Katholizismus als Religion der Feigheit gemahnt an Nietzsches Vorstellung des Übermenschentums und Verachtung der ›Mitleidsreligion‹ (vgl. Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, II. Von den Mitleidigen). Vsevolod Višnevskij, der den ersten Teil noch enthusiastisch begrüßt hatte, schwenkte nach Bekanntwerden der offiziellen Verurteilung des Films durch Stalin um und notierte über Eisenstein in sein Tagebuch: »слишком он западник [er ist zu sehr Westler]«. Seine Bewertung des Films teilte er Eisenstein in einem Gespräch mit und schreibt am 31. März 1947 in sein Tagebuch:

Эйзен ушел к зап<адной> живописи, к испанизму, католицизму ... Ему Россия XVI в. »показалась такой« (!) [...] Забыл о рус<ской> природе, языке, духе, манере, рус<ских> страстях ... И наказан.
(Eisenstein 1998c, 74)

Ejzen hat sich zur westlichen Malerei entfernt, zum Hispanismus, Katholizismus ... Ihm »erschien« das Russland des XVI. Jahrhunderts »so« (!). [...] Er vergaß die russische Natur, die Sprache, den Geist, die Manier, die russischen Leidenschaften. Und wurde bestraft.

Višnevskijs Kritik am Film steht mit ihrer Rhetorik ganz im Zeichen der offiziellen Kampagne gegen die ›Kriecherei vor dem bourgeoisen Westen‹, die im August 1946 mit dem Beschluss des Zentralkomitees der Partei »О журнале *Zvezda* i Leningrad [Über die Zeitschriften *Zvezda* und *Leningrad*]« ein-

setzte.⁵⁵² Von dieser groß angelegten Kampagne, die die sowjetische Literaturwissenschaft zum Hauptziel der Offensive machte, aber auch die sowjetische Folkloristik zerschlagen sollte, war auch Eisenstein mittelbar betroffen. Bereits bei den Diskussionen um den Film *IVAN GROZNYJ* in den Jahren 1944 bis 1946 war die Orientierung an westlicher Kultur als Argument gegen Eisenstein angeführt worden. Die doktrinär verordnete Kulturhegemonie des National-Russischen war mit der interkulturellen Orientierung des polyglotten Weltbürgers Eisenstein nicht zu vereinbaren. Als ein Vorbote der ab 1946 einsetzenden Kampagnen gegen »Kriecherei vor dem Westen« und Kosmopolitismus kann die Tatsache gewertet werden, dass Eisensteins Wunschbesetzung für die Rolle der russischen Bojarin Evfrosin'ja Starickaja, die jüdische Schauspielerin Faina Ranevskaja,⁵⁵³ von offizieller Seite abgelehnt wurde.⁵⁵⁴

Ein Signal in Eisensteins persönlicher Umgebung, das auf eine gewaltsame Eskalation der nationalistischen und antisemitisch geprägten Kampagne hinwies, war die Ermordung des Schauspielers und Leiters des jüdischen Theaters Solomon Michoëls, der am 13. Januar einem Auftragsmord zum Opfer gefallen war.⁵⁵⁵ Eisenstein notiert am 16. Januar 1948 in sein Tagebuch:

-
- 552 Neuere Publikationen zeigen anhand von Quellenmaterialien, dass die Kampagne von Stalin inspiriert wurde. Siehe Dobrenko 1993, 321 ff.; Babičenko 1994; Artizov/Naumov 1999.
- 553 Faina Grigor'evna Ranevskaja (1896–1984). Ihre erste Filmrolle spielte die exzentrische Schauspielerin in Michail Romms *PYŠKA* [FETTKLÖSSCHEN] (1934), einer Literaturverfilmung von Guy de Maupassants Erzählung *Boule de suif*. Als ein Höhepunkt ihrer darstellerischen Leistung gilt die Rolle der Roza Skorochod in Michail Romms *MEČTA* [TRAUM] (1943). Dieser Film entstand unter der beratenden Mitwirkung Eisensteins als künstlerischem Leiter des Studios Mosfil'm (zu Eisenstein und Romm siehe auch Kap. 5.5.2.2).
- 554 Per Telegramm wurde Eisenstein am 20.10.1943 vom Minister Bol'sakov lakonisch mitgeteilt: »Die Rolle der Efrosinja passt nicht zur Ranevskaja – Bol'sakov« (Rošal' 1998, 160). Leonid Kozlov wies darauf hin, dass die Ablehnung der jüdischen Schauspielerin Ranevskaja für die Rolle der Bojarin Starickaja ein Zeichen der beginnenden nationalistischen antisemitischen Kampagne gegen Kosmopolitismus war (Kozlov 1998, 168–172).
- 555 Der Schauspieler Solomon Michajlovič Michoëls (1890–1948) übernahm 1929 die künstlerische Leitung des jüdischen Theaters Moskau. 1935 glänzte Michoëls auf der Bühne des jüdischen Theaters in der Rolle des König Lear in einer Inszenierung des Shakespeare'schen Dramas in jiddischer Sprache. Eisenstein erwähnt die Rolle des Lear in der Tagebuchaufzeichnung anlässlich der Ermordung Michoëls. Möglicherweise ist die in Eisensteins Schriften zum Pathos in der Kunst gegebene Definition der pathetischen Struktur am Beispiel des Shakespeare'schen *King Lear* von Michoëls Interpretation der Rolle inspiriert worden (vgl. hierzu folgende Tonaufnahme: »S. M. Michoëls: *Fragmenty spektaklej i vystuplenij*. Kommentiruet zapisi Iraklij Andronnikov [S. M. Michoëls: *Fragmente von Theateraufführungen und öffentlichen Auftritten*. Aufzeichnungen kommentiert von Iraklij Andronnikov]« Gramplastinka. Melodija, 1990).

Именно в эту минуту звонили от Большакова, что я включен в делегацию на похороны ... Михоэля – (он погиб – видимо зверски убит) в Минске третьего дня. (RGALI 1923-2-1156, 12 f.)

Gerade eben in dieser Minute riefen sie im Auftrag von Bol'sakov an, dass ich in die Delegation für die Beerdigung von ... Michoëls eingetragen bin – (er starb – offensichtlich bestialisch ermordet) vor drei Tagen in Minsk.

Michoëls hatte sich wie Eisenstein während der Kriegsjahre im antifaschistischen jüdischen Komitee engagiert. Noch in den Jahren 1946 und 1947 war er in öffentlichen Vorträgen für die Förderung der mannigfaltigen Nationalitätenkulturen eingetreten und hatte sich für die Bewahrung von Theatern eingesetzt, die (wie das jüdische Theater, dessen Leiter er selbst war) in ihrem Repertoire Stücke in den jeweiligen Nationalitätensprachen spielten. Im Tagebuch schreibt Eisenstein am gleichen Tag, an dem er die Nachricht von der Ermordung Michoëls erhält, von der Verschärfung der Kampagne gegen die »Kriecherei vor dem Westen«:

Борьба с низкопоклонством перед западом развивается crescendo: не щадя ни живых, ни мертвых. Вчера Литгазета еще раз разнесла А. Н. Веселовского и посмертные «записки режиссера» Сахновского. Попало Горчакову – редактору – пошло за обилие иностранных имен ... Даже прямо за Пиранези. А я то его разбирал в »Пафосе«! Включать (сейчас) в »пафос« иностранцев будет не – пафос – а ... Фо – па – с (faux pas-c!) (в манере Attendez-c) О второй серии Грозного хорошо сказал Юзовский (очень хваля): »Это не типический человек в типических обстоятельствах, а исключительный человек в исключительных обстоятельствах.« (RGALI 1923-2-1156, 13 f.)

Der Kampf mit der Kriecherei vor dem Westen entwickelt sich crescendo: verschont weder Lebende, noch Tote. Gestern hat die LitGazeta nochmals A. N. Veselovskij verrissen und die postumen »Aufzeichnungen eines Regisseurs« von Sachnovskij. Der Redakteur Gorčakov ist unter Beschuss genommen wegen des Überflusses ausländischer Namen. Sogar direkt für Piranesi. Habe ich ihn doch im »Pathos« analysiert! Ins »Pathos« (jetzt) Ausländer einzubeziehen wird kein Pathos sein sondern ein ... Fauxpas-s (faux-pas-s!) (in der Art Attendez-s). Über die zweite Serie des GROZNYJ sagte Juzovskij treffend (und voll des Lobes): »Das ist kein typischer Mensch unter typischen Umständen, sondern ein außergewöhnlicher Mensch unter außergewöhnlichen Umständen.«

Am 14. Januar 1948 waren in der Literaturnaja Gazeta die zwei Artikel, von denen in dem Tagebuchauszug die Rede ist, erschienen.⁵⁵⁶ Die Beiträge propagierten die Unabhängigkeit der russischen nationalen Kultur vom Westen und

556 Michail Kuznecov: »A. N. Veselovskij podlinnyj i priukrašennyj [Der wahre und der beschönigte A. N. Veselovskij]«; und N. Grekov: »Voschvalenie idealizma i nizkopoklonstvo [Lobpreisung des Idealismus und der Katzbuckelei]«.

nahmen neben dem Literaturwissenschaftler Aleksandr Veselovskij⁵⁵⁷ auch die postume Publikation *Mysli o režissure* [Gedanken zur Regie] (Moskau 1947) des Theaterregisseurs Vasilij Sachnovskij⁵⁵⁸ aufgrund der in ihr zitierten ausländischen Namen zur Zielscheibe der Angriffe.

Eisenstein stand der komparatistischen Methode Veselovskijs sehr nahe und hatte bei der Arbeit am Film IVAN GROZNYJ dessen Schriften immer wieder herangezogen – neben der 1940 erschienenen *Istoričeskaja Poëtika* [Historische Poetik] hatte auch Veselovskijs »Skazka ob Ivane Groznom [Märchen über Ivan Groznyj]« als Quelle für die Filmarbeit gedient. Die Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst basierten wesentlich auf der interkulturell (!) vergleichenden Methode, dem Rückgriff auf folkloristische Formen und die Kunst früherer Epochen sowie der vergleichenden Untersuchung von Sujetstrukturen. Angesichts der eminenten Rolle, die Eisenstein in seinen Forschungen (auch nach dem Generalangriff auf die Theorie des »Grundproblems« 1937) dem prälogischen Denken und der Folklore zuwies, musste er die Zerschlagung der sowjetischen Folkloristik als ein weiteres Signal werten, dass seine Kunstästhetik mit den ideologischen Positionen der Kulturpolitik unvereinbar war.

Die Argumente, die beim Verriss der Publikation von Sachnovskijs *Mysli o režissure* [Gedanken zur Regie] ins Feld geführt wurden, konnten auch gegen Eisenstein verwandt werden: Sachnovskij wurde zur Last gelegt, dass er in einem Buch zur Regie so nachdrücklich Beispiele aus dem Bereich der bildenden Kunst herangezogen und dabei vor allem die *westliche* bildende Kunst und Architektur berücksichtigt habe. Eisenstein stellte bei der Lektüre des Artikels erschreckt fest, dass der Kritiker in der vernichtenden Rezension vor allem

557 Die Kampagne gegen den russischen Literaturwissenschaftler Aleksandr Nikolaevič Veselovskij (1838–1906) dauerte schon längere Zeit an. Eisenstein bezieht sich auf folgende Ausführungen in Kuznecovs Artikel »Der wahre und der beschönigte A. N. Veselovskij«: »Die Anhänger A. N. Veselovskijs versuchen mit großem Feuereifer jedwede Beziehung seiner Konzeption zu Erscheinungen von Katzbuckelei vor der fremdländischen Kultur rundweg abzuleugnen. [...] Für Veselovskij war der die Literatur bestimmende Hauptfaktor nicht das Leben, nicht die konkrete soziale Wirklichkeit, nicht die Besonderheiten des nationalen Charakters, sondern die vorausgehenden literarischen Bilder, Motive, Sujets, poetischen Formeln [Последователи А. Н. Веселовского пытаются с большим рвением начисто отрицать всякую связь его концепций с явлениями низкопклонства перед чужеземной культурой. [...] Для Веселовского главным, определяющим литературу фактором была не жизнь, не конкретная социальная действительность, не особенности национального характера, а предшествующие литературные образы, мотивы, сюжеты, поэтические формулы]« (Kuznecov 1948).

558 Vasilij Grigor'evič Sachnovskij (1886–1945).

das Zitieren Giovanni Battista Piranesis⁵⁵⁹ unter Beschuss nahm. Eisenstein selbst hatte in seiner Untersuchung zu »Pathos« in der Kunst (1946/1947) Piranesis Werk als Beispiel für ein ekstatisches Bauprinzip des Kunstwerks ausführlich analysiert;⁵⁶⁰ neben dem Werk El Grecos bildete das Schaffen Piranesis und bildete eine Hauptgrundlage für Eisensteins Studie zum »Pathos«. Folglich war unter den Bedingungen der Kampagne gegen die »Katzbuckelei vor dem Westen« an eine Publikation dieser Forschungen nicht zu denken; wie die Filmkunst war auch das theoretische Werk Eisensteins mit den Normen der offiziell diktierten Ästhetik nicht mehr vereinbar.

559 Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), italienischer Kupferstecher und Baumeister.

560 Zur Grundlage für Eisensteins Interpretation von Piranesis künstlerischem Werk im Sinne der Konzeption von Kunst und Ekstase wurde die Lesart der englischen Romantiker Coleridge und De Quincey. De Quincey schreibt in seinem Werk *The Confessions of an English Opium-Eater* zu Piranesi: » Many years ago, when I was looking over Piranesi's Antiquities of Rome, Mr. Coleridge, who was standing by, described to me a set of plates by that artist, called his *Dreams*, and which record the scenery of his own visions during the delirium of a fever. Some of them (I describe only from memory of Mr. Coleridge's account) represented vast Gothic halls: on the floor of which stood all sorts of engines and machinery, wheels, cables, pulleys, levers, catapults, &c. &c. expressive of enormous power put forth, and resistance overcome. Creeping along the sides of the walls, you perceived a staircase; and upon it, groping his way upwards, was Piranesi himself: follow the stairs a little further, and you perceive it come to a sudden abrupt termination, without any balustrade, and allowing no step onwards to him who had reached the extremity, except into the depths below. Whatever is to become of poor Piranesi, you suppose, at least, that his labours must in some way terminate here. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher: on which again Piranesi is perceived, but this time standing on the very brink of the abyss. Again elevate your eye, and a still more arial flight of stairs is beheld: and again is poor Piranesi busy on his aspiring labours: and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall. –With the same power of endless growth and self-reproduction did my architecture proceed in dreams. In the early stage of my malady, the splendours of my dreams were indeed chiefly architectural: and I beheld such pomp of cities and palaces as was never yet beheld by the waking eye, unless in the clouds« (De Quincey 1822, 163 f.). Eisenstein greift die Beschreibung De Quinceys in seinen Schriften zum Pathos auf und bemerkt dazu: »Das ist die völlig genau erfasste Ekstase Piranesis, eine Ekstase, die durch das architektonische Bild voll und ganz in gotischen Sälen und Kathedralen ausgedrückt ist« (Eisenstein: *IP* III, 177).

9 Conclusio

Allen grundlegenden kunsttheoretischen Arbeiten Eisensteins der späten Jahre – darunter auch den im Frühjahr 1945 verfassten Schriften »Neravnodušnaja priroda [Eine nicht gleichmütige Natur]« – ist gemeinsam, dass sie aus den Forschungen zu »Grundproblem« und »Methode« der Kunst erwachsen und wie diese wesentlich auf einer kulturübergreifend vergleichenden interdisziplinären Methode beruhen. Neben dem grundlegenden kunsttheoretischen Wert dieser Schriften und ihrer Bedeutung für die Interpretation des Filmschaffens Eisensteins offenbart sich an ihnen deutlich die Unvereinbarkeit der Positionen des Künstlers und Kunsttheoretikers Eisenstein mit dem System doktrinär verordneter Gängelung der Kunst und Ästhetik im Stalinismus.

In den Aufzeichnungen Eisensteins finden sich immer wieder Reflexionen über die Kunst seiner Zeit, die Rolle des Künstlers und sein Verhältnis zur Macht. Diese legen nahe, dass die Auseinandersetzung mit der Macht – wobei der Begriff der Macht sowohl im Sinne der politischen Herrschaftsinstitutionen als auch im Hinblick auf die Mechanismen politischer wie persönlicher Gewalt zu verstehen ist – als ein Motor seines künstlerischen Schaffens anzusehen ist und darüber hinaus in hohem Maße die Herausbildung einer Ästhetik bestimmte, die in vieler Hinsicht als paradigmatisch für die Kunst der Epoche angesehen werden kann. In einer Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahr 1942 schreibt Eisenstein, dass er das Hauptproblem der Kunst seiner Zeit darin sehe, dass sie nicht aus der inneren Überzeugung des künstlerischen Subjekts und freiem Selbstaussdruck erwachse, sondern von vorgeschriebenen Inhalten diktiert werde:

Our art not outgrowing of a conviction, of one's own subject but out of prescribed love or hatred. Up to a certain age – progressif. From there on ...?

What lacks in the works of today – is the inner conception of ideas (not so in »Mexico« – my theme). »John« good – because personal avant tout – a mixture of one's self and the leading figure of our time.

(RGALI 1923-2-1168, 28)

Laut Eisenstein stellt der Film IVAN GROZNYJ eine Ausnahme dar, weil er nicht lediglich eine Auftragsarbeit sei, sondern zugleich Ausdruck seines persönlichen Selbst. Die despotische Herrscherfigur »Ivan« (»John«) war von Eisenstein nicht lediglich als eine Verkörperung der »führenden Figur unserer Zeit« – Stalin – konzipiert, sondern bot dem Regisseur auch die Möglichkeit der Selbstidentifikation. Die Identifikation mit dem von der Führung vorgegebenen Thema der Macht löste den Konflikt zwischen künstlerischem Selbstaussdruck

und politischer Weisung, der im filmischen Schaffen des Regisseurs stets präsent war.

Eisenstein musste sich eingestehen, dass seine größten Erfolge allesamt Auftragsarbeiten waren, er indessen mit seinen eigenen Projekten durchweg Misserfolge verbucht hatte. Als traumatisch empfand er zeitlebens das Scheitern des einzigen Films, den er in völliger künstlerischer Freiheit hatte drehen können und der Ausdruck seines innersten Selbst hatte werden sollen – ¡QUE VIVA MÉXICO! Während der Drang nach Freiheit der künstlerischen Form in den Zeichnungen Eisensteins unbehindert von staatlicher Zensur Ausdruck finden konnte, so war mit der Filmarbeit – schon wegen des hohen technischen und damit finanziellen Aufwands, den die Produktion mit sich brachte – die Auseinandersetzung mit den institutionellen Strukturen der Macht unausweichlich verbunden.

Die enorme Massenwirksamkeit des Mediums Film und die Erkenntnis der Macht bewegter Bilder ließen die Filmkunst als prädestiniert dafür erscheinen, als Instrument der Propaganda in den Dienst der politischen Führung gestellt zu werden. Gleichzeitig bedeutete dies aber auch eine besondere Machtposition desjenigen, der Einsicht in die inneren Wirkungsmechanismen der Kunst gewonnen hatte und dem die schöpferischen Möglichkeiten gegeben waren, die Emotionen der Zuschauer zu lenken und mit Kunst zu manipulieren.

Hierin liegt die Bedeutung und zugleich die Brisanz der Forschungen zum »Grundproblem« und zur »Methode« der Kunst. Sie dokumentieren Eisensteins tiefen Einblick in das Wesen der Kunst der Zeit, ihrer Funktion im herrschenden politischen System und decken die Schemata auf, die Kunst und Ästhetik des Stalinismus zugrunde liegen.

Das ambivalente Verhältnis Eisensteins zum System zeigt sich in der Arbeit zum Film IVAN GROZNYJ, dessen erster Teil mit dem Stalinpreis ausgezeichnet, dessen zweiter Teil aber verboten wurde. Die Werksanalysen führen vor Augen, dass nicht die formale Gestaltung der Filme Eisensteins, die von den Gegnern kritisiert wurde, zur Kulmination des Konflikts mit der Macht führte – denn die von Eisenstein in seiner Filmsprache gewählten Mittel wie z.B. Stilisierung, Übernahme kultischer und religiöser Formen, Orientierung an sakraler Monumentalkunst, stereotype und mythologisierende Darstellung der Figuren sind für die Ausdrucksformen der Kunst in der Zeit stalinistischen Personenkults höchst charakteristisch – sondern die Aufdeckung der dem System zugrunde liegenden zutiefst archaischen und regressiven Strukturen.

Die Filmkunst Eisensteins kann insofern als paradigmatisch für die Kunst der Epoche angesehen werden, als sie einerseits als beispielhaft für die Verwendung der Kunst im Dienste der Propaganda gelten kann, andererseits aber – dies zeigt das Beispiel des Films IVAN GROZNYJ, II. Teil – die Mechanismen

totalitärer Herrschaftsform offen legt und damit durch die Kunst die Intentionen der politischen Macht konterkariert.

Durch das hohe Maß an theoretischer Reflexion, das die Filmkunst Eisensteins kennzeichnet und seine Methode einer Synthese von Wissenschaft und Kunst, die das ungeheuer produktive künstlerische Schaffen stets mit umfangreichen Forschungen auf dem Gebiet der Theorie verbindet, bietet das Werk Eisensteins in exemplarischer Weise Einblicke in die Kunst und Ästhetik seiner Zeit. Dies umso mehr, als Eisenstein, wie die Untersuchung seiner kunsttheoretischen Konzeptionen gezeigt hat, eine breite Palette wissenschaftlicher Diskurse und künstlerischer Strömungen seiner Zeit rezipiert und für sein Schaffen und die Entwicklung seiner Theorie aufgegriffen hat.

Eisensteins umfangreiche Studien zum Zusammenhang von Kunst und regressiven Strukturen, die neben der Rezeption wissenschaftlicher Diskurse auf der Analyse archaischer und neoprimitivistischer Kunst beruhen, können als modellhaft für die Kunst der 1930er Jahre gelten. In der künstlerischen Realisierung ästhetischer Konzeptionen – wie z.B. die auf interdisziplinär vergleichenden Studien entwickelte Konzeption von Kunst und Opferritual – liegt die Spezifik der von Eisenstein entwickelten Ästhetik begründet – sie ist mit dem bildkünstlerischen Schaffen untrennbar verbunden. Die (Film-)Kunst betrachtet Eisenstein als erkenntnistheoretisches Instrument, um die inneren Gesetzmäßigkeiten der Kunst zu ergründen. Stets geht das künstlerische Schaffen allerdings der Entwicklung der Theorie voraus, der somit auch die Funktion zukommt, Erklärungsmodelle für das eigene Schaffen verfügbar zu machen:

[...] Wenn ich selber arbeite, werfe ich die ›Krücken‹ der Gesetzmäßigkeit, wie Lessing sie nannte, weit von mir, zu allen Teufeln, erinnere mich der Worte Goethes: ›Grau ist alle Theorie‹ – und tauche mit dem Kopf tief in eine schöpferische Spontaneität und Unmittelbarkeit ein. Dabei verliere ich keinen Augenblick lang das Gefühl für die Riesenwichtigkeit der Tatsache, daß wir alle, und ich in erster Linie, außerhalb der Momente schöpferischen Rausches sämtliche aufklärenden und präzisen Angaben über das benötigten, was wir tun. Ohne dies ist eine Entwicklung unserer Kunst ebenso undenkbar wie die Erziehung der Jugend. Ich wiederhole aber, daß nirgendwo und niemals eine vorgefaßte Algebra mich behindert hat. Überall und immer erwuchs sie aus der Erfahrung eines vollendeten Werkes.⁵⁶¹

561 Sergej M. Eisenstein: »Armer Salieri (anstelle einer Widmung).« In: Eisenstein 1991a, 8.

Anhang

A.1 Abkürzungen

BSĖ	Bol'shaja Sovetskaja Ėnciklopedija [Große Sowjetische Enzyklopädie].
Chudsovet	Chudožestvennyj sovet [Künstlerischer Rat].
COKS	Central'naja ob-edinnennaja kinostudija [Zentrales vereinigt Filmstudio], Alma-Ata.
GTK	Gosudarstvennyj Technikum kinematografii [Staatliches Technikum für Kinematographie]. Vorläufer der Filmschule VGIK.
GUKF	Glavnoe upravlenie kinofotopromyšlennosti [Hauptabteilung der Filmphotoindustrie], gegr. am 15.3.1933; ab 1937: GUK (Glavnoe upravlenie kinematografii [Hauptverwaltung der Kinematographie]); 1938 wurden alle Organisationen des GUK dem Komitee für Angelegenheiten der Kinematographie (KDI) unterstellt (nach Beschluss des Rats der Volkskommissare der UdSSR vom 23.3.1938).
GVYRM	Gosudarstvennye vysšie režisserskie masterskie [Staatliche höhere Regiewerkstätten], unter der Leitung von Mejerchol'd (siehe GVYTM).
GVYTM	Gosudarstvennye vysšie teatral'nye masterskie [Staatliche Höhere Theaterwerkstätten], Moskau; ab 1922 GVYRM. Aus dieser Schule geht Mejerchol'ds neues Theater hervor, das ab 1923 seinen Namen trägt: TIM [Mejerchol'd-Theater]; nach 1926 GOSTIM [Staatliches Mejerchol'd-Theater].
IP	S. M. Ėjzenštejn: <i>Izbrannye proizvedenija v 6-ti tomach</i> [S. M. Eisenstein: Ausgewählte Werke in 6 Bänden]
KDI	Komitet po delam iskusstv pri SNK SSSR [Komitee für Kunstangelegenheiten beim Rat der Volkskommissare der UdSSR] (1936–15.3.1946). Staatliche Propagandaorganisation; 1936–38 unter dem Vorsitz Keržencevs; ab 1946 beim Ministerrat der UdSSR.
MASTFOR	Masterskaja Foreggera [Werkstätte Foreggers]. Studiotheater, organisiert von Nikolaj Foregger 1920–1924 in Moskau.

Mosfil'm	In Moskau angesiedeltes größtes Spielfilm-Studio der UdSSR. 1924 auf Basis der Ersten und Dritten Fabrik »Goskino [Staatsfilm]« gegründet; ab 1926: Vereinigte Moskauer Fabrik »Sovkino«; ab 1930: Moskauer Vereinigte Fabrik »Sojuzkino«; ab 1932: Moskauer Fabrik »Rosfil'm«; ab 1933: Moskauer Kinofabrik »Sojuzfil'm«; ab 1934: »Moskino-kombinat«; ab Anfang 1935: Kino-Fabrik »Mosfil'm«; seit 4.1.1936 heutige Bezeichnung. In den Jahren des II. WK war Mos'film dem COKS in Alma-Ata angegliedert.
Narkompros	Narodnyj komissariat prosveščeniija [Volkskommissariat für Bildung]
Pjatiletka	Pjatiletnye plany razvitija narodnogo chozjajstva SSSR [Fünfjahrespläne der Entwicklung der Volkswirtschaft der UdSSR]. Erster Fünfjahresplan: 1929–1932.
RAPP	Rossijskaja asociacija proletarskich pisatelej [Russländische Assoziation proletarischer Schriftsteller], Literaturorganisation, 1925–1932.
RCChIDNI	Rossijskij Centr Chraneniija i Izučenija Dokumentov Novejšej Istorii [Russländisches Zentrum zur Aufbewahrung und Untersuchung von Dokumenten der Neuesten Geschichte]. Ehemaliges Parteiarchiv; 1999 wurde die Institution umbenannt in RGASPI.
RGALI	Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva [Russländisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst]; frühere Bezeichnung: CGALI.
RGASPI	Rossijskij gosudarstvennyj archiv social'no-političeskoj istorii [Russländisches Staatliches Archiv der Sozial-Politischen Geschichte]; vor 1999: RCChIDNI.
SNK SSSR	Sovet Narodnych Komissarov SSSR [Rat der Volkskommissare der UdSSR].
VGIK	Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii [Staatliches Allunionsinstitut für Kinematographie]. 1919 gegründet als staatliche Filmschule; ab 1925: GTK; ab 1930: GIK; 1934 in VGIK umbenannt.
VOKS	Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej [Alluniongesellschaft für kulturelle Beziehung mit dem Ausland]

A.2 Archivdokumente

(1) Fundorte

RGALI:

- Fond 1923 (= Eisenstein-Fond):
 - Tagebücher Eisensteins
 - Vorlesungen zur Theorie und Praxis der Regie
 - Briefe von und an Eisenstein
 - Zeichnungen Eisensteins
 - Bücher aus dem persönlichen Besitz Eisensteins
- Fond 2456 (= Ministerium für Kinematographie)
- Fond 2073 (= Komitee für die Verleihung des Stalinpreises auf dem Gebiet der Kunst und Literatur)

RCChIDNI:

- Fond 77 (= A. A. Ždanov)
- Fond 17 (= Komitee für Kunstangelegenheiten [Komitet po delam iskusstv])

Museumswohnung Eisensteins (Memorial'nyj kabinet Ėjzenštejna):

- Bücher aus dem persönlichen Besitz Eisensteins mit seinen Marginalien (siehe Primärquellen).

(2) Schriften zu »Grundproblem« und »Methode«

*(RGALI, Fond 1923, Findbuch 2, Aufbewahrungseinheiten [AE] 228–270 mit Angabe von Thema, Entstehungsdatum, Umfang in Blatt).
Schriften zum Thema »Grundproblem« werden mit »(GP)« markiert, diejenigen zur »Methode« mit »(M)«*

<i>AE</i>	<i>Themen</i>	<i>Datum</i>	<i>Blatt</i>
228	»K teorii vyrazitel'nosti [Zur Theorie der Ausdrucksfähigkeit]«	Jan.–Nov. 1928	58
229	»K teorii vyrazitel'nosti. Tema: Grafičeskaja sistema zapisi ljubogo prostranstvennogo »K teorii vyrazitel'nosti. Tema: Grafičeskaja sistema zapisi ljubogo prostranstvennogo	05.–13.09.1928	23

	i mimičeskogo dviženija [Zur Theorie der Ausdrucksfähigkeit. Thema: Graphisches System der Aufzeichnung jedweder räumlichen und mimischen Bewegung]«		
230	»K teorii vyrazitel'nosti [Zur Theorie der Ausdrucksfähigkeit]«	Mai–Aug. 1929	131
231	»(Metod) Tema: Èlementy formy [(Methode) Thema: Elemente der Form]«	28.12.1932– 24.03.1934	65
232	(M) »O stroenii veščej [Über den Bau der Dinge]«; »O poëtičeskich formach v poëtike (metafora, sinekdoča, metonimija) [Über die poetischen Formen in der Poetik (Metapher, Synekdoche, Metonymie)]«	08.10.1933– 24.03.1934	45
233	»(M) Regress, Proust [(M) Regress-Proust]«; »Regress-progress i dr. [Regress-Progress u.a.]«	17.09.1934– 27.11.1939	72
234	»(M) Pralogika-logika, Ritmičeskij baraban. Kretčmer [(M) Prälogik-Logik, Rhythmische Trommel. Kretschmer]«	30.08.1934– 05.06.1939	80
235	»(M) čerty pervobytnogo myšlenija [(M) Hauptzüge des Denkens der Naturvölker]«; »Utopii [Utopien]«	24.12.37– Feb.1939	85
236	»Grundproblem (M)«	20.01.1940– 22.12.1942	68
237	»Grundproblem (M), Predmet neistoščimyj [Grundproblem (M), Unerschöpflicher Gegenstand]«; »Recidiv [Rezidiv]«	15.–24.05.1940	39
238	Grundproblem (M) »Nataša« (Metafora) [Grundproblem (M) / Nataša (Metapher)]	23.07.1940 (1940)	27
239	»GP (M) Istorija linejnogo risunka [GP (M) Geschichte der linearen Zeichnung]«, »3 kita [3 Wale]«	23.07.1940 04.12.1944	62
240	»GP (M) Einführung I, II, III«	25./26.8.1940	63
241	»Ritmičeskij baraban [Rhythmische Trommel]«	1940	40

- | | | | |
|-----|--|---------------------------|----|
| 242 | »Tormoženie Pavlova [Hemmung nach Pavlov]«; »Dača imeni [Namensgebung]«; »klassiki literatury [Klassiker der Literatur]«; »cvet i dr. [Farbe u.a.]« | 1940 | 34 |
| 243 | »Poslednee slovo o forme [Letztes Wort über die Form]«; »sjužet, kak problema formy [Sujet als Problem der Form]« | 1940–
16.11.1941 | 24 |
| 244 | »Metod [Methode]« | 03.01.1943–
19.01.1944 | 72 |
| 245 | »(M) ... A vera? [(M) Und der Glaube?]«; »Volterjanskim nedugom nepočitel'nosti ... [Mit einer Voltaire'schen Krankheit der Respektlosigkeit ...]« | Jan. 1943 | 58 |
| 246 | »(M) Kak ja stal režisserom [Wie ich Regisseur wurde]«; »A vera? [Und der Glaube?]«; »Vol'ter'janskom nedugom ... [Mit einer Voltaire'schen Krankheit ...]« | Jan. 1943 | 80 |
| 247 | »Za predelami interesa k častnomu slučaju, dlja stanovlenija »teorii voobščë« [Jenseits der Grenzen des Interesses für den Einzelfall, für das Werden einer »allgemeinen Theorie]« | Anfang 1943 | 42 |
| 248 | »Užasno nevygodno, kogda vstrečajut aplodismentami [Schrecklich unvorteilhaft, wenn man mit Applaus empfangen wird]« | 1943/1944 | 73 |
| 249 | »O vutrennom monologe [Über den inneren Monolog]« | Jan./Feb. 1943 | 45 |
| 250 | »Vnutrennij monolog [Innerer Monolog]«; »Obščnost' sego ne teklo v moem kino [Gesamtheit dessen, was nicht in meinem Film lief]«; »Mexico kak sredstvo vyraženiija moej vnutrennej suščnosti [Mexiko als Mittel zum Ausdruck meines inneren Wesens]« | 10.02.1943 | 45 |

251	»Ritm i povtor, otkaznoe dviženie, Kretčmer i razdraženie, o vyrazitel'nom dviženii [Rhythmus und Wiederholung, gegenläufige Bewegung, Kretschmer und Reizzerregung, über die Ausdrucksbewegung]«	Anfang 1943	31
252	»K voprosu situacii, sjužeta, karaktera; O mnogoobrazii form svjazi meždu proizvedeniiem i ego tvorcom [Zur Frage der Situation, des Sujets, des Charakters; Über die Vielfalt der Verbindungsformen zwischen dem Werk und seinem Schöpfer]«	1943– 09.01.1944	135
253	»Perejdem teper' ot elementov situacionnykh k elementam sjužetnym ... [Gehen wir jetzt von den Situationselementen zu den Sujetlelementen über]«; »O sjužetnykh trjukach, perechod k impresionizmu [Über Sujet-Tricks, Übergang zum Impressionismus]«	1943	55
254	»Istorija nekoego Romeo i nekoj Džul'etty ... [Geschichte eines gewissen Romeo und einer gewissen Julia ...]«; »Zagadka [Rätsel]«	09.01.– 06.02.1944	60
255	»Glava o Dostoevskom [Kapitel zu Dostoevskij]«	01.–06.01.1943 (1943)	67
256	»Metod čast' II. [Methode Teil II]«	22.–24.01.1944	98
257	»Metod čast' II. [Methode Teil II]«	22.–24.01.1944	49
258	»Metod čast' II. [Methode Teil II]«	22.–24.01.1944	49
259	»Grundproblem«	24.02.1945– 25.12.1946	75
260	GP »vyrazitel'noe dviženie [GP Ausdrucksbewegung]«	09.–29.12.1945	16
261	GP »Kitajskaja klassifikacija javlenij po principam Ing i Iang [GP Chinesische Klassifikation der Erscheinungen nach den Prinzipien Ying und Yang]«; »Čet i nečet' [Gerade und Ungerade]«	1945	66

262	GP »Utamaro, O. Gul’branson, E. Krendovskij, A. Rublev Kitajskoe sčislenie [GP Utamaro, O. Gul’branson, E. Krendovskij, A. Rublev. Chinesisches Zählen]«	1945	86
263	GP »mužskoe i ženskoe načalo [GP männlicher und weiblicher Ursprung]«; »Dvor Sigizmunda [Hof des Sigismund]«	21.10.1946	50
264	GP »protoplazma [Protoplasma]«	08.05.– 17.09.1946	45
265	GP »Istorija dinamiki sjužeta [Geschichte der Dynamik des Sujets]«; »Kitaj [China]«; »Čet i nečet [Gerade und Ungerade]«; »Sistema sčislenija u kitajcev i u pifagorejcev i dr. [System des Zählens bei den Chinesen und Pythagoräern u.a.]«	20.05.– 18.07.1947	48
266	»GP Sjužet amerikancev, regress. Pafos, smeč i dr. [GP Sujet der Amerikaner, Regress, Pathos, Lachen u.a.]«	02.07.– 13.09.1947	57
267	GP »MLB [MLB]«; »Potok [Strom]«; »Kenguru i dr. [Känguruh” u.a.]«	30.08.– 17.10.1947	57
268	GP »Krug (...) [Kreis (...)]«; »Krug i levitacija [Kreis und Levitation]«; »Krug i šar [Kreis und Kugel]«; »Krug i božestvo [Kreis und Gottheit]«	13.09.1947– 05.02.1948	79
269	GP »MLB [MLB]«; »Polmandrija [Poly-mandrie]«; »Šar [Kugel]«	04.–20.10.1947	50
270	GP »Ventrologizm [Ventrologismus]«; »MLB [MLB]«; »Degas i dr. [Degas u.a.]«	07.11.1947– 03.02.1948	76

A.3 Filmographie: Sergej M. Eisenstein

(1) Filmprojekte 1924–1946

- 1924 Konarmija [Die Reiterarmee]
- 1925 Kar'era Beni Krik [Benja Kriks Karriere]
Bazar pochoti [Jahrmarkt der Wollust]
- 1926 Čzungo (Dshungo [Reich der Mitte])
- 1926 – Glass House (Stekljannyj Dom) [Das Gläserne Haus]
1930
- 1927 – Das Kapital
1928
- 1928 M. M. torquet [M. M. handelt]
- 1929 Put' v Buėnos Ajrės [Der Weg nach Buenos Aires]
Čelovek iz mraka [Der Mensch aus der Finsternis]
Bolivar
[Film über Afrika]
Nestlé-tour du monde
[Film über Belgien]
[Film über Italien]
Don Quijote
Šokoladni soldat [Der Schokoladensoldat]
- 1930 Process Zolja (Žisn' Ėmilja Zolja)
[Der Zola-Prozess (Das Leben Emile Zolas)]
L'Or. La merveilleuse Histoire du Général Johann-Auguste Suter
(Zoloto Zuttera [Sutter's Gold])
An American Tragedy (Amerikanskaja tragedija
[Eine Amerikanische Tragödie])
- 1930 – Black Majesty (Čėrnoe veličestvo [Die schwarze Hoheit])
1931
- 1930 – Gibel'bogov [Götterdämmerung]
1932 Pjatiletka [Der Fünfjahresplan]
- 1932 Čėrnyi konsul [Der schwarze Konsul]

- 1932 – MMM
1933
- 1933 – Moskva [Moskau]
1934
- 1933 Fil'm o Persii – Šah-Namè [Der Persienfilm – ›Schah Nameh‹]
- 1934 – La condition humaine (Uslovija čelovečeskogo suščestvovanja [So
1935 lebt der Mensch])
- 1936 Železnaja doroga [Eisenbahn]
- 1937 My, ruskij narod [Wir, das russische Volk]
Ispanija [Spanien]
Perechod Surovova čerez Al'py [Surovovs Zug über die Alpen]
Arap Petra Velikogo [Der Mohr Peters des Großen]
Slovo o Polku Igoreve [Das Igorlied]
Zoloto [Gold]
- 1938– Perekop (Frunze)
1939
- 1939 Doč' Francii. Kinoincenirovka S. M. Ėjzenštejna po novelle
Gjui de Mopassana *Madmuazel' Fifi* [Die Tochter Frankreichs.
Filmszenierung S. M. Eisensteins nach Guy de Maupassants
Novelle *Mademoiselle Fifi*]
Bol'šoj Ferganskij Kanal [Der große Fergana-Kanal]
- 1940 Giordano Bruno
[Ein Film über die Pest]
[Ein Film über Thomas E. Lawrence]
- 1940– Delo Bejlisa (Prestiž imperii) [Affaire Bejlis (Das Prestige des Za-
1941 renreiches)]
- 1940– Ljubov' poëta (Puškin) [Die Liebe des Poeten (Puschkin)]
1944
- 1943 Brat'ja Karamazovy [Die Brüder Karamazov]
- 1944 [Ein Film über den Krieg]
- 1945 Mir naiznanku [Verkehrte Welt]
- 1946 Moskva 800 [Moskau 800]

(2) Filme 1923–1946

Legende: P: Produktion; EA: Erstaufführung; B: Drehbuch; R: Regie; K: Kamera; S: Schnitt; M: Musik; V: Verleih; D/R: Darsteller(innen) mit Rollen.

DNEVNIK GLUMOVA [GLUMOV'S TAGEBUCH], SU 1923; Kurzfilm, montiert in die Ostrovskij-Inszenierung *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* [Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste] des Proletkul't-Theaters. U. d. T. *Vesennje ulybki Proletkul'ta* [Frühlingslächeln des Proletkul't] in Dziga Vertovs KINOPRAVDA NR. 16 (VESENNJAJA KINOPRAVDA) vom März 1924 aufgenommen. Der Film ist nur fragmentarisch erhalten; 6 Min.; R: Sergej Eisenstein; K: B. V. Francisson; D/R: I. Jazykanov (Glumov), Maksim Štrauch (Mamaev), Vera Janukova (Mamaeva), Grigorij Aleksandrov (Golutvin), A. Antonov (General Joffre), M. Gomorov (Turušina). I. Pyr'ev (ein Faschist), V. Muzykant (Mašen'ka-Mary-Mak-Lak).

STAČKA [STREIK], SU 1924; Arbeitstitel: »Čortovo gnezdo« [Das Teufelsnest]; P: 1. Goskino-Studio u. Proletkul't, Moskau. EA: 28.04.1925; 93 Min.; B: Sergej Eisenstein, Grigorij Mormonenko-Aleksandrov, V. Pletnev; R: Sergej Eisenstein; K: Eduard Tissé; R-Ass: Grigorij Mormonenko-Aleksandrov, I. Kravčunovskij, A. Levsin; D/R: Kollektiv des »Ersten Arbeitertheaters des Proletkul't«: I. Kljukvin (Aktivist), A. Antonov (Arbeiter, Mitglied des Streikkomitees), A. Levšin (Mitglied des Streikkomitees, Verräter), M. Gomorov (Arbeiter mit der Ziehharmonika), K. Kočin (Arbeiter am Samovar), Vera Janukova (Arbeiterfrau), Maksimj Štrauch (Spitzel ›Bulldogge‹), Ju. Glizer (›Königin‹ der Lumpenproletarier) u.a.

BRONENOSEC POTEMKIN [PANZERKREUZER POTEMKIN], SU 1925; P: 1. Goskino-Studio. EA: 24.12.1925, Bol'soj-Theater Moskau; im Verleih ab 18.01.1926; B: Eisenstein, nach Motiven von N. Agadžanova-Šutko *Das Jahr 1905*; R: S. M. Eisenstein; K: E. Tissé; R-Ass: G. Aleksandrov, A. Antonov, M. Gomorov, A. Levšin, M. Štrauch; D/R: A. Antonov (Vakulinčuk), M. Gomorov (ein Matrose), V. Barskij (Kommandeur Golikov), G. Aleksandrov (Leutnant Giljarovskij) u.a., sowie Matrosen der Schwarzmeerflotte, Einwohner der Stadt Odessa, Fischer.

OKTJABR' [OKTOBER / 10 TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN], SU 1927/1928; P: Sovkino-Studio Moskau u. Leningrad; EA: 07.11.1928 (Kurzfassung), 14.03.1928 (endgültige Fassung); 126 Min.; B u. R: Sergej Eisenstein, Grigorij Aleksandrov; K: Eduard Tissé; R-Ass: Maksim Štrauch, M. Gomorov, I. Trauberg; Kameraassistent: V. Popov, V. Nil'sen; D/R: Vasilij Nikandrov (Lenin), Nikolaj Popov (Kerenskij), Boris Livanov (Te-

reščenko) u.a., sowie Arbeiter Leningrads, Rotarmisten u. Rote Matrosen der Baltischen Flotte.

STAROE I NOVOE (GENERAL'NAJA LINIJA) [DAS ALTE UND DAS NEUE / GENERALLINIE / DER KAMPF UM DIE ERDE], SU 1926–1929; P: Sovkino-Studio Moskau; EA: 07.11.1929; 108 Min.; B u. R: Sergej Eisenstein, Grigorij Aleksandrov; K: Eduard Tissé; R-Ass: Maksim Štrauch, M. Gomorov, A. Antonov, A. Goščarov; K-Ass: V. Popov; D/R: Marfa Lapkina (Marfa Lapkina), M. Ivanin (deren Sohn), V. Buzenkov (Komsomolze, Sekretär der Molkerei-Genossenschaft), K. Vasil'ev (Traktorist) u.a.

EL DESASTRE EN OAXACA [DAS ERDBEBEN IN OAXACA], Mexiko 16./17.01.1931; Dokumentarfilm; 12 Min.; R: Sergej Eisenstein, K: Eduard Tissé, Sergej Eisenstein.

¡QUE VIVA MÉXICO! [ES LEBE MEXIKO!], USA 1930–1932; P: »Mexican Film Trust« unter Leitung von Upton Sinclair. B u. R: S. Eisenstein & G. Aleksandrov; K: E. Tissé; K-Ass: H. Scharf; D/R: Laiendarsteller, David Liceaga (Torero David Liceaga), Isabel Villaseñor (Maria), Martin Hernandez (Sebastian), Felix Balderas (sein Bruder), Julio Saldivar (der junge Haciendado) u.a.; unvollendet.

RADUŽNYJ PEREVAL [DER REGENBOGENPASS], SU 1935; Ausschnitt aus der Nr. 10 (April 1935) der Wochenschau »Sojuz-Kino-Žurnal«. Fragmente der Verfilmung einer Opernszene durch Eisenstein; 2 Min.

BEŽIN LUG [DIE BEŽIN-WIESE], SU; unvollendeter Film, dessen Material verschollen ist:

1. Variante: 1935/1936, B: A. Ržeševskij; R: Sergej Eisenstein; K: E. Tissé; R-Ass: Pera Ataševa, M. Gomorov, F. Filippov, F. Levšina; R-prakt: Jay Leyda, N. Maslov; Schnitt-Ass: E. Tobak; M: G. Popov, T: L. Obolenskij;

2. Variante: 1936/1937, B: Überarb. des Drehbuchs von A. Ržeševskij durch S. M. Eisenstein u. Isaak Babel'; Dialoge: Isaak Babel'.

»BEŽIN LUG« SERGEJA ĖJZENŠTEJNA [»DIE BEŽIN-WIESE« VON SERGEJ EISENSTEIN], SU 1967; Rekonstruktion aus Standbildern: Jutkevič u. N. Klejman; 31 Min.; P: Mosfilm unter Beteiligung des Staatlichen Filmfonds (Gosfil'mofond) der UdSSR.

ALEKSANDR NEVSKIJ [ALEXANDER NEWSKI], SU 1938; 107 Min.; P: Mosfilm-Studio Moskau.; B: P. Pavlenko, Sergej Eisenstein; R: Sergej Eisenstein u. D. Vasil'ev; Co-R: B. Ivanov; K: E. Tissé; M: S. Prokof'ev; Liedtexte: V. Lugovskoj; V. Bogdankevič; D/R: Nikolaj Čerkasov (Fürst Aleksandr

Nevskij), N. Ochlopkov (Vasilij Buslaj), A. Abrikosov (Gavriilo Oleksič), D. Orlov (Ignat, Waffenschmied), V. Ivašova (Ol'ga, ein Novgoroder Mädchen), A. Danilova (Vasilisa, eine Mädchen aus Pskov), S. Blinnikov (Tverdilo, Pskovsker Feldherr, Verräter), V. Eršov (von Balk, Meister des Deutschritter-Ordens) u.a.

IVAN GROZNYJ [IVAN DER SCHRECKLICHE]

I. Teil: SU 1941–44, 99 Min. P: VOKS Alma-Ata, Verleihpremiere: 16. 01.1945. B u. R-Leitung: Sergej Eisenstein; K: Eduard Tisse (Außen-
aufnahmen) u. A. Moskvín (Studioaufnahmen); Bauten: I. Špinel'; M: Sergej Prokof'ev; Liedtexte: V. Lugovskoj; R: B. Svešnikov; R-Ass: L. Indenbom u.a S-Ass: E. Tobak; Masken: V. Gorjunov; D/R: Nikolaj Čerkasov (Zar Ivan Groznyj), L. Celikovskaja (Anastasija Romanova, Zarin), S. Birman (Evrosin'ja Starickaja, Tante des Zaren), P. Kadočnikov (Fürst Vladimir Andreevič Starickij, deren Sohn), M. Nazvanov (Fürst Andrej Kurbskij), A. Abrikosov (Bojar Fedor Kolyčov, später der Moskauer Metropolit Filipp), A. Mgrebov (Pimen, Novgoroder Erzbischof), V. Balašov (Petr Voly nec, Mönch u. Zarenmörder), M. Žarov (Maljuta Skuratov), A. Bučma (Aleksej Basmanov), M. Kuznecov (Fedor, dessen Sohn), V. Pudovkin (der Irre Nikola, die »große Glocke«), S. Timošenko (Gesandter des Livländischen Ordens)

II. Teil: SU 1943–1946; 85 Min.; Produktion: Mosfilm-Studio, Moskau; Im Verleih: ab August 1958. B u. R-Leitung: Sergej Eisenstein; K: A. Moskvín, E. Tissé; M: Sergej Prokof'ev; Liedtexte: V. Lugovskoj; R: B. Svešnikov, L. Indenbom; Bauten: I. Špinel'; Masken: V. Gorjunov; S-Ass: E. Tobak; Ballett: R. Zacharov; D/R: Nikolaj Čerkasov (Zar Ivan Groznyj), Ęrik Pyr'ev (Ivan als Kind), A. Vojcik (Großfürstin Elena Glinskaja, dessen Mutter), M. Žarov (Maljuta Skuratov), A. Bučma (Aleksej Basmanov), M. Kuznecov (Fedor Basmanov), A. Abrikosov (Filipp, Metropolit von Moskau u. Gesamttrussland), A. Mgrebov (Pimen, Novgoroder Erzbischof), V. Balašov (Petr Voly nec, Mönch u. Zarenmörder), S. Birman (Evrosin'ja Starickaja, Tante des Zaren), P. Kadočnikov (Fürst Vladimir Andreevič Starickij, deren Sohn, gleichzeitig auch noch der zweite Chaldäer im »Feuerofen«), M. Nazvanov (Andrej Kurbskij), P. Massal'skij (Sigismund, König von Polen).

A.4 Erweiterte Filmographie

DAS CABINETT DES DR. CALIGARI, Deutschland 1919; 56 Min.; R: Robert Wiene; B: Carl Mayer, Hans Janowitz; K: Willy Hameister; D: Werner Krauß (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Fehér (Franzis), Lil Dagover (Jane).

ЇЕЛОВЕК № 217 [MENSCH NR. 217], SU 1944; 120 Min.; P: Mosfilm, Filmstudio Taškent; R: Michail Romm; B: Evgenij Gabrilovič, Michail Romm; K: Boris Volček, Èra Savel'eva; M: Aram Chačaturjan; D: Elena Kuz'mina, Anna Lisjanskaja, Vasilij Zajčikov, Nikolaj Komissarov, Grigorij Michajlov, Vladimir Vladislavskij, Tat'jana Baryševa, Lidija Sucharevs-kaja, Pavel Suchanov, Vladimir Balašov, Ljudmila Semenova.

DEATH DAY. USA 1933; 21 Min.; P: Sol Lesser; Schnitt: David Anthony.

DOCTOR JEKYLL AND MR. HYDE, USA 1931; 98 Min; P: Paramount; R: Rouben Mamoulian; B: Samuel Hoffenstein, Percy Heath nach der Erzählung von Robert Louis Stevenson; K: Karl Struss; D: Fredric March (Dr. Jekyll, Mr. Hyde), Miriam Hopkins (Ivy), Edgar Norton (Poole, der Butler).

DR. JEKYLL AND MR. HYDE, USA 1921; 63 Min.; P: Paramount Arcraft; R: John S. Robertson; B: Clara S. Beranger nach der Erzählung von Robert Louis Stevenson; D: John Barrymore (Dr Jekyll, Mr Hyde), Nita Naldi, Martha Mansfield, Louis Wolheim.

EISENSTEIN'S MEXICAN FILM: EPISODES FOR STUDY. USA 1955; Teil I: 120 Min., Teil II: 108 Min.; Kompilation: Jay Leyda, Manfred Kirchheimer.

ELEPHANT BOY; GB 1937; 91 Min.; P: Alexander Korda; R: Robert Flaherty, Zoltan Korda; B: John Collier, Akos Tolnay, Marcia de Sylva, nach *Toomai of the Elephants* von Rudyard Kipling; K: Osmond Borradaile; M: John Greenwood; D: Sabu, Walter Hudd, Allan Jeayes, W. E. Holloway, Wilfrid Hyde White.

ËНТУЗИАЗМ /SIMFONJA DONBASSA. ZVUKOVOJ DOKUMENTAL'NYJ FIL'M [ENTHUSIASMUS / DIE DONBASS-SYMPHONIE. EIN DOKUMENTARISCHER TONFILM], SU 1930; 1830 m (67 Min.); P: Ukrainfilm; R: Dziga Vertov; R-Ass: Svilova; K: Boris Cejtlin, K. Kulaev; M: Nikolaj Timofeev (Marsch »Donbaß-Symphonie«), Dmitrij Šostakovič (1. Symphonie).

HITLERJUNGE QUEX, Deutschland 1933; 96 Min., P: UFA; R: Hans Steinhoff, B: Karl Alois Schenzinger, B. E. Lüthge; K: Konstantin Irmen-Tschet; D:

- Hermann Speelmans (Heini Völker, genannt Quex), Heinrich George (Sein Vater), Bertha Drews (seine Mutter), Claus Clausen (Sturmbannführer).
- ISTREBITELI [KAMPFFLIEGER], SU 1939; 96 min.; P: Filmstudio Kiev; R: Édouard Penlin; B: Fedor Knorre; K: Nikolaj Tolčij; D: Mark Bernes, Vladimir Dašenko, Evgenija Golynčik, Vladimir Ural'skij.
- IT'S ALL TRUE, F/USA 1993 (Material der Dokumentation, gedreht 1942 von Orson Welles); R: Norman Foster, Bill Krohn; B: Bill Krohn, Myron Meisel; D: Manuel ‚Jacare‘ Olimpio Meira, Jeronimo André de Souza, Raimundo ›Tata‹ Correia Lima, Manuel ›Preto‹ Pereira Sa Silva, Jose Sobrinho, Francisca Moreira Da Silva, Miguel Ferrer (Erzähler), Carmen Miranda, Orson Welles (Interview aus Archivmaterial).
- DER KAISER VON KALIFORNIEN, Deutschland 1935/1936; R: Luis Trenker; B: Luis Trenker nach den Lebenserinnerungen Johann August Sutters in der Erzählung von Erwin Gustav Gudde; K: Albert Benitz, Heinz von Jaworsky; S: Rudolf Schaad, Willy Zeyn; D: Luis Trenker (Johann August Suter), Viktoria v. Ballasko, Luis Gerold, Berhard Minetti, Paul Verhoeven, August Eichhorn.
- KLJATVA [DER SCHWUR], SU 1946; 116 Min.; P: Kino-Studio Tiflis; R: Michail Čiaureli; B: Petr Pavlenko, Michail Čiaureli; K: Leonid Kosmatov; D: Michail Gelovani (Stalin), Sof'ja Giacintova, Nikolaj Bogoljubov, Dmitrij Pavlov, Tamara Makarova, Vladimir Solov'ev, Maksim Štrauch.
- LETČIKI [FLIEGER], SU 1935; 97 Min.; P: Mosfilm; R: Julij Rajzman; B: Aleksandr Mačeret; K: Leonid Kosmatov; D: Boris Ščukin, Ivan Koval'-Samborskij, Evgenija Mel'nikova, Aleksandr Čistjakov, Grigorij Levkoev.
- MEČTA [DER TRAUM], SU 1941 (1972); 100 Min.; P: Mosfilm; R: Michail Romm; B: Evgenij Gabrilovič, Michail Romm; K: Boris Bolček; D: Elena Kuz'mina, Vladimir Solov'ev, V. Ščeglov, Faina Ranevskaja, Arkadij Kisljakov, Ada Vojcik, Michail Astangov, Michail Bolduman, Rostislav Pljatt.
- MEJ LANFANG WUTAI YISHU [DIE BÜHNENKUNST DES MEI LANFANG], China 1956; 210 Min.; R: Wu Zuguang, Mei Lanfang; K: Wu Weiyun; D: Mei Lanfang, Mei Baojiu, Yu Zhenfei, Xiao Changhua, Jiang Miaoxiang, Liu Lianrong.
- MOANA: A ROMANCE OF THE GOLDEN AGE. USA 1923–1926; 73 Min.; B, R, K: Robert J. Flaherty; D: Ta'avale, Leupenga, Pe'a, Fa'angase.
- NANOOK OF THE NORTH, USA 1920/21; 57 Min. (Tonfilm-Version 1947); B, R, K, S: Robert Flaherty; D: Nanook u.a.

NAŠESTVIE [INVASION], SU 1944 (1968); 100 Min.; P: COKS (Alma Ata); R: Abram Room; B: Boris Čirskov nach dem gleichnamigen Drama von Leonid Leonov; K: Sergej Ivanov; D: V. Gremin, Ol'ga Žizneva, Oleg Žakov, Ljudmila Glazova, Zinaida Morskaja, Ljudmila Šabalina, V. Valerskij.

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, Deutschland 1921/22; 1967 m (ca. 85 Min.); R: Friedrich Wilhelm Murnau; B: Henrik Galeen nach Motiven des Romans *Dracula* von Bram Stoker; K: Fritz Arno Wagner; D: Max Schreck (Graf Orlok »Nosferatu«), Gustav von Wangenheim (Hutter), Greta Schröder (Ellen).

ODNAŽDY NOČ'JU [EINES NACHTS], SU 1944; 2195 m, 88 Min.; P: Filmstudio Eriwan; R: Boris Barnet; B: F. Knorre; Kamera: S. Gevorkjan; D: I. Radčenko, B. Andreev, I. Kuznecov, B. Leonov, A. Judin, V. Vjazemskij, Boris Barnet.

PETR PERVYJ [PETER DER GROSSE]

I. Teil: SU 1937 (1965), P: Lenfil'm; 103 Min.; R: Vladimir Petrov; B: Aleksej Tolstoj, Vladimir Petrov; K: Vjačeslav Gordanov, Vladimir Jakovlev; D: Nikolaj Simonov, Nikolaj Čerkasov, Michail Žarov, Anna Tarasova, Michail Tarchanov, Viktor Dobrovol'skij, Vladimir Gardin, Irina Zarubina, Aleksandr Larikov.

II. Teil: SU 1938 (1965), P: Lenfil'm, 126 Min.; R: Vladimir Petrov, B: Aleksej Tolstoj, Vladimir Petrov, Nikolaj Leščenko, K: Vladimir Jakovlev; D: Nikolaj Simonov, Alla Tarasova, Nikolaj Čerkasov, Michail Žarov, Michail Tarchanov, Viktor Dobrovol'skij, Irina Zarubina, Vladimir Gardin.

PORTRET DORIANA GREJA [DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY], Russland 1915 (Filmmaterial gilt als verloren; erhalten blieben Zwischentitel u. Szenenfotos); P: Timan u. Reinhardt; R: Vsevolod Mejerchol'd; B: Vsevolod Mejerchol'd nach dem Roman *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde; K: A. Levickij; D: Varvara Janovaja (Dorian Gray), Vsevolod Mejerchol'd (Lord Henry Wotton), Genrich [Heinrich] Notman [Pseudonym: G. Ėnriton] (Basil Hallward), P. Belova (Sibyl Vane), B. Levšin (Alan Campbell), M. Doronin (Jim Vane).

RADUGA [REGENBOGEN], SU 1943 (1966); 91 Min.; R: Mark Donskoj; B: Vanda Vasilevskaja; K: Boris Monastyrskij; D: Natalija Užvij, Nina Ali-sova, Elena Tjapkina, Valentina Ivaševa, Anton Dunajskij, Anna Lisjanskaja, Hans Klering, Vladimir Čobur, Nina Li.

REBECCA, USA 1940; 130 Min.; R: Alfred Hitchcock; B: Robert E. Sherwood, Joan Harrison nach dem gleichnamigen Roman von Daphne du Maurier;

- K: George Barnes; M: Franz Waxman; D: Laurence Olivier (Max de Winter), Joan Fontaine (Mrs. de Winter), George Sanders (Jack Favell), Judith Anderson (Mrs. Danvers).
- SHENG SI HEN [HOCHZEIT IM TRAUM / GLÜCK WEDER IM LEBEN NOCH IM TOD], China 1948; 64 Min.; R: Fei Mu; B: Qi Rushan; K: Li Shengwei; D: Mei Lanfang u.a.
- SUTTER'S GOLD, USA 1936, 75 Min., P: Universal; R: James Cruze; B: Jack Kirkland, Walter Woods, nach dem Roman L'or von Blaise Cendrars; K: George Robinson; D: Edward Arnold, Lee Tracy, Binnie Barnes, Katherine Alexander.
- TABU, USA 1928–1931; 80 Min.; B u. R: Robert Flaherty, F. W. Murnau; K: Floyd Crosby, Robert Flaherty; M: Hugo Riesenfeld.
- TIME IN THE SUN [UNTER MEXIKOS SONNE], USA 1939; 55 Min.; P, B, S: Marie Seton, Paul Burnford; M: Carlos Tarin, Ponce Espino.
- VALERIJ ČKALOV [VALERIJ ČKALOV], SU 1941; 89 Min.; R: Michail Kalatozov; B: Georgij Bajdukov, Dmitrij Tarasov, Boris Čirskov; K: Aleksandr Gincburg; D: Vladimir Belokurov, Semen Mežinskij, Ksenija Tarasova, Vasilij Vanin, Serafima Birman, Petr Berezov, Boris Žukovskij, Fedor Bogdanov, Irina Zarubina.
- VELIKOE ZAREVO [DER GROSSE FEUERSCHEIN], SU 1938; 86 Min.; P: Kino-Studio Tiflis; R: Michail Čiaureli; B: G. Cagareli, M. Čiaureli; K: A. Digmelov; Bauten: Š. Mamaladze; M: I. Gokieli; D: K. Mjuffke (Lenin), Michail Gelovani (Stalin), B. Poltavcev (Sverdlov), S. Bagašvili (Soldat Georgij Gudušauri), T. Makarova (Svetlana), B. Mamov (Soldat Eršov), A. Ivanov (Soldat Panasjuk).
- V ŠEST' ČASOV VEČERA POSLE VOJNY [UM SECHS UHR ABENDS NACH DEM KRIEG], SU 1944 (1969); 93 Min.; P: Mosfil'm; R: Ivan Pyr'ev; B: Viktor Gusev; K: Valentin Pavlov; M: Tichon Chrennikov; D: Marina Ladygina, Evgenij Samojlov, Ivan Ljubeznov, A. Lysak, Elena Savickaja, Aleksandr Antonov, Ljudmila Semenova.
- VZJATIE ZIMNEGO DVORCA [DIE ERSTÜRMUNG DES WINTERPALAIS], SU 1920; 17 Min. (Fragment); Inszenierung: Nikolaj Evreinov, Nikolaj Petrov, A. Kugel' u.a.; A: Jurij Annenkov; R der Filmaufnahmen: Boris Svetlov.
- ŽDI MENJA [WARTE AUF MICH], SU 1943; 90 Min.; P: COKS (Alma-Ata); R: Aleksandr Stolper, Boris Ivanov; B: Konstantin Simonov; K: Samuil Rubaškin; D: Boris Blinov, Valentina Serva, Lev Sverdlin, Michail Nazvanov, Nina Zorskaja.

ZEMLJA [DIE ERDE], SU 1930; 89 Min.; B u. R: Aleksandr Dovženko; K: Daniil Demuckij; D: Stepan Škurat, Semen Svašenko, Julija Solnceva, Elena Maksimova, Ivan Franko, Petr Masocha, Vladimir Michajlov.

ZOJA [ZOJA], SU 1944; 95 Min.; R: Leo Arnštam; B: Leo Arnštam, Boris Čirkov, K: Aleksandr Šelenkov; M: Dmitrij Šostakovič; D: Galina Vodjanickaja, Katja Skvorcova, K. Tarasova, Nikolaj Ryžov, Rostislav Pljatt, Aleksej Kuznecov, Boris Poslavskij, Vladimir Volčik, Aleksej Batalov, Vera Popova.

A.5 Theater- und Opernproduktionen

Legende: R: Regie; B: Buchvorlage; EA: Erstaufführung; AO: Aufführungsort

Balagančik [Die Schaubude], R: Vsevolod Mejerchol'd; B: Aleksandr Blok, EA: 3.12.1906; AO: Theater von V. F. Komissarževskaja, Petersburg; D: Vsevolod Mejerchol'd (Pierrot).

Ivan Groznyj (Orel i orlica) [Ivan der Schreckliche (Adler und Adlerweibchen)], B: Aleksej Tolstoj; AO: Malyj Teatr, Moskau, 1945.

Macbeth, B: William Shakespeare; R: Orson Welles; AO: Lafayette Theatre, Harlem, New York, 1936.

Meksikanec [Der Mexikaner], Inszenierung u. szenische Bearbeitung: Boris Arvatov, V. Smyšljaev, S. Eisenstein nach Jack Londons Erzählung *The Mexican Felipe Rivera*; EA: 3. bzw. 18.5.1921; AO: Erstes Arbeitertheater des Proletkul't, Moskau.

Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty [Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste], »Agitbuffonade in fünf Akten«; B: Tret'jakov u. A. G. Archangel'skij nach der gleichnamigen Komödie von Ostrovskij; Montage der Attraktionen: S. M. Eisenstein; Ass.: G. Mormonenko [i.e.: G. Aleksandrov]; AO: Erstes Arbeitertheater des Proletkul't, Moskau, 1923.

Pokryvala P'eretty [Der Schleier der Pierrette], Pantomime; R: Tairov; B: A. Schnitzler; AO: Svobodnyj teatr [Freies Theater], Moskau, 1913; Neuinszenierung im Kamernyj teatr [Kammertheater], Moskau 1916.

Šarf Kolombiny [Die Schärpe der Columbina], Pantomime; B: Arthur Schnitzler *Schleier der Beatrice*, Doktor Dapertutto [i.e.: V. Mejerchol'd]; R: Vsevolod Mejerchol'd; EA: 12.10.1910; AO: Dom intermedij [Haus der Zwischenspiele], Sankt Petersburg; Zweite Inszenierung: EA: 18.4.1916; AO: Prival komediantov [Rastplatz der Komödianten], Petrograd.

The Columbian Girl's Garter, ili Podvjazka Kolumniny [The Columbian Girl's Garter, oder Das Strumpfband der Columbina], Pantomime in drei Akten; B u. R: S. M. Eisenstein, Sergej Jutkevič; D: S. Savickaja (Columbina, The Columbian Girl), L. Semenova (Pierrot), F. Knorre (Harlekin); 1922, AO: Mastfor [Studio-Theater Foreggers], Moskau; Projekt kam nicht zur Aufführung.

Valkirija [Die Walküre]; B: Richard Wagner; R: S. M. Eisenstein, AO: Bol'soj Teatr, Moskau, 1940.

A.6 Elektronische Medien

RGALI. The Complete Archive Guide. CD-ROM. München 1996.

Neizvestnyj Ivan Groznyj. Gosfil'mofond predstavljajet. K 100-letiju Sergeja Michajloviča Ėjzenštejna [Der unbekannte Ivan Groznyj. Gosfil'mofond präsentiert. Zum 100. Geburtstag Sergej Michajlovič Eisensteins]. Video-CD. Darin folgende Archivmaterialien und Fragmente, die nicht im Film Verwendung fanden:

Detstvo Ivana [Kindheit Ivans] (Prolog zum Film, aus dem ersten Teil entfernt und teilweise für den zweiten Teil benützt);

Foma i Erema [Thomas u. Jeremias] (Szenen mit den Kanoniers, die nicht in die Episode der »Erstürmung Kazans« Teil I aufgenommen wurden);

Michail Romm in der Rolle der englischen Königin Elisabeth (Filmproben zum dritten Teil);

Rycar' Štaden na opričnom dvore [Ritter Staden am Opričniki-Hof] (für den dritten Teil gedrehte Episode);

IVAN GROZNYJ: Skizzen des Regisseurs zum Film und andere dokumentarische Materialien zu Sergej Eisenstein.

A.7 Tondokumente

Solomon M. Michoëls: Fragmenty spektaklej i vystuplenij. Kommentiruet zapisi Iraklij Andronnikov [S. M. M.: Fragmente von Theateraufführungen und öffentlichen Auftritten. Aufzeichnungen kommentiert von Iraklij Andronnikov]. Gramplastinka [Schallplatte]: Melodija. Moskau 1990.

A.8 Literaturverzeichnis

(1) **Primärliteratur Sergej M. Eisenstein
(Schriften und Zeichnungen)**

Die russische Ausgabe der Ausgewählten Werke Eisensteins (Izbrannye proizvedenija, 1964–1971) wird als ›IP‹ zitiert, die deutsche Ausgabe der Memoiren Eisensteins (Yo – Ich selbst. Memoiren, 1988) als ›YO‹.

- IP* *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* [Ausgew. Werke in sechs Bänden]. Moskau 1964 (I,II,III), 1966 (IV), 1968 (V), 1971 (VI).
- YO I* *Yo – Ich selbst. Memoiren*. Hg. von Naum Klejman u. Walentina Korschunowa. Übers. von Regine Kühn u. Rita Braun. Bd. I u. II [Erstausg. Berlin u. Wien 1984] Frankfurt 1988 (= Fischer Tb. 4474 u. 4475).
- 1933a »Granit kinonauki [Granit der Filmwissenschaft].« In: *Sovetskoe kino*, 1933, Nr. 9, 61–66.
- 1933b »The Cinema in America.« Aus dem Russ. übers. von S. D. Kogan. In: *International Literature*, Nr. 3, July 1933, 97–105.
- 1936 »Programma prepodavanija teoriji i praktiki režissury.« In: *Iskusstvo kino*, 1936, Nr. 4, 51–58. [Dt. u. d. T. »Lehrprogramm für Theorie und Praxis der Regie« in: *Filmkritik* 12/1974, Nr. 216]
- 1939a *The Soviet screen*. Moscow.
- 1939b »O stroenii veščej [Über den Bau der Dinge].« In: *Iskusstvo kino*. Moskau. Nr. 6, 7–20.
- 1942 *The Film Sense*. Transl. and ed. by Jay Leyda. New York [Repr.: N. Y. 1957].
- 1944 IVAN GROZNYJ. *Scenarij* [IVAN DER SCHRECKLICHE. Drehbuch]. Moskau 1944 [Erstveröff. 1943 in der Zs. *Novyj mir*, Nr. 10/11].
- 1949 *Film Form. Essays in film theory*. Ed. and transl. by Jay Leyda. New York [Repr.: 1969].
- 1956 *Izbrannye stat'i* [Ausgewählte Aufsätze]. Moskau.
- 1959 »Scena iz *Borisa Godunova* v raskadrovke S. Ėjzenštejna [Szene aus *Boris Godunov* in der *découpage* S. Eisensteins].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 3, 111–130.

- 1960a *Ausgewählte Aufsätze. Mit einer Einführung von R. Jurenew* (Übers. von Lothar Fahlbusch nach der russ. Ausg. von 1956, als Ergänzung: »Über den Bau der Dinge«, erster Teil). Berlin.
- 1960b *Vom Theater zum Film* (Übers. nach der amerik. Ausg. *Film Form, The Film Sense* [New York 1957] von Marlis Pörtner). Zürich.
- 1961 *Sergej Eisenstein. Gesammelte Aufsätze* (Übers. aus d. Russ. von Lothar Fahlbusch). Zürich.
- 1961 *Risunki* [Zeichnungen]. Moskau.
- 1962 »Iz zapisej S. M. Ėjzenštejna [Aus den Aufzeichnungen S. M. Eisensteins].« In: *Voprosy kinodramaturgii*, vyp. 4, Moskau, 343–390.
- 1963 »Klassičeskaja živopis' i montaž [Klassische Malerei u. Montage].« In: *Voprosy kinoiskusstva*, vyp. 7, Moskau.
- 1964–
1971 *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* [Ausgew. Werke in sechs Bänden]. Moskau 1964 (I,II,III), 1966 (IV), 1968 (V), 1971 (VI) [zitiert als »IP«].
- 1967 *Risunki k fil' mu* IVAN GROZNYJ [Zeichnungen zum Film IVAN GROZNYJ]. Moskau.
- 1968 »Literatura i kino [Literatur u. Film].« In: *Voprosy literatury*, Nr. 1, 91–112. Publikacija E. Levina, V. Fomina, D. Šacillo.
- 1969 *Meksikanske risunki* [Mexikanische Zeichnungen]. Hgg.: Inga Karetnikova u. Naum Klejman. Moskau.
- 1970 Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: *The making & unmaking of ¡QUE VIVA MEXICO!* Ed. by Harry Geduld and Ronald Gottesman. Bloomington u.a.
- 1971 *Meksikanske motivy* [Mexikanische Motive]. Moskau.
- 1973–
1984 *Sergej M. Eisenstein. Schriften*. Hg. von Hans-Joachim Schlegel. München, Bd. I: STREIK (1974), Bd. II: PANZERKREUZER POTEMKIN (1973), Bd. III: OKTOBER. *Mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' Kapital* (1975), Bd. IV: DAS ALTE UND DAS NEUE (DIE GENERALLINIE) (1984).
- 1976 Ivanov, V. V.: *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*. Moskau [Dt. Übers. von W. Eismann u. d. T. *Einführung in Probleme der Semiotik*. Tübingen 1985].

- [Die Monographie enthält zahlreiche Zitate aus Eisensteins Schriften zu »Grundproblem« und »Methode« sowie den mexikanischen Tagebüchern.]
- 1977a *Sergei Eisenstein. Über Kunst und Künstler.* Aus dem Russ. übers. von Alexander Kaempfe. München.
[Enthält u.a.: »Dem Zauberer des Birnengartens«, »Puschkin u. der Film«, »Die Inkarnation des Mythos«, »El Greco – Piranesi oder die Fluktuation der Formen – Gotik«.]
- 1977 »Pis'mo Ėjzenštejna Vil'gel'mu Rajchu [Brief Eisensteins an Wilhelm Reich].« In: *Sociologičeskie issledovanija*, 1977, Nr. 1, 184–186 [Dt. u. d. T. »Das Sexuelle u. der Film. Ein Briefwechsel mit Wilhelm Reich.« In: *Schriften IV* (1984), 254–259].
- 1977c »Orosko [Orozco]«. In: *Latinskaja Amerika*, 1977, Nr. 2, 190–196.
- 1978a *Dibujos mexicanos inéditos* [Unpublizierte mexikanische Zeichnungen]. Mexiko.
- 1978b *Esquisses et Dessins.* Paris.
- 1980 *CINEMATISME peinture et cinéma. Textes inédits.* Hg. von Albera, F. u. N. Kleiman. Traduits du russe par Anne Zouboff. Introduction, notes et commentaires: François Albera. Brüssel.
- 1980a *Sergej Eisenstein. Eine nicht gleichmütige Natur.* Hg. von Rosemarie Heise. Aus dem Russ. übertr. von Regine Kühn. Berlin.
[Darin: »Eine nicht gleichmütige Natur«, »Yin u. Yang«.]
- 1980b »O detektive. Iz knigi »Metod« [Über den Detektivfilm. Aus dem Buch »Methode«].« In: *Priključenčeskij fil'm. Puti i poiski. Sbornik naučnych trudov* [Der Abenteuerfilm. Wege u. Nachforschungen. Sammelband wissenschaftlicher Beiträge]. Moskau.
- 1980c »Psichologija iskusstva. Neopublikovannye konspekty stat'ij i kursa lekcij [Psychologie der Kunst. Unveröff. Konspete von Aufsätzen u. Vorlesungen].« In: *Psichologija processov chudožestvennogo tvorčestva* [Psychologie der künstlerischen Schaffensprozesse]. Leningrad, 173–203.
- 1982 *Film Essays and a Lecture.* Hg. u. übers. von Jay Leyda. Princeton.
- 1985a *Iz tvorčeskogo nasledija Ėjzenštejna* [Aus dem künstlerischen Nachlass Eisensteins]. Moskau.

- 1985b »Disnej [Disney].« In: *Problema sinteza v chudožestvennoj kul'ture* [Problem der Synthese in der künstlerischen Kultur]. Moskau, 209–268.
- 1986 *Le mouvement de l'art*. Hg. von Albera u. N. Kleiman. Paris.
- 1988 *YO – Ich selbst. Memoiren*. Hg. von Naum Klejman u. Valentina Korschunowa. Übers. von Regine Kühn u. Rita Braun. [Erstausg. Berlin u. Wien 1984] Frankfurt [zitiert als ›YO‹].
- 1988–
1996 *Selected Works*. General Ed.: Richard Taylor. Bd. 1: *Writings, 1922–34*. 1988; Bd. 2: *Towards a theory of montage*. Ed. by Michael Glenny. 1991; Bd. 3: *Writings, 1934–47*. Ed. by R. Taylor. 1996; Bd. 4: *Beyond the stars: the memoirs of Sergei Eisenstein*. 1995.
- 1990 »Stuttgart. Dramaturgie de la forme.« In: Albera, F.: *Eisenstein et le constructivisme russe*. Lausanne 1990.
- 1991a *Das Dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Übers. u. hg. von Oksana Bulgakowa u. Dietmar Hochmuth. Leipzig.
- 1991b »Konspekt dobavlenij k Štuttgartu [Konspekt der Ergänzungen zu Stuttgart (zum Vortrag ›Dramaturgie der Film-Form‹, 1929)].« In: *Kinovedčeskie Zapiski*, Nr. 11, 1991, 200–219.
- 1992a »Nabrosok predislovija k ›Metodu‹ (Publikacija i komentarij L. K. Kozlova) [Skizze eines Vorworts zu ›Methode‹. Publikation u. Kommentar: L.K. Kozlov].« In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 14, 27–30.
- 1992b »K predisloviju dlja nesdelannyh veščej [Zum Vorwort zu den nicht gemachten Sachen].« Mit einem Vorwort von Naum Klejman. In: *Iskusstvo kino*, Nr. 6, 4–8.
- 1996 »*Meksikanec*. Inszenirovka i sceničeskaja obrabotka po Džeku Londonu V. Smyšljaeva, S. Ėjzenštejna i B. Arvatova [Der Mexikaner. Inszenierung u. szenische Bearbeitung nach Jack London von V. Smyšljaev, S. Eisenstein u. B. Arvatov].« In: Nikitin, Andrej: *Moskovskij debjut Sergeja Ėjzenštejna. Issledovanie i publikacii* [Das Moskauer Debüt Sergej Eisensteins. Untersuchung u. Materialien]. Moskau, 209–258.
- 1997/98 »100-letie Ėjzenštejna [100-Jahrfeier Eisensteins].« In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 36/37, Moskau.

- 1997a »Ėjzenštejn – Ŗumjackomu [Eisenstein an Ŗumjackij].« In: Maksimenko, Leonid: *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revoljucija. 1936–1938* [Chaos anstelle von Musik. Die Stalinsche Kulturrevolution. 1936–1938]. Moskau, 246–248.
- 1997b *Memuary* [Memoiren]. Bd. I u. II. Moskau.
- 1997c »Roden i Ril'ke. (K istorii ›problemy prostranstva‹ v istorii iskusstv) [Rodin u. Rilke. Zur Geschichte des ›Raumproblems‹ in der Kunstgeschichte]. In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 34, Moskau, 20–52.
- 1998a »Zametki k postanovke *Valkirii* Richarda Vagnera. / Iz dnevnika perioda postanovki *Valkirii* [Bemerkungen zur Inszenierung der Oper *Die Walküre* von Richard Wagner. / Aus dem Tagebuch aus dem Zeitraum der Inszenierung der Oper *Die Walküre*]. In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 39, 151–192.
- 1998b *Eisenstein und Deutschland*. Akademie der Künste (Hg.). Berlin.
- 1998c »Fil'm IVAN GROZNYJ. Dokumenty. Stat'i. Issledovanija [Der Film IVAN GROZNYJ. Dokumente. Aufsätze, Untersuchungen].« In: *Kinovedčeskie zapiski* [Filmwissenschaftliche Schriften], Nr. 38, Moskau.
- 1998d *S. M. Eisenstein. Six drawings*. Publikation des XX. Moskauer Internationalen Filmfestivals u. des Moskauer Filmmuseums zum 100. Geburtstag Eisensteins. Moskau.
- 1999a »›Ljubov' poëta‹ (scenarnye nabroski i razrabotki) [›Dichterliebe‹ (Drehbuchskizzen u. Entwürfe)].« In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 42, 23–73.
- 1999b *S. M. Eisenstein. Dessins secrets*. Avec des textes de Jean-Claude Marcadé et Galia Ackerman. Paris 1999.
- 2000a *Montaž* [Montage]. Moskau.
- 2000b »K stoletiju so dnja roždenija S. M. Ėjzenštejna (›Teatral'nye tetradi S. M. Ėjzenštejna‹ / ›Teorii novoj antropologii aktera i stat'ja S. Ėjzenštejna i S. Tret'jakova‹ / ›Sergej Ėjzenštejn kak opernyj režisser: *Valkirija* Richarda Vagnera v Bolšom teatre‹) [Zum 100. Geburtstag S. M. Eisensteins (›Theaterhefte S. M. Eisensteins‹ / ›Theorien der neuen Anthropologie des Schauspielers u. der Artikel S. Eisensteins u. S. Tret'jakovs‹ / ›Sergej

Eisenstein als Opernregisseur: *Die Walküre* Richard Wagners im Bol'shoj-Theater].« In: Ivanov, Vladislav (Hg.): *Mnemozina. Istoričeskij al'manach*, Vypusk 2, Moskau.

- 2000c »IVAN GROZNYJ. Neopublikovannye epizody scenarija [IVAN GROZNYJ. Unveröff. Episoden des Drehbuchs].« In: *Kinoscenarii*, Nr. 4, 142–167.
- 2000d »Stanislavskij i Lojola. [Stanislavskij und Loyola].« Publikation, Vorw. u. Kommentar von Naum Klejman. In: *Kinovedčeskie Zapiski*, Nr. 47, 107–133.

(2) Primärquellen (bis 1948)

Bücher, die nachweislich aus dem persönlichen Besitz Eisensteins stammen, sind mit einem Sternchen () gekennzeichnet; Erwerbungsbeiträge Eisensteins sind, soweit vorhanden, vermerkt. Sie wurden neben der Museumswohnung Eisensteins auch in den Beständen des RGALI bzw. der Russischen Staatsbibliothek vorgefunden. Bibliographisch erfasst wurde im Zweifelsfall die von Eisenstein selbst zitierte Ausgabe und Übersetzung.*

Adama van Scheltema, Frederik (1922): *Die Altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung*. Berlin [2. Aufl.: 1924].

Agranovskij, A. (1929): »Pafos bespartijnogo separatora [Pathos des parteilosen Separators].« In: *Izvestija*, 23.8.1929 [Wiederabdr. in: Jurenev 1985–1988, I, 274 f.].

Ajnalov, D. V. (1932/1933): *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau*. Berlin u. Leipzig.

Alexander, Franz (1923): »Der biologische Sinn psychischer Vorgänge (über Buddhas Versenkungslehre).« In: *Imago*, Bd. IX, Leipzig u.a. [Repr.: Bad Feilnbach 1997], 35–57.

Anisimov, Ivan (1931): »The films of Eisenstein.« Übers. aus dem Russ. von H. P. J. Marshall. In: *Literature of the World Revolution*, Nr. 3, Moskau [Repr.: New York 1970].

Anonym (1939): »Vul'garnoe predstavlenie o kommunizme [Vulgärvorstellung über den Kommunismus].« In: *Pravda*, 1.4.1939.

Anthropos. Internationale Zs. für Völker- u. Sprachenkunde. Fribourg, Schweiz. Jg. 1929, H. 5/6; Jg. 1930, H. 1/2; Jg. 1931, H. 1/2.

Bachtin, Michail M. (1929): *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* [Probleme des Schaffens Dostoevskijs]. Leningrad.

Bálint, Alice (1923): »Die mexikanische Kriegshieroglyphe atl-tlachinolli.« In: *Imago*, Bd. IX, Leipzig u.a. [Repr.: Bad Feilnbach 1997], 401–436.

Banville, Théodore de (1883): *Mes souvenirs*. Paris [Repr.: Plan-de-la-Tour, 1980].

Bastide, Roger (1931)*: *Les problèmes de la vie mystique*. Paris [»S. E. Mex DF 9.6.31«].

Bechterev, Vladimir M. (1926): *Obščie osnovy refleksologii čeloveka* [Allgemeine Grundlagen der Reflexologie des Menschen]. 3. Aufl. Leningrad.

- Beertz, Eduard (1908): »Walt Whitman. Ein Charakterbild.« In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, VII. Jg., Bd. 1, 153–288.
- Belyj, Andrej (1910): *Simvolizm* [Der Symbolismus]. Moskau [Repr.: München 1969 (= Slavische Propyläen; 62)].
- Belyj, Andrej (1922): *Glossolalija: poëma o zvuke* [Glossolalie: Poem über den Laut]. Berlin.
- Belyj, Andrej (1934): *Masterstvo Gogolja* [Die Meisterschaft Gogol's]. Moskau.
- Bergson, Henri (1914): »Smech [Das Lachen. Frz. Originalausg. u. d. T. : *Le rire*].« In: *Sobr. soč* [Ges. Werke]. Bd. 5. Sankt Petersburg.
- Bilz, Dr. med. Rudolf (1940): *Pars pro toto – ein Beitrag zur Pathologie menschlicher Affekte und Organfunktion*. Leipzig.
- Binet-Sanglé, Charles (1912): *La folie de Jésus*. Paris.
- Bleuler, E. (1911): *Dementia præcox oder Gruppe der Schizophrenien*. Leipzig u. Wien.
- Bleuler, Eugen (1921): *Naturgeschichte der Seele und ihres Bewußtwerdens. Eine Elementarpsychologie*. Berlin.
- Blok, Aleksandr A. (1932–1936): *Sobranie sočinenij v dvenatcati tomach* [Ges. Werke in zwölf Bänden]. Leningrad.
- Boas, Franz (1926): *Um pervobytnogo čeloveka* [Die Denkweise des naturzeitlichen Menschen]. Moskau u. Leningrad.
- Boas, Franz (1927): *Primitive Art*. Oslo [Repr.: New York u. Dover 1955].
- Bogoraz, Vladimir Germanovič (1907): *The Chukchee Religion*. New York u. Leiden [Repr.: New York 1975].
- Brenner, Anita (1929)*: *Idols behind Altars*. New York [»S.E. HO I XII 30 / This book about great artists was written for great artists like S. M. Eisenstein to whom it is inscribed Anita Brenner Mexico 1931«].
- Brik, Osip (1919): *Zvukovye povtory* [Lautwiederholungen]. Petrograd [Benutzte Ausg.: Two Essays on Poetic Language. Ann Arbor, 1–45 (= Michigan Slavic Materials, 5)].
- Budgen, Frank (1934)*: *James Joyce and the Making of Ulysses*. London [Repr.: Bloomington 1967] [»S E M 4 II 34«].

- Bühler, Karl (1934): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena.
- Burljuk, David (1913): *Dochlaja luna. Sbornik edinstvennych futuristov mira* [Der krepierete Mond. Sammelband der einzigen Futuristen der Welt]. Moskau.
- Cannon, Walter B. (1932): *The Wisdom of the Body*. New York [Neuedition: New York 1967].
- Cassirer, Ernst (1923–1931): *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. I: *Die Sprache* (1923); Bd. II: *Das mythische Denken* (1925); Bd. III: *Phänomenologie der Erkenntnis* (1929). Berlin.
- Cassirer, Ernst (1925): *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*. Leipzig u. Berlin.
- Chlebnikov, Velemir (1922)*: *Zangesi* [Zangesi]. Moskau [»S E M 29 I 33«].
- Cohen, Hermann (1912): *Ästhetik des reinen Gefühls*. Berlin.
- Covarrubias, Miguel (1927)*: *Negro Drawings*. New York u. London [»21.9. 1930«].
- Covarrubias, Miguel (1937): *Island of Bali*. New York.
- Craig, Gordon (1930): *Henry Irving by Gordon Craig*. New York u. Toronto.
- Cushing, Frank Hamilton (1892): »Manual Concepts: A Study of the Influence of Hand-Usage on Culture-Growth.« In: *American Anthropologist*, Bd. V., Nr. 4, Washington [Repr.: New York 1964].
- De Quincey, Thomas (1822) *Confessions of an English opium-eater*. London [Benutzte Ausg.: Repr. Oxford 1989 (= Revolution and Romanticism 1789–1859, 6)].
- Deutschbein, Max (1921): *Das Wesen des Romantischen*. Cöthen.
- Deval, Jacques (1935): *L'âge de Juliette: pièce en 3 actes*. Paris.
- Dinamov, S. (1934): »Za sjužetnoe iskusstvo [Für eine Sujet-Kunst].« In: *Pravda*, 14.4.1934. Wiederabdr. in: *Sovetskoe kino*, Nr. 5, 1934, 5–8.
- Disher, Willson (1925): *Clowns and Pantomimes*. London.
- Dnevnik *Iskusstvo kino* (1936) [Rubrik »Tagebuch« der Zs. *Iskusstvo kino*] »Za čistotu metoda socialističeskogo realizma [Für die Reinheit der Methode des sozialistischen Realismus].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 3, 31 f.

- Eckartshausen, Karl von (1791): *Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen über verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur*. 2. Aufl. München [Russ. Ausg. u. d. T.: *Ključ k tainstvam natury* (Der Schlüssel zu den Geheimnissen der Natur). Sankt Petersburg 1804].
- Einstein, Carl (1926): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. XVI) [Benutzte Ausg.: Repr. der 3. Aufl. 1931: Berlin 1996].
- Ėjchenbaum, Boris (1927): »Problemy kino-stilistiki [Probleme der Filmstilistik].« In: *Poëtika kino* [Filmpoetik]. Moskau u. Leningrad, 1927, 13–52.
- Eliot, T. S. (1920): *The Sacred Wood*. London.
- Ellis, Havelock (1897): *Sexual Inversion*. Watford (= Studies in the Psychology of Sex, vol. I) [Dt. Ausg. u. d. T. *Das konträre Geschlechtsgefühl*, von Havelock Ellis und J. A. Symonds, übers. von Hans Kurella. Leipzig 1896].
- Ellis, Havelock (1919)*: *The Philosophy of conflict & other essays in wartime*. London [»S E M 15 II 33«].
- Ellis, Havelock (1923)*: *The Dance of Life*. Boston u. New York [»S.E. Hollywood 12. VIII 30«].
- Ellis, Havelock (1928): *Der Tanz des Lebens* [Engl. Originalausg. u. d. T. *The Dance of Life*. 1923]. Aus dem Engl. übers. von Eva Schumann. Leipzig.
- Emerson, Ralf Waldo (1912): *Izbranniki čelovečestva* [Auserwählte der Menschheit]. Moskau.
- Engels, Friedrich (1931): *Dialektika prirody*. 5. Aufl. Moskau u. Leningrad. [Benutzte dt. Ausg.: *Dialektik der Natur*. In: *MEGA* Abt. I, Bd. 26, Berlin 1985.]
- Engels, Friedrich (1910): Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie. (Widerspruch mit seiner dialektischen, alles Dogmatische auflösenden Methode). 5. Aufl. Stuttgart [Russ. Ausg.: Moskau 1931].
- Engels, Friedrich (1934): *Proizchoždenie sem'i, častnoj sobstvennosti i gosudarstva*. Moskau [Benutzte dt. Ausg.: *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Im Anschluß an Lewis H. Morgans Forschungen*. In: *MEGA*, Abt. I, Bd. 29, Berlin 1990, 7–271].
- Engels, Friedrich u. Karl Marx (1928): *Mysli K. Marksa i F. Ėngel'sa o religii* [Gedanken K. Marx' u. Friedrich Engels' zur Religion]. Moskau.

- Ėtnografija* [Ethnographie]. Jg. 1926–1930 [danach u. d. T.: *Sovetskaja Ėtnografija* erschienen]. Moskau u. Leningrad.
- Evreinov, Nikolaj N. (1909): *Vvedenie v monodramu* [Einführung in das Monodrama]. St. Petersburg.
- Evreinov, Nikolaj N. (1912a): *Teatr kak takovoj. Obosnovanie teatral'nosti v smysle položitel'nogo načala sceničeskogo iskusstva i žizni* [Das Theater als solches. Begründung der Theatralität im Sinne des positiven Anfangs der szenischen Kunst u. des Lebens]. St. Petersburg.
- Evreinov, Nikolaj N. (1912b): *V kulisach duši*. St. Petersburg [Dt. Übers. von Franz Theodor Csokor u. d. T. *Die Kulissen der Seele. Monodrama*. Wien u.a. 1920].
- Evreinov, Nikolaj N. (o.J. [ca. 1916]): *Predstavlenie ljubvi. Monodrama v 3-ch dejstvijach*. St. Petersburg [Dt. Übers. u. d. T. *Phantasmagorie der Liebe. Monodrama in drei Akten*].
- Evreinov, Nikolaj N. (1917): *Teatr dlja sebja* [Theater für sich selbst]. Petrograd.
- Evreinov, Nikolaj N. (1921): *Proizchoždenie dramy. Pervobytnaja tragedija i rol' kozla v istorii ee vozniknovenija. Folklorističeskij očerk* [Der Ursprung des Dramas. Die frühzeitliche Tragödie u. die Rolle des Bocks in der Geschichte ihrer Entstehung. Folkloristische Skizze]. Petersburg.
- Evreinov, Nikolaj N. (1923): *O novoj maske* [Über die neue Maske]. Petrograd.
- Ferenczi, Sandor (1924): *Versuch einer Genitaltheorie*. Leipzig u.a.
- Forel, Auguste (1920): *Die sexuelle Frage*. München.
- Frank-Kameneckij, I. G. (1925): »Voda i ogon' v biblejskoj poëzii [Wasser u. Feuer in der biblischen Dichtung].« In: *Jafetičeskij sbornik*, T. 3, Leningrad.
- Frank-Kameneckij, I. G. (1929): »Pervobytnoe myšlenie v svete jafetičeskoj teorii i filosofii [Das frühzeitliche Denken im Licht der japhetischen Theorie u. Philosophie].« In: *Jazyk i Literatura*, Bd. 3, Leningrad.
- Frazer, James George (1911–1914): *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. 3. Aufl. London, 7 Bde.: I/1, I/2: *The Magic Art and the Evolution of Kings*; II: *Taboo and the Perils of the Soul*; III: *The Dying God*; IV/1, IV/2: *Adonis Attis Osiris*; V/1, V/2: *Spirits of the Corn and of the Wild*; VI: *The Scapegoat*; VII/1, VII/2: *Balder the Beautiful. The Fire-Festivals of Europe and the Doctrine of the External Soul*).

- Frazer, James George (1921)*: *The History of Human Marriage*. London.
- Frazer, James George (1931)*: *Biblejskie skazanja* [Engl. Orig. u. d. T.: *Folklore in the Old Testament*]. Prevod s anglijskogo. Predislovie i primečanja A. Ranoviča [Übers. aus d. Engl. Vorw. u. Anm. A. Ranovič]. Moskau.
- Frazer, James George (1935): *Creation and Evolution in Primitive Cosmogonies*. Cambridge [Benutzte Ausg.: Repr. London 1968].
- Frejdenberg, Ol'ga (1936)*: *Poëtika sjužeta i žanra. Period antičnoj literatury* [Poetik des Sujets u. der Gattung. Periode der antiken Literatur]. Leningrad 1936 [Repr.: Moskau 1997] [»S E M 24 V 36«].
- Frejdenberg, Ol'ga u. a. (Hgg.) (1932)*: *Tristan i Isol'da. Ot geroini ljubvi feodal'noj Evropy do bogini matriarchal'noj Afrevasii: Kollektivnyj trud Sektora semantiki mifa i fol'klora pod red. akad. N. Ja. Marra* [Tristan und Isolde. Von der Liebesgöttin des feudalen Europa zur Göttin des matriarchalen Afreurasien: Kollektive Publikation des Sektors Semantik des Mythos und der Folklore unter Red. des Akad. N. Ja. Marr]. Leningrad (= Trudy instituta jazyka i myšlenija AN SSSR, 2).
- Freud, Sigmund (1910): *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Leipzig u. Wien [Benutzte Ausg.: Wiederabdr. in Freud, S.: *Studienausg., X: Bildende Kunst u. Literatur*. 11., korr. Aufl. Frankfurt/M. 1997, 87–159].
- Freud, Sigmund (1913): *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Leipzig u. Wien.
- Freud, Sigmund (1916): *Wit and Its Relation to the Unconscious*. Transl. by A. A. Brill. Dodd, Mead, 1916. [Russ. Ausg. u. d. T.: *Ostroumie i ego otnošenje k bessoznatel'nomu* (dt. Erstausg. u. d. T.: *Der Witz u. seine Beziehung zum Unbewußten*. Leipzig u. Wien 1905). Moskau, 1925.]
- Freud, Sigmund (1919): *Die Traumdeutung*. [Erstausg.: 1900] 5. vermehrte u. revid. Aufl. Leipzig u. Wien [Benutzte Ausg.: Wiederabdr. in Freud, S.: *Studienausg., II: Die Traumdeutung*. 11. korr. Aufl. Frankfurt/M. 1997].
- Freud, Sigmund (1921): *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Leipzig u. a.
- Fuchs, Georg (1909): *Revolution des Theaters*. München.
- Fülöp-Miller, René (1926): *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Rußland*. Leipzig u. a.
- Fülöp-Miller, René (1929)*: *Macht und Geheimnis der Jesuiten. Kulturhistorische Monographie*. Leipzig.

- Fülöp-Miller, René (1931)*: *Die Phantasiemaschine. Der Film. Eine Saga der Gewinnsucht*. Berlin u.a.
- Gal'perin, E. (1934): »Marcel Proust.« In: *Literaturnyj kritik*, Nr. 7/8.
- Garcia Gutierrez, Jesus (1930)*: *Datos históricos sobre la venerable imagen de Nuestra Señora de los Remedios* [Historische Daten über das ehrwürdige Bild unserer Mutter von der immerwährenden Hilfe]. Mexiko-Stadt.
- Gatschet, Albert Samuel (1890): *The Klamath Indians of Southwestern Oregon*. (= *Contributions to North American Ethnology*, Bd. 2/2). Washington D.C.
- Gent, Werner (1926): *Die Philosophie des Raumes und der Zeit*. Bd. II: *Die Raum-Zeit-Philosophie des 19. Jahrhunderts*. Bonn [2. Aufl.: Hildesheim 1962].
- Gilbert, Stuart (1930)*: *James Joyce's Ulysses. A Study*. London [»23 VIII S E Hollywood«].
- Goffenšefer, V. (1939): »Literatura v komunističeskom obščestve« [Literatur in der kommunistischen Gesellschaft]. In: *Literaturnaja Gazeta*, 30. 3.1939.
- Goldwater, Robert (1938): *Primitivism in Modern Art*. London u. New York [Benutzte Ausg: Erw. u. überarb. Neuaufl. Cambridge, Mass. u.a. 1986].
- Gorman, Herbert S. (1924): *James Joyce. His first forty years*. London u. New York [»2 VIII 1928«].
- Gourmont, Rémy de (1910): *Die Physik der Liebe. Ein Essay über den sexuellen Instinkt*. München. [Eisenstein zitiert den engl. Titel: *The Natural Philosophy of Love*.]
- Grabar', Igor' (1911): *Istorija ruskogo iskusstva*. Moskau. [Dt. Ausg. u. d. T.: *Geschichte der russischen Kunst*. 4 Bde. Dresden 1957.]
- Granet, Marcel (1934)*: *La pensée chinoise*. Paris [»SEM 23 I 35«].
- Gregor, Joseph (1933): *Weltgeschichte des Theaters*. Zürich.
- Grekov, N.: (1948): »Voschvalenie idealizma i nizkopoklonstvo [Die Lobpreisung des Idealismus und die Katzbuckelei].« In: *Literaturnaja Gazeta*, 14.1.1948.
- Guía oficial (1931)*: *Guía oficial del peregrino guadalupano. Para las fiestas del IV. Centenario de la Aparición de la Virgen de Guadalupe* [Offizieller Führer der Guadalupe-Wallfahrt. Für die Feierlichkeiten der 400-Jahrfeier der Erscheinung der Jungfrau von Guadalupe]. Mexiko-Stadt.

- Guilbert, Ivette (1928): *L'art de chanter une chanson*. Paris.
- Gutin, L. (1939): »Tipičeskoe v iskusstve [Das Typische in der Kunst].« In: *Iskusstvo Kino*, Nr. 5, 46–49.
- Gvozdev, A. A. u. A. Piotrovskij (1933): *Istorija sovetskogo teatra* [Geschichte des sowjetischen Theaters]. Bd. I, Leningrad.
- Haeckel, Ernst (1899): *Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie*. Stuttgart.
- Hamann, Richard (1923): *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. 2. Aufl. Marburg.
- Hausenstein, Wilhelm (1921): *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. München.
- Hauttmann, Max (1929): *Die Kunst des frühen Mittelalters*. Berlin (= Propyläen Kunstgeschichte; VI)
- Hirschfeld, Magnus (1927)*: *Sittengeschichte des Lasters. Die Kulturepochen und ihre Leidenschaften*. Wien u. Leipzig [»SE N.Y.15.10.30«].
- Hirschfeld, Magnus (1930)*: *Sittengeschichte des Weltkrieges*. Leipzig u. Wien.
- Hoernes, Moritz (1925): *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa: von den Anfängen bis um 500 vor Christi*. Bearbeitet von Oswald Menghin. 3. Aufl. Wien.
- Hoerth, Otto (1907): *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion*. Leipzig (= Kunstgeschichtl. Monographien; VIII).
- Holloway, Emory (1926)*: *Whitman. An Interpretation in Narrative*. New York u. London [»S.E. N.Y.28 X 30«].
- I. B. [i.e.: Brunov, N. I.?] (1933): »Ejzenštejn.« In: *BSE*, Bd. 63, Moskau, 143.
- Iskusstvo kino* [Filmkunst], Jg. 1936–1948. [Die Zs. *Iskusstvo kino* ist in den Jahren 1931/1932 u. d. T. *Proletarskoe kino* erschienen, 1933–1935 u. d. T. *Sovetskoe kino*].
- Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* (1908) unter besonderer Berücksichtigung der Homosexualität, hg. von Magnus Hirschfeld. VII. Jg. Leipzig.
- Jekels, Ludwig (1914): »Der Wendepunkt im Leben Napoleons I.« In: *Imago*, Bd. 3, Leipzig u. Wien [Repr.: Bad Feilnbach 1997], 313–381.

- Jones, William (1877): *Finger-ring lore*. London 1877 [Repr. der 2. Ausg. London 1890: Detroit 1968].
- Joyce, James (1922): *Ulysses*. London.
- Jukov, K. (1931): »K bor'be za proletarskoe kino [Zum Kampf um den proletarischen Film].« In: *Proletarskoe kino*, Nr. 1, 24–29.
- Jukov, K. (1937): »Istoričeskoe rešenje [Historische Lösung].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 5, 20–24.
- Jung, Carl Gustav (1907): *Über die Psychologie der Dementia praecox: ein Versuch*. Halle.
- Jung, Carl Gustav (1912): *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zu einer Entwicklungsgeschichte des Denkens*. Leipzig u.a. [Benutzte Ausg.: Repr. München 1991].
- Jung, Carl Gustav (1918)*: *Psychology of the Unconscious*. Transl. by Beatrice M. Hinkle [Dt. Orig. u. d. T.: *Die Psychologie der unbewußten Prozesse*. Zürich 1917]. London 1918 [»S E M 30 V 41«].
- Jung, Carl Gustav (1923): *Psychological Types or the Psychology of Individuation*. Transl. by H. Godwyn Baynes. New York [»April 6 / 1925 New York A. Best Maugard. Mexico City Lucerna 55«].
- Kapp, Ernst (1877): *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*. Braunschweig [Benutzte Ausg.: Repr. Düsseldorf 1978].
- Katte, Max (1908): »Die virilen Homosexuellen.« In: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, VII. Jg., Bd. 1, 85–106.
- Kehrer, Hugo (1914): *Die Kunst des Greco*. München.
- Kerschensteiner, Georg (1904): *Das zeichnende Kind*. München.
- Klages, Ludwig (1921): *Prinzipien der Charakterologie*. 3. Aufl. Leipzig.
- Klages, Ludwig (1922): *Vom kosmogonischen Eros*. Jena.
- Klages, Ludwig (1928a)*: *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*. Leipzig [Benutzte Ausg.: Repr. Bonn 1964].
- Klages, Ludwig (1928b): *Zur Ausdrucksbewegung und Charakterkunde*. Leipzig [»14. IX. 1928«].

- Klages, Ludwig (1930)*: *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches*. [Erstausg. 1926] 2. Aufl. Leipzig [»SE Berlin 29 V 32«].
- Köhler, W. (1929)*: *Gestalt Psychologie*. New York.
- Koffka, Kurt (1919): *Beiträge zur Psychologie der Gestalt*. Leipzig.
- Koffka, Kurt (1925): *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung*. Osterwiecka [russ. Ausg.: *Osnovy psichologičeskogo razvitija*. 2. Aufl. Moskau u. Leningrad 1934].
- Koffka, Kurt (1936): *Principles of Gestalt Psychology*. London.
- Kondakov, Nikodim Pavlovič (1914/15): *Ikografija bogomateri* [Ikographie der Gottesmutter]. Bd. I u. II. Sankt Petersburg.
- Kondakov, Nikodim Pavlovič (1928): *Die russische Ikone*. Prag.
- Krafft-Ebing, Dr. Richard von (1912): *Psychopathia sexualis*. Stuttgart [Benutzte Ausg.: Repr. (mit Beitr. von Georges Bataille u.a.) München 1984].
- Kretschmer, Ernst (1921): *Körperbau und Charakter. Untersuchung zum Konstitutionsproblem u. zur Lehre von den Temperamenten*. Berlin.
- Kretschmer, Ernst (1923): *Über Hysterie*. Leipzig.
- Kretschmer, Ernst (1926): *Medizinische Psychologie*. 3. Aufl. Leipzig.
- Kretschmer, Ernst (1928): *Ob isterii*. Pervod so vtorogo nem. izd. I. I. Borgmana pod red. prof. V. P. Osipova [Über Hysterie. Übers. von I. I. Borgman nach der zweiten deutschen Aufl. unter Red. von Prof. V. P. Osipov]. Moskau u. Leningrad (in d. Reihe: Biblioteka praktičeskogo vrača [Bibliothek des praktischen Arztes]).
- Kühn, Herbert (1923): *Die Kunst der Primitiven*. München.
- Kühn, Herbert (1935): *Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands*. Berlin (= Propyläen Kunstgeschichte; VIII).
- Kulešov, Lev (1929): *Iskusstvo kino* [Filmkunst]. Moskau.
- Kulešov, Lev (1935a): *Repeticionnyj metod v kino* [Die Methode der Repetition im Film]. Moskau.
- Kulešov, Lev (1935b): *Praktika kinorežissury* [Praxis der Filmregie]. Moskau.
- Kulešov, Lev (1941): *Osnovy kinorežissury* [Grundlagen der Filmregie]. Moskau.
- Kurth, Julius (1907): *Utamaro*. Leipzig.

- Kurth, Julius (1922): *Sharaku*. 2. Aufl. München.
- Kuznecov, Michail (1948): »A. N. Veselovskij podlinnyj i priukrašennyj [Der wahre und der beschönigte A. N. Veselovskij].« In: *Literaturnaja Gazeta*, 14.1.1948.
- Lagerborg, Rolf u. Richard Müller-Freienfels (1926): *Die platonische Liebe*. Leipzig.
- Lang, Andrew (1885): *Customs and Myth*. 2. überarb. Aufl. London [Ausg. London 1898: »S. E. M. 19 V 41«]. [Repr. Oosterhout 1970 nach der Ausg. London 1885.]
- Lann, E. (1931): »Joyce«. In: *Bol'shaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, Bd. 21, Moskau, 802 f.
- Lanz, Henry (1931)*: *The Physical Basis of Rhyme. An Essay on the Aesthetics of sound*. Stanford [Repr.: New York 1968] [»S. E. Tetlapayac 25 VIII 31«].
- Lejtejzen, Cecilija (1936): »Vrednaja galimat'ja [Schädliches Galimathias].« In: *Izvestija*, 28.9.36.
- Lermontov, Mikhail (1910): *Polnoe Sobranie Sočinenij* [Ges. Werke]. Sankt Petersburg.
- Leroy, Olivier (1927): *La Raison primitive. Essai de réfutation de la théorie du prélogisme*. Paris.
- Letourneau, Charles Jean-Marie (1868): *Physiologie des Passions*. Paris.
- Leuba, James H. (1925)*: *The Psychology of Religious Mysticism*. London u. New York [»E 7 XII 1929«].
- Lévy-Bruhl, Lucien (1922a)*: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. 6. Aufl. Paris.
- Lévy-Bruhl, Lucien (1922b): *Das Denken der Naturvölker*. Wien.
- Lévy-Bruhl, Lucien (1922c): *La mentalité primitive*. Paris.
- Lévy-Bruhl, Lucien (1930)*: *Pervobytnoe myšlenie* [Das Denken der Naturvölker]. Moskau.
- Lewin, Kurt (1929)*: *Die Entwicklung der experimentellen Willenspsychologie und Psychotherapie*. Leipzig.
- Lichtenberger, Henri (1898): *Richard Wagner, poète et penseur*. Paris.
- Liebermann, Max (1912): *Degas*. 5. Aufl. Berlin.

- Ligeti, Paul (1931): *Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung*. München.
- Lipman, Jean (1942): *American Primitive Painting*. Oxford [»N.Y. 1972«].
- Lipps, Theodor (1903–1906): *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. Hamburg u.a.
- Livingstone, David (1875): *Narrative of an expedition to the Zambesi and its tributaries*. London.
- Loyola, Ignacio de (1911): *Manrèse, ou les Exercices spirituelles de Saint Ignace, mis à la portée de tous les fidèles dans une exposition neuve et facile*. 27. Aufl. Paris.
- Loyola, Ignacio de (1921): *Exercitia spiritualia* [Dt. Ausg.: *Katholikon. Werke und Urkunden*, Bd. 1. *Ignatius von Loyola. Die geistlichen Übungen*. Eingel. u. übertragen von Ferdinand Weinhandl]. München.
- Lurija, A. R. u. L. S. Vygotskij (1930): *Ètjudy po istorii povedenija. Obez'jana, primitiv, rebenok*. Moskau u. Leningrad [Engl. u. d. T. *Studies on the history of behaviour: ape, primitive, and child*. Hillsdale 1993].
- Maca, I. L. (Hg.) (1933): *Sovetskoe iskusstvo za 15. Let. Materialy i dokumenty* [15 Jahre sowjetische Kunst. Materialien u. Dokumente]. Moskau.
- Malinowski, Bronislaw (1926): *Myth in Primitive Psychology*. London.
- Malinowski, Bronislaw (1929): *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia: an Ethnographic Account of Courtship, Marriage and Family Life among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea*. London.
- Marr, Nikolaj Ja. (1927): *Jafetičeskaja teorija* [Japhetische Theorie]. Baku.
- Marr, Nikolaj Ja. (1931): *Jazyk i myšlenie* [Sprache u. Denken]. Moskau u. Leningrad.
- Marr, Nikolaj Ja. (1933–1937): *Izbrannye raboty* [Ausgew. Werke]. Bd. 1–5. Leningrad.
- Marr, Nikolaj Ja. (1926): *Po etapam razvitija jafetičeskoj teorii*. Sbornik statej N. Ja. Marra [Die Entwicklungsetappen der japhetischen Theorie. Sammelbd. von Aufsätzen N. Ja. Marrs]. Moskau u. Leningrad.
- Mehlis, Georg (1927): *Die Mystik in der Fülle ihrer Erscheinungsformen in allen Zeiten und Kulturen*. München [»S E M 28 III 39«].

- Meier-Graefe, Julius (1920): *Degas. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei*. München.
- Mexican Folkways* (1925–1930), *Revista trimestral en inglés y español, dedicada a usos y costumbres mexicanas* [Vierteljahressz. in Engl. u. Span., gewidmet den mexikanischen Sitten und Gebräuchen], hg. von Frances Toor u. Diego Rivera. [In 1929, Bd. 5, Nr. 1: »S. E. HO 11.11.1930«].
- Michajlov, A. (1928): »Kino i živopis' [Film u. Malerei].« In: *Iskusstvo SSSR i zadači chudožnikov*. Moskau 1928, 104–110.
- Michajlovskij, V. V. u. B. I. Purišev (1941): *Očerki istorii drevnerusskoj monumental'noj živopisi* [Einführung in die Geschichte der altrussischen Monumentalmalerei]. Moskau u. Leningrad.
- Moll, Albert (1899): *Die konträre Sexualempfindung*. Berlin.
- Moll, Albert (1926): *Handbuch der Sexualwissenschaften*. 3. neubearb. Aufl. Leipzig.
- Montenegro, Roberto (1930)*: *Máscaras mexicanas* [Mexikanische Masken]. Mexiko-Stadt.
- Morgan, Lewis H. (1934)*: *Drevnee obščestvo ili issledovanie linij čelovečeskogo progressa ot dikosti čerez varvarstvo k civilizacii* [Engl. Orig. u. d. T. *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, through Barbarism to Civilization*]. Perevod s angl. pod red. M. O. Kosvena. Leningrad [Übers. aus d. Engl. u. Red. v. M. O. Kosven] [»S E M 11 X 34«].
- Nestle, Wilhelm (Hg.) (1908): *Die Vorsokratiker*. In Ausw. übers. u. hg. Jena.
- Nikol'skij, Konstantin (1907): *Posobie k izučeniju Ustava Bogosluženiija pravoslavnoj cerkvi* [Handbuch zum Studium der Gottesdienstordnung der orthodoxen Kirche]. Sankt Petersburg.
- Nordau, Max (1892/1893): *Entartung*. Berlin.
- O fil'me BEŽIN LUG* (1937) *O fil'me BEŽIN LUG S. Ėjzenštejna. Protiv formalizma v kinoiskusstve*. [Über den Film BEŽIN LUG von S. Eisenstein. Gegen den Formalismus in der Filmkunst]. Moskau u. Leningrad.
- Otto, Rudolf (1932a)*: *Mysticism East and West. A Comparative Analyses of Mysticism*. Transl. by Bertha L. Bracey and Richarda C Payne. New York [»S. E. New York 6 IV 32«].

- Otto, Rudolf (1932b): *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. 21. u. 22. Aufl. München.
- Péladan, Josephin (1924): *Der Androgyn*. München.
- Pervyy vsesojuznyj s-ezd sovetskich pisatelej* (1934). *Stenografičeskij očet* [Erster Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller 1934. Stenographischer Bericht]. Moskau [Repr.: Moskau 1990].
- Poëtika kino* (1927) [Film poetik]. Moskau u. Leningrad.
- Postanovlenie (1935): »Postanovlenie ›O nagraždennii rabotnikov sovetskoj kinematografii« [Beschluss ›Über die Prämierung der Arbeiter der sowjetischen Kinematographie].« In: *Pravda*, 12.1.1935.
- Postanovlenie (1946): »O kinofil'me BOL'SHAJA ŽIZN'« Postanovlenie CK VKP (b) ot 4. sent. 1946 g« [Über den Kinofilm BOL'SHAJA ŽIZN' [DAS GROSSE LEBEN]. Beschluss des ZK der kommunistischen Partei vom 4. Sept. 1946].« In: *Kul'tura i žizn'* [Kultur u. Leben], 4.9.1946 [Wiederabdr. in: *Iskusstvo kino*, Nr. 1, 1947, 1 f.].
- Potebnja, Aleksandr A. (1894): *Iz lekcij po teorii slovesnosti. Basnja. Poslovica. Pogovorka* [Aus den Vorlesungen zur Theorie der Literatur. Fabel, Sprichwort, sprichwörtliche Redensart]. Char'kov.
- Potebnja, Aleksandr A. (1922): *Mysl' i jazyk* [Denken u. Sprache]. Odessa.
- Poulain, R. P. Aug. (1931)*: *Des graces d'Oraison. Traite de théologie mystique*. 11. Aufl. Paris [Dt. u. d. T. *Die Fülle der Gnaden. Ein Handbuch der Mystik*. Freiburg 1910] [»S E MexDF 9 II 32«].
- Preuss, Konrad Th. (1914): *Die geistige Kultur der Naturvölker*. Leipzig.
- Prinzhorn, Hans (1922): *Bildnerie der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*; vorwiegend aus der Bildersammlung der Psychiatr. Klinik Heidelberg [Benutzte Ausg.: 3. Aufl. Berlin u.a. 1983].
- Proletarskoe kino* [Proletarischer Film] Jg. 1931, Nr. 1–6; Jg. 1932, Nr. 1–22 [siehe auch *Iskusstvo kino*].
- Puškin, Aleksandr S. (1948a): [»Brožu li ja vdol' ulic šumnych ... (Wenn ich lärmende Straßen entlang ziehe).« (1829)]. In: *Poln. sobr. soč. III: Stichotvorenija 1826–1836. Skazki* [Gesamtausg. der Werke. III: Gedichte 1826–1836. Märchen]. Moskau, 194 f.

- Puškin, Aleksandr S. (1948b): »Boris Godunov.« In: *Poln. sobr. soč. VII: Dramatičeskie proizvedenija* [Gesamtausg. der Werke. VII: Dramatische Werke]. Moskau, 1–98.
- Radek, Karl (1934a): »Mysli k s-ezdu sovetskich pisatelej [Gedanken zum Kongress der sowjetischen Schriftsteller].« In: *Izvestija*, 12.8.1934.
- Radek, Karl (1934b): »Sovremennaja mirovaja literatura i zadači proletarskogo iskusstva [Die moderne Weltliteratur und die Aufgaben der proletarischen Kunst].« In: *Pervyj vsesojuznyj s-ezd sovetskich pisatelej* (1934), Moskau, 291–318.
- Radek, Karl (1934c): »Pod lozungom socialističeskogo realizma [Unter der Losung des sozialistischen Realismus].« In: *Izvestija*, 17.8.1934.
- Rank, Otto (1914): »Der Doppelgänger.« In: *Imago*, Bd. 3, Leipzig u. Wien, [Repr.: Bad Feilnbach 1997], 97–164.
- Rank, Otto (1918): *Der Künstler: Ansätze zu einer Sexualpsychologie*. 2. u. 3. Aufl. Leipzig.
- Rank, Otto (1919): *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*. Leipzig.
- Rank, Otto (1922a): »Die Don Juan-Gestalt. Ein Beitrag zum Verständnis der sozialen Funktion der Dichtkunst.« In: *Imago*, VIII, 1922 [Repr.: Bad Feilnbach 1997], 142–196.
- Rank, Otto (1922b): *Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung*. 2. wesentl. erw. Aufl. Leipzig u. Wien.
- Rank, Otto (1924a): *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*. Leipzig [Franz. Ausg. u. d. T. *Le Traumatisme de la Naisance*. Paris 1928].
- Rank, Otto (1924b): *Die Don-Juan-Gestalt*. Leipzig [Franz. u. d. T. *Don Juan. Une étude sur le Double*. Paris 1933].
- Rank, Otto (1932): *Art and Artist*. New York.
- Rank, Otto u. Hanns Sachs (1913): *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*. Wiesbaden.
- Razmyslov, P. (1934): »O kul’turno-istoričeskoj teorii psihologii Vygotskogo i Lurija [Über die kulturhistorische Psychologie-Theorie von Vygotskij u. Lurija].« In: *Kniga i proletarskaja revoljucija. Ežemesjačnyj žurnal marksistsko-leninskoy kritiki i bibliografii*, Nr. 4, 78–86.

- Reich, Wilhelm (1934): »Der Orgasmus als elektrophysiologische Entladung.«
In: *Zs. für Psychoanalyse*, Nr. 1, 29–43.
- Reich, Wilhelm (1927): *Die Funktion des Orgasmus. Zur Psychopathologie und Soziologie des Geschlechtslebens*. Wien u. Leipzig.
- Ribot, Théodule (1893): *Psychologie de l'attention*. 2. Aufl. Paris (= Bibliothèque de philosophie contemporaine, 104).
- Rilke, Rainer Maria (1933)*: *Briefe aus den Jahren 1907–1914*. Leipzig [»S E M 14 VI 45«].
- Rivera, Diego (1931): *Diego Rivera*. MOMA. New York.
- Rorschach, Hermann (1921): *Psychodiagnostik. Methodik und Ergebnisse eines wahrnehmungsdiagnostischen Experiments (Deutenlassen von Zufallsformen)*. Bern u. Leipzig.
- Rozanov, Vasilij Vasil'evič (1911): *Ljudi lunnogo sveta. Metafizika christianstva* [Menschen des Mondlichts. Metaphysik des Christentums]. Sankt Petersburg.
- Sabaneev, Leonid L. (1916): *Skrjabin*. Moskau.
- Sachs, Hanns (1924)*: *Gemeinsame Tagträume*. Leipzig u.a. [»22 I 1930 Berlin von H. Sachs.« Widmung: »Dem Spender gemeinsamer Tagträume für Millionen Menschen verehrungsvoll gewidmet vom Verf.«].
- Sachs, Hanns (1929): »Zur Psychologie des Films.« In: *Psychoanalytische Bewegung*, Berlin, 1. Jg., Nr. 2, 122–127.
- Saudek, Robert (1925): *The Psychology of Handwriting*. London.
- Saudek, Robert (1926): *Wissenschaftliche Graphologie*. München.
- Schweitzer, Albert (1908): *Johann Sebastian Bach*. Leipzig.
- Seillière, Ernest (1905): *Apollon ou Dionysos*. Plon [Dt. u. d. T. *Apollo oder Dionysos*. Berlin 1906].
- Simrock, Karl (1831): *Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen* [2. Aufl.: 1872] Leipzig.
- Singer, Charles (1928): *From Magic to Science*. New York.
- Šklovskij, Viktor (1925): *O teorii prozy* [Zur Theorie der Prosa]. Moskau.
- Šklovskij, Viktor (1928): *Gamburgskij sčet* [Hamburger Bilanz]. Leningrad.

- Sovetskaja étnografija* [Sowjetische Ethnographie], Jg. 1931–1948 [zuvor u. d. T.: *Étnografija*] Moskau u. Leningrad.
- Sovetskoe kino* [Sowjetischer Film], Jg. 1933, Nr. 1–12; Jg. 1934, Nr. 1–12; Jg. 1935, Nr. 1–12 [siehe auch *Iskusstvo kino*].
- Spencer, Herbert (1868–74): *Essays: Scientific, Political and Speculative*. 3 Bde. London.
- Spengler, Oswald (1918–1922): *Der Untergang des Abendlandes*. München.
- Špet, G. (1927): *Vnutrennjaja forma slova (Ėtjudy i variacii na temy Gumbol'dta)* [Die innere Form des Worts (Etüden u. Variationen zu Themen Humboldts)]. Moskau.
- Stanislavskij, Konstantin S. (1924): *My Life in Art*. Übers. von J. J. Robbins. London [Russ. Orig. u. d. T. *Moja žizn' v iskusstve* (Mein Leben in der Kunst). Moskau 1926].
- Stanislavskij, Konstantin S. (1938): *Rabota aktera nad soboj* [Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst]. Moskau [Benutzte Ausg.: Moskau 1951].
- Stekel, Wilhelm (1922): *Störungen des Trieb- und Affektlebens*. Bd. 5, Psychosexueller Infantilismus. Berlin u.a.
- Stekel, Wilhelm (1924): *Störungen des Trieb- und Affektlebens*. Bd. 1, Nervöse Angstzustände und ihre Behandlung. 4., verm. u. verb. Aufl. Berlin u.a.
- Sterba, Richard: »Zur Analyse der Gotik.« In: *Imago* 1924, H. 4, 367–373.
- Šternberg, Lev Ja. (1936)*: *Pervobytnaja religija v svete étnografii. Issledovanija, stat'i, lekcii* [Die Religion der Naturvölker im Licht der Ethnographie. Untersuchungen, Aufsätze, Vorlesungen]. Leningrad [»S.E.M. 8 VIII 36«].
- Stockard, Charles Ruprecht (1932): *The Physical Basis of Personality*. New York [Dt. u. d. T. *Die körperliche Grundlage der Persönlichkeit*, übers. von Klaus Rosenkranz. Jena 1932].
- Storch, Alfred (1922): *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen: entwicklungspsycholog.-klin. Unters. zum Schizophrenieproblem*. Berlin (= Monographien aus dem Gesamtgebiete der Neurologie u. Psychiatrie, 32).
- Šumjackij, Boris Z. (1937): »O fil'me BEŽIN LUG [Über den Film BEŽIN LUG].« In: *O fil'me BEŽIN LUG ' S. Ėjzenštejna. Protiv formalizma v kinoiskusstve* [Über S. Eisensteins Film BEŽIN LUG. Gegen den Formalismus in der Filmkunst]. Moskau u. Leningrad, 3–20.

- Swift, Jonathan (1726): *Travels into Several Remote Nations of the World. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and Then a Captain of Several Ships*. [Russ. Ausg. u. d. T. *Putešestvija v nekotorye otdeľennye strany sveta Lemjuēla Gullivera, snačala chirurga, a potom kapitana neskol'kich koroblej*. Moskau u. Leningrad 1931. Mit einem Vorwort von P. Kogan].
- Sydow, Eckart v. (1927)*: *Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker*. Leipzig u. a. (= Imago Bücher, X) [»17 III 1930 Paris Eisenstein«].
- Tolstoj, Lev (1913): *Polnoe Sobranie Sočinenij* [Gesamtausg. der Werke]. Moskau.
- Toor, Frances u. a. (Hgg.) (1930): *Posada. Monografía. Las obras de José Guadalupe Posada. Grabador Mexicano*. Introducción de D. Rivera. [Posada. Monographie. Die Werke von José Guadalupe Posada. Mexikanischer Kupferstecher. Einführung von D. Rivera]. Mexiko-Stadt.
- Tylor, E. B. (1871)*: *Primitive Culture*. London [Russ. u. d. T. *Pervobytnaja kul'tura*. 2. Aufl. Sankt Petersburg 1896] [»S E M 15 VII 36«].
- Usener, Hermann (1896): *Götternamen. Versuch von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn [2. Aufl.: 1929].
- Usener, Hermann (1913): *Kleine Schriften*. Leipzig u. Berlin.
- Uzener, G. [i. e.: Usener, Hermann] (1908): »Čto takoe mifologija?« [Was ist Mythologie?]. In: *Izvestija Obščestva archeologii, istorii i etnografii pri Kazanskom universitete*, Bd. 24, Nr. 3.
- Vajsfel'd, Il'ja (1937a): »Teoretičeskie ošibki Ėjzenštejna« [Theorie-Fehler Eisensteins]. In: *O fil'me BEŽIN LUG S. Ėjzenštejna. Protiv formalizma v kinoiskusstve*. Moskau u. Leningrad, 21–41.
- Vajsfel'd, Il'ja (1937b): »Teorija i praktika S. M. Ėjzenštejna [Theorie u. Praxis S. M. Eisensteins].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 5, 25–28.
- Vejsman, E. (1937): »Mify i žizn' [Mythen u. Leben].« In: *O fil'me BEŽIN LUG S. Ėjzenštejna. Protiv formalizma v kinoiskusstve*. Moskau u. Leningrad, 42–51.
- Veresaev, Vikentij Vikentevič (1933): *Gogol' v žizni* [Gogol' im Leben]. Moskau u. Leningrad.
- Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič (1876): »Skazki ob Ivane Groznom [Märchen über Ivan Groznyj].« In: Ders.: *Sobr. soč.*, Bd. 16, Moskau u. Leningrad 1938.

- Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič (1913): *Poëtika* [Poetik]. In: Sobr. soč A. N. Veselovskogo [Ges. Werke von A. N. Veselovskij], Bd. I u. II. Sankt Petersburg.
- Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič (1939): *Izbrannye stat'i* [Ausgew. Aufsätze]. Leningrad.
- Veselovskij, Aleksandr Nikolaevič (1940)*: *Istoričeskaja poëtika* [Historische Poetik]. Leningrad [»S.E. AA 13. XI. 41«].
- Volkov, Nikolaj Dmitrievič (1929): *Mejerchol'd*. Bd. I u. II. Moskau u. Leningrad.
- Vološinov, V. N. (1927): *Frejdzizm. Kritičeskij očerk* [Freudismus. Kritische Untersuchung]. Leningrad.
- Vološinov, V. N. (1929): *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke* [Marxismus und Sprachphilosophie. Grundfragen der soziologischen Methode in der Wissenschaft über die Sprache] Leningrad.
- Voprosy sinteza iskusstv* (1936). *Materialy pervogo tvorčeskogo soveščanja arhitektorov, kul'ptorov i živopiscev* [Fragen der Synthese der Künste. Materialien der ersten künstlerischen Versammlung der Architekten, Bildhauer u. Maler]. Moskau.
- Vygotskij, Lev S. (1925/1968)*: *Psichologija iskusstva* [Psychologie der Kunst]. Moskau 1968 [Publikation 1968 nach dem 1925 entstandenen u. im Eisenstein-Archiv gefundenen Manuskript].
- Vygotskij, Lev S. (1934)*: *Myšlenie i reč. Psichologičeskie issledovanija* [Denken u. Sprechen. Psychologische Untersuchungen]. Moskau u. Leningrad.
- Vygotskij, Lev u. Aleksandr Lurija (1930): *Ėtjudy po istorii povedenija. Obez'jana. Primitiv. Rebenok* [Studien zur Verhaltensgeschichte. Affe. Primitiver. Kind]. Moskau u. Leningrad.
- Walzel, Oskar: *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*. 2. Aufl. München 1932.
- Weininger, Otto (1903): *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien [Repr.: München 1980].
- Werner, Heinz (1919): *Die Ursprünge der Metapher*. Leipzig u. Berlin.
- Werner, Heinz (1926)*: *Einführung in die Entwicklungspsychologie*. Leipzig [»20. XI. 32«].

- Werner, Heinz (1931)*: »Das Prinzip der Gestaltschichtung und seine Bedeutung im kunstwerklichen Aufbau«. In: *Beihefte zur Zs. für angewandte Psychologie*, Nr. 59 (= Festschrift William Stern). Leipzig, 241–256.
- Wertheimer, Max (1925): *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*. Erlangen.
- Whitman, Walt (1900)*: *Leaves of Grass*. Philadelphia [»Sept. 4 30 S E Hollywood«].
- Wilson, Edmund (1931)*: *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*. New York u. London.
- Winthuis, Joseph (1928)*: *Das Zweigeschlechterwesen*. Leipzig [»Eisen 7 II 1932«].
- Wölfflin, Heinrich (1929): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*. München. [Russ. u. d. T. *Osnovnye ponjatija istorii iskusstv*. 1930].
- Worringer, Wilhelm (1908): *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München.
- Wundt, Wilhelm (1912)*: *Problemy psihologii narodov*. Übers. von N. Samsonov. Moskau. [»S. E. M. 21. II. 33«] [Dt. u. d. T. *Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit*. Leipzig 1912].
- Za bol'soe kinoiskusstvo* (1935) [Für eine große Filmkunst]. Moskau.
- Zelenin, D. (1937): *Totemy Derevj'a* [Totem-Bäume]. Moskau.
- Žirmunskij, Viktor Maksimovič (1925): *Vvedenie v metriku. Teorija sticha* [Einführung in die Metrik. Theorie der Dichtung]. Leningrad [Repr.: München 1971].
- Zolotarev, A. (1933): »Teorija dvupolosti, kak »novyj put' ètnologii'« [Die Theorie der Zweigeschlechtlichkeit als »neuer Weg der Ethnologie«]. In: *Sovetskaja Ètnografija*, Nr. 1, 186–189.
- Zweig, Stephan (1925): *Der Kampf mit dem Dämon*. Bd. II: *Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Leipzig. [Bd. I: *Balzac, Dickens, Dostoevsky*. 1919.]

(3) Nach 1948 publizierte Quellen und Handbücher sowie weitere Sekundärliteratur

- Albéra, F. (1977): »Eisenstein est-il stalinien?« In: *Dialectiques*, Nr. 20.
- Aleksandrov, Grigorij (1983): *Époque i kino* [Epoche u. Film]. Moskau.
- Almendros, Nestor (1991): »Fortune and men's eyes. Sergej Eisenstein and Soviet cinema.« In: *Film-Comment*, v. 27, July/Aug., 58–61.
- Alpatov, V. M. (1991): *Istorija odnogo mifa. Marr i marrizm* [Geschichte eines Mythos. Marr u. der Marrismus]. Moskau.
- Álvarez Lopera, José (Hg.) (1999): *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*. Mailand.
- Amengual, Barthélemy (1980): *¡Que viva Eisenstein!* Paris.
- Andreev, Igor' u. Andrej Artizov (1999): »Iosif Stalin: »Ego sčitajut dezertinom, porvavšim so svoej stranoj.« »LG« publikuet neizvestnye dokumenty o travle Sergeja Ėjzenštejna v 1937 godu [Iosif Stalin: »Er wird als Deserteur betrachtet, der mit seinem Land gebrochen hat.« »LG« publiziert unbekannte Dokumente über die Verfolgung Sergej Eisensteins im Jahr 1937].« In: *Literaturnaja Gazeta*, Nr. 41, 7.
- Andreev, Leonid N. (1994): »Černye maski [Schwarze Masken].« In: *Sobranie sočinenij. III: Rasskazy. P'esy 1908–1910* [Ges. Werke. Bd. III: Erzählungen. Theaterstücke 1908–1910]. Moskau, 352–395.
- Andronikova, M. I. (1974): *Ot prototipa k obrazu* [Vom Prototypen zum Bild]. Moskau.
- Anonym (1952): »Joyce.« In: *Bol'shaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, 2. Aufl., Bd. 14, Moskau, 231.
- Anton, Ferdinand (1986): *Altindianische Kunst und Mexiko*. Leipzig u. München.
- Arendt, Hannah (1986): *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus* [engl. Orig. u. d. T. *The Origins of Totalitarianism*. New York 1951]. München u.a.
- Argan, Giulio Carlo (1990): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin (= Propyläen Kunstgeschichte; 12).
- Artizov, Andrej u. Oleg Naumov (Hgg.) (1999): *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b), VČK – OGPU – NKVD o*

- kul'turnoj politike 1917–1953 gg.* [Die Macht u. die künstlerische Intelligenzija. Dokumente des CK RKP (b) – VKP (b), VČK – OGPU – NKVD über die Kulturpolitik 1917–1953]. Moskau.
- Aumont, Jacques (1979): *Montage Eisenstein*. Paris.
- Aurnhammer, Achim (1986): *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln u.a.
- Ausstellungskatalog Androgyn (1986): Prinz, Ursula (Hg.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin.
- Ausstellungskatalog El Greco (1937): Legendre, M. u. A. Hartmann: *Domenico Theotocopuli dit El Greco*. Paris.
- Ausstellungskatalog El Greco (1969): Manzini, Gianna: *L'opera completa del Greco*. Mailand.
- Ausstellungskatalog El Greco (1974): Guidol, José: *The complete paintings of El Greco. 1541–1614*. New York.
- Ausstellungskatalog El Greco (1983): Brown, Jonathan u.a.: *El Greco und Toledo*. Berlin 1983.
- Ausstellungskatalog Goya (1983): Cassier, Pierre: *Goya. A witness of his times*. Fribourg 1983.
- Ausstellungskatalog Goya (1985): *Goya* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique). Bruxelles.
- Ausstellungskatalog Goya (1994): *Goya. Truth and Fantasy. The Small Paintings* (Museo del Prado, Madrid). London u.a.
- Ausstellungskatalog Goya (1996): Luna, Juan J. u.a. (Hgg.): *Goya 250 aniversario* (Museo del Prado). Madrid.
- Ausstellungskatalog Leonardo da Vinci (1948): Goldschneider, Ludwig: *Leonardo da Vinci. The Artist*. 3. Aufl. London.
- Ausstellungskatalog Locarno (2000): *53. festival internazionale del film Locarno*. Locarno.
- Ausstellungskatalog Magnasco (1996): *Alessandro Magnasco 1667–1749* (Milano, Palazzo Reale). Mailand.
- Ausstellungskatalog Michelangelo (1968): Bottari, Stefano: *Michelangelo: la cappella sistina*. Mailand.
- Ausstellungskatalog Orozco (1979): Reed, Alma: *Orozco*. Dresden.

- Ausstellungskatalog Raffael (1969): *The Complete Works of Raphael*. New York.
- Ausstellungskatalog Raffael (1983): Jones, Roger u. Nicholas Penny: *Raffael*. München.
- Ausstellungskatalog Tatlin (1993): Harten, Jürgen u. Anatolij Strigalev (Hgg.): *Vladimir Tatlin. Retrospektive* (Kunsthalle Düsseldorf). Köln.
- Ausstellungskatalog Tret'jakov-Galerie (1956): *Die Tretjakow-Galerie. Die russische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts in der Tretjakow-Galerie und anderen Sammlungen*. 2. Aufl. Prag.
- Ausstellungskatalog Vrubel' (1997): Harten, Jürgen u. Christoph Vitali (Hgg.): *Michail Wrubel. Der russische Symbolist*. Köln.
- Babičenko, Denis L. (1994): *Pisateli i cenzory. Sovetskaja literatura 1940-chođov pod političeskim kontrolem* [Schriftsteller u. Zensoren. Die sowjetische Literatur der 1940er Jahre unter politischer Kontrolle]. Moskau.
- Babičenko, Denis L. (Hg.) (1997): *Sčast'e literatury: Gosudarstvo i pisateli 1925–1938. Dokumenty* [Das Glück der Literatur. Der Staat u. die Schriftsteller 1925–1938. Dokumente]. Moskau.
- Babičenko, Denis L. u. RCChIDNI (1994): »*Literaturnyj front.*« *Istorija političeskoj cenzury. 1932–1946 gg. Sbornik dokumentov* [»Literarische Front.« Geschichte der politischen Zensur. 1932–1946. Dokumentensammlung]. Moskau.
- Bachtin, Michail (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russ. von Gabriele Leupold. Hg. u. mit einem Vorw. versehen von Renate Lachmann. Frankfurt/M.
- Balázs, Béla (1972): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. 4. Aufl. Wien.
- Balzac, Honoré de (1981): *Ges. Werke in 6 Bänden*. München.
- Barna, Yon (1973): *Eisenstein: The Growth of a Cinematic Genius*. Indiana.
- Barthes, Roland (1970): *L'empire des signes*. Genf.
- Barthes, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris.
- Barthes, Roland (1977): *Image – Music – Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. New York.
- Bartlett, Rosamund (1992): »The Embodiment of Myth. Eizenshtein's Production of *Die Walküre*.« In: *Slavonic and East European Review*, Nr. 1, 53–76.

- Bartlett, Rosamund (1995): *Wagner in Russia*. Cambridge.
- Bataille, Georges (1973): *Théorie de la religion*. Paris.
- Bauch, Kurt (1994): »Imago.« In: Boehm 1994, 275–290.
- Baumann, Hermann (1955): *Das doppelte Geschlecht. Ethnol. Stud. zur Biseexualität in Ritus und Mythos*. Berlin.
- Bell-Metereau, Rebecca (1985): *Hollywood androgyny*. New York.
- Belting, Hans (1993): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Benz, Ernst (1961): »Das Bild des Übermenschen in der europäischen Geistesgeschichte.« In: Ders. (Hg.): *Der Übermensch. Eine Diskussion*. Zürich u. Stuttgart, 19–161.
- Bergan, Ronald (1997): *Sergej Eisenstein. A Life in Conflict*. London.
- Billington, Sandra (1991): *Mock kings in medieval societies and Renaissance drama*. Oxford.
- Blok, Aleksandr A. (1960–1965): *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach* [Ges. Werke in acht Bänden]. Moskau u. Leningrad.
- Bodrichin, Nikolaj (1997): *Stalinskie sokoly* [Stalinsche Falken]. Moskau.
- Boehm, Gottfried (Hg.) (1994): *Was ist ein Bild?* München.
- Bohn, Anna (2001a): »Vom Massenfilm zum Monodrama. Nikolaj Evreinovs Theaterkonzepte und die Entwicklung von Sergej Ėjzenštejns Filmkunst.« In: *Anzeiger für Slavische Philologie*, Bd. XXVIII/XXIX, Sondernr. zur 3. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Salzburg September 1999, hg. von Peter Deutschmann, Eva Hausbacher u. Wolfgang Weitlaner. Graz, 251–263.
- Bohn, Anna (2001b): »Von der Poesie bewegter Bilder. Walt Whitman und der sowjetische Film.« In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 47, 67–78.
- Bohn, Volker (Hg.) (1990): *Bildlichkeit: Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt.
- Bordwell, David (1993): *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge u.a.
- Bulgakowa, Oksana (1996): *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architektur-entwürfe zur Filmtheorie*. Berlin.
- Bulgakowa, Oksana (1997): *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin.

- Bulgakowa, Oksana (Hg.) (1989): *Herausforderung Eisenstein*. Berlin.
- Bulgakowa, Oksana (Hg.) (1995): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin.
- Calder-Marshall, Arthur (1963): *The Innocent Eye. The Life of Robert J. Flaherty*. London.
- Cancik, Hubert (Hg.) (1978): *Rausch, Ekstase, Mystik. Grenzformen religiöser Erfahrung*. Düsseldorf.
- Cardoza y Aragón (1986): *Diego Rivera. Los murales en la Secretaría de la Educación Pública* [Diego Rivera. Die Wandbilder im Ministerium für Volksbildung]. México.
- Čerkasova, N. N. (Hg.) (1976): *Nikolaj Čerkasov*. Moskau.
- Chlebnjuk, O. V. u.a. (Hgg.) (1995): *Stalinskoe politburo v 30-e gody. Sbornik dokumentov* [Das Stalinsche Politburo in den 1930er Jahren. Sammelband von Dokumenten]. Moskau.
- Chochlova, E. S. u. V. S. Listov (1996): *Istorija otečestvennogo kino. Dokumenty. Memuary. Pis'ma* [Geschichte des vaterländischen Films. Dokumente. Memoiren. Briefe]. Bd. I. Moskau.
- Christie, Ian u. Richard Taylor (1993): *Eisenstein Rediscovered*. London u.a.
- Costanzo, William V. (1984): »Joyce and Eisenstein: Literary Reflections on the Reel World.« In: *Journal of Modern Literature*, Bloomington, IN. März, Bd. 11/I, 175–180.
- Dante, Alighieri (1978): *Die göttliche Komödie*. München.
- Davies, David (1999): »L'elevazione del mente a Dio: l'iconografia religiosa del Greco e la riforma spirituale en Spagna.« In: Álvarez Lopera (Hg.): *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*. Mailand, 201–229.
- De Santi, Pier Marco (1987): *Cinema e pittura* (= Art et Dossier). Florenz.
- De Santi, Pier Marco (Hg.) (1984): *S. M. Eisenstein. La messinscena della Valchiria*. Florenz.
- Deleuze, Gilles (1989/1991): *Kino 1: Das Bewegungs-Bild* (1989), *Kino 2: Das Zeit-Bild* (1991). Frankfurt/M.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari (1974): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt/M.

- Dobrenko, E. (1993): *Metafora vlasti. Literatura stalinskoj èpochi v istoričeskom osveščeenii* [Metapher der Macht. Die Literatur der Stalinepoche in historischer Erläuterung]. Moskau (= Slavistische Beiträge 302).
- Dockhorn, Klaus (1968): *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*. Berlin u.a.
- Döring-Smirnov, Johanna Renate (1992): »Gender Shifts in der russischen Postmoderne.« In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderbd. 31, 557–563.
- Döring-Smirnov, Johanna Renate (1999): »Pasternak i Vajninger [Pasternak u. Weininger].« In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Nr. 37, 63–69.
- Döring-Smirnov, Johanna Renate u. Igor' Smirnov (1982): *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury* [Skizzen zu einer historischen Kulturtypologie]. Salzburg.
- Dostoevskij, Fedor (1972): *Poln. sobr. soč. v 30 tt.* [Ges. Werke in 30 Bdn.]. Leningrad.
- Eisner, Lotte H. (1980): *Die dämonische Leinwand*, hg. von Hilmar Hoffmann u. Walter Schobert. Frankfurt/M.
- Ėjzenštejn und die Welt. Arbeitsmaterialien zur Filmreihe* (1998), hg. von MFZ u. Filmmuseum München.
- Ekserdijan, David (1997): *Correggio*. New Haven u.a.
- Eliade, Mircea (1968): *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Paris.
- Eliade, Mircea (1999): *Mephistopheles und der Androgyn*. Übers. der franz. Ausg. 1962 von Ferdinand Leopold. Frankfurt.
- Engel, Christine (Hg.) (1999): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart u.a.
- Engels, Friedrich (1985): *Dialektik der Natur*. In: *MEGA*, Abt. I, Bd. 26, Berlin.
- Engels, Friedrich (1988a): »Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft (Anti-Dühring).« In: *MEGA*, Abt. I, Bd. 27, Berlin, 217–538.
- Engels, Friedrich (1988b): »Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft.« In: *MEGA*, Abt. I, Bd. 27, Berlin 581–627.
- Engels, Friedrich (1990): »Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Im Anschluß an Lewis H. Morgans Forschungen.« [Erstausg.: Hottingen-Zürich 1884.] In: *MEGA*, Abt. I, Bd. 29, Berlin, 7–271.

- Étkind, Aleksandr (1994): *Ėros nevozmožnogo. Istorija psichoanaliza v Rossii*. Moskau [Dt. u. d. T. *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland*. Aus dem Russ. von Andreas Tretner. Leipzig 1996].
- Étkind, Aleksandr (1998): *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija* [Geißler. Sekten, Literatur und Revolution]. Moskau.
- Färber, Helmut (1998): »Die Magie gefundener Entsprechungen. Film – Farbe – Gedanke – Musik.« In: Eisenstein 1998b, 215–224.
- Fernandez, Dominique (1975): *Eisenstein: L'arbre jusqu'au racines*. Paris.
- Fevral'skij, A. (1978): *Puti k sintezu. Mejerchol'd i kino* [Wege zur Synthese. Mejerchol'd u. der Film]. Moskau.
- Flaker, A. (Hg.) (1989): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz.
- Franke, Ursula u. Heinz Paetzold (Hgg.) (1996): *Ornament und Geschichte: Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*. Bonn.
- Frejdenberg, Ol'ga (1997): *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature*, hg. u. komm. von Nina Braginskaja u. Kevin Moss. Aus dem Russ. übers. von Kevin Moss. Vorwort von V. V. Ivanov. Amsterdam.
- Frejlich, Semen I. (1959): »Istoričeskij fil'm [Der historische Film].« In: *Očerki istorii sovetskogo kino. V trech tomach*. Bd. II: 1933–1945. Moskau 1959, 366–445.
- Freud, Sigmund (1997): *Studienausg. Bd. I-X u. Ergänzungsband*. 11. korr. Aufl. Frankfurt/M.
- Friedrich, M. u.a. (Hgg.): *Die Fremden sehen. Ethnologie und Film*. München 1984.
- Friedrichsmeyer, Sara (1983): *The Androgyne in Early German Romanticism: Friedrich Schlegel, Novalis and the Metaphysics of love*. Bern u.a.
- Gaßner, Hubertus u. Eckhart Gillen (Hgg.) (1979): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Köln.
- Geduld, Harry u. Ronald Gottesman (Hgg.) (1970): *The making & unmaking of ¡QUE VIVA MÉXICO!* Bloomington u. London.
- Glatzer Rosenthal, Bernice (Hg.) (1997): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ithaca u. London.
- Goethe, Johann Wolfgang (1981): »Zum Shakespeares-Tag [sic!].« In: Ders.:

- Werke, Hamburger Ausg.*, Bd. 12, Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen. München.
- Golomštok, Igor' (1990): *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China* [Russ. u. d. T. *Totalitar-noe iskusstvo*. Moskau 1994]. London.
- Gosta, Werner (1990): »James Joyce and Sergej Eisenstein«. In: *James-Joyce-Quarterly*, Tulsa, 1990, Frühjahr, Bd. 27, III, 491–507.
- Grojs [i.e.: Groys], Boris (1993): *Utopija i obmen*. 1. *Stil' Stalin*. 2. *O novom*. 3. *Stat'i*. [Utopie u. Tausch. 1. Der Stalin-Stil. 2. Über das Neue. 3. Aufsätze]. Moskau.
- Groys, Boris (1988): *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München u. Wien.
- Günther, Hans (1984): *Die Verstaatlichung der Literatur*. Stuttgart.
- Günther, Hans (1993): *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart u.a.
- Günther, Hans (Hg.) (1990): *The culture of the Stalin period*. New York.
- Günther, Hans (Hg.) (1994): *Gesamtkunstwerk: zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld.
- Hadermann, Paul (1992): »Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung.« In: Weisstein 1992, 54–72.
- Halliwell, Leslie (1988): *Halliwell's Film Guide*. 6. Aufl. London u.a.
- Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe* (1988–2001), hg. von Hubert Cancik u.a. I: Aberglaube–Antisemitismus (1988); II: Apokalyp-tik–Geschichte (1990); III: Gesetz–Kult (1993); IV: Kultbild–Rolle (1998); V: Säkularisierung–Zwischenwesen; Register (2001). Stuttgart.
- Hansen-Löve, Aage A. (1978): *Der Russische Formalismus*. Wien.
- Hansen-Löve, Aage A. (1983): »Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne.« In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hg. von W. Schmid u. W.-D. Stempel. Wien (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 11), 291–360.
- Hansen-Löve, Aage A. (1987): »Zur Mythopoetik des Russischen Symbolismus.« In: Schmid, Wolf (Hg.): *Mythos in der Slawischen Moderne*. Wien (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 20), 61–104.

- Hansen-Löve, Aage A. (1989): *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. I: *Diabolischer Symbolismus*. Wien.
- Hansen-Löve, Aage A. (1996): »Allgemeine Häretik, Russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne.« In: *Orthodoxien und Häresien in den Slavischen Literaturen*. Wien (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 41), 214–224.
- Hansen-Löve, Aage A. (1998): *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. II: *Mythopoetischer Symbolismus, Kosmische Symbolik*. Wien.
- Hansen-Löve, Aage A. (o.J.): *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. III: *Lebenssymbolik* [Typoskript; in Druckvorbereitung].
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1992): *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Ders.: *Werke* [in 20 Bd.]. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu hg. Ausg., Bd. XIII, Frankfurt/M.
- Heine, Heinrich (1973): *Hist.-krit. Gesamtausg. der Werke*. Düsseldorf.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter. I: A–C (1971); II: D–F (1972), III: G–H (1974), IV: I–K (1976), V: L–Mn (1980), VI: Mo–O (1984); VII: P–Q (1989); VIII: R–Sc (1992); IX: Se–Sp (1995); X: St–T (1998); XI: U–V (2001). Darmstadt.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding. I: A–Bib (1992); II: Bie–Eul (1994); III: Eup–Hör (1996); IV: Hu–K (1998); V: L–Musl (2001). Tübingen.
- International Encyclopedia of the Social Sciences*. London 1968.
- Iskusstvo kino* [Filmkunst], Jg. 1949 ff.
- Ivanov, Vjačeslav Vs. (1973): »Iz zametok o stroenii i funkcijach karnaval'nogo obraza [Bemerkungen zum Bau u. den Funktionen des Karnevalsbildes].« In: *Problemy poetiki i istorii literatury*. Saransk, 37–53.
- Ivanov, Vjačeslav Vs. (1976): *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*. Moskau [Dt. u. d. T. *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik* (= Ivanov 1985)].
- Ivanov, Vjačeslav Vs. (1978): *Čet i nečet: Asimetrija mozga i znakovych sistem* [Gerade u. Ungerade. Die Asymmetrie des Gehirns u. der Zeichensysteme]. Moskau.
- Ivanov, Vjačeslav Vs. (1985): *Einführung in allgemeine Probleme der Semio-*

- tik, hg. u. eingel. von Wolfgang Eismann; übers. von Brigitte Eidemüller u. W. Eismann. Tübingen.
- Ivanov, Vjačeslav Vs. (1989): »Ėjzenštejn i kul'tury Japonii i Kitaja [Eisenstein u. die Kulturen Japans u. Chinas].« In: *Vostok – Zapad* [Ost – West]. Moskau, 279–289.
- Ivanov, Vjačeslav Vs. (1991): »Bliznečnye mify [Zwillingsmythen].« In: *Mify narodov mira. Ėnciklopedija* [Mythen der Völker der Welt. Enzyklopädie], Moskau, I, 174–176.
- Ivanov, Vjačeslav Vs. (1997): »Problema iskusstva po Ėjzenštejnu i bachtinskij karnaval [Das Problem der Kunst gemäß Eisenstein und der Bachtinsche Karneval].« In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 33, 23–36.
- Ivanov, Vjačeslav Vs. (1998): »Ėstetika Ėjzenštejna [Die Ästhetik Eisensteins].« In: Ders.: *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. 1. Znakovye sistemy. Kino. Poëtika* [Ausgew. Werke zur Semiotik u. Kulturgeschichte. Bd. 1. Zeichensysteme. Film. Poetik]. Moskau, 141–378.
- Iz istorii kino* (1965). *Dokumenty i materialy* [Aus der Geschichte des Films. Dokumente und Materialien], Bd. VI, Moskau.
- Jampol'skij, Michail (1990): »Cenzura kak toržestvo žizni [Zensur als Triumph des Lebens].« In: *Iskusstvo Kino*, Nr. 7, 97–104.
- Jurenev, Rostislav (1972): »Ėjzenštejn – pis'ma iz Meksiki« [Eisenstein – Briefe aus Mexiko]. In: *Prometej. Istoriko-biografičeskij al'manach serii »Žizn' zamečatel'nych ljudej*«. Moskau.
- Jurenev, Rostislav (1985–1988): *Sergej Ejzenstejn. Zamysly, Fil'my, Metod* [Sergej Eisenstein. Pläne, Filme, Methode]. Bd. I (1898–1929), Bd. II (1930–1948). Moskau.
- Jurenev, Rostislav (Hg.) (1974): *Ėjzenštejn v vospominanijach sovremennikov* [Eisenstein in Erinnerungen von Zeitgenossen]. Moskau.
- Juzovskij, Josif (1998): »Ėjzenštejn!« In: Eisenstein 1998c, 39–63.
- Kanzog, Klaus (1994): »Staatspolitisch besonders wertvoll«: *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*. München (= diskurs film, 6).
- Kino. Ėnciklopedičeskij slovar'* (1986) [Film. Enzyklopäd. Lexikon]. Moskau.
- Kinoslovar'* (1966–1970): *Kinoslovar' v dvuch tomach* [Filmlexikon in zwei Bänden]. Moskau.

- Kinovedčeskie zapiski* [Filmwissenschaftliche Mitteilungen], Jg. 1988 ff.
- Klages, Ludwig (1960): *Der Geist als Widersacher der Seele*. 4. Aufl. Bonn.
- Kleberg, Lars u. Hakan Lövgren (1987): *Eisenstein Revisited. A Collection of Essays*. Stockholm.
- Kleist, Heinrich v. (1992): *Über das Marionettentheater*. Nürnberg.
- Klejman, Naum (1992): »Neosuščestvlennye zamysly Ėjzenštejna [Nicht verwirklichte Ideen Eisensteins].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 6, Moskau, 9–21.
- Klejman, Naum (1998): »Formula Finala [Die Formel des Finales].« In: Eisenstein 1998c, 100–132.
- Klejman, Naum (1999): »Ėjzenštejn, BEŽIN LUG (pervyj variant): kul'turno-mifologičeskie aspekty [Eisenstein, BEŽIN LUG (erste Variante): kultur-mythologische Aspekte].« In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 41, 84–105.
- Kovalov, Oleg (1988): »Simvoly vremeni [Symbole der Zeit].« In: *Iskusstvo Kino*, Nr. 1, 81–92.
- Kozlov, Leonid K. (1987): »A Hypothetical Dedication.« In: Kleberg/Lövgren 1987, 65–92.
- Kozlov, Leonid K. (1993): »The Artist and the Shadow of Ivan.« In: Taylor, Richard u. Derek Spring (Hgg.): *Stalinism and Soviet Cinema*. London, 109–130.
- Kozlov, Leonid K. (1998): »Ešče o ›kazuse Ranevskoj‹ [Weiteres zum ›Fall Ranevskaja‹].« In: Eisenstein 1998c, 168–172.
- Kozlov, Leonid K. (Hg.) (1985): *Iz tvorčeskogo nasledija S. M. Ėjzenštejna* [Aus dem künstlerischen Nachlass S. M. Eisensteins]. Moskau.
- Kracauer, Siegfried (1984): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/M. [Engl. Erstausg. u. d. T. *From Caligari to Hitler*. Princeton 1947].
- Kracauer, Siegfried (1991): *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/M.
- Lacan, Jacques (1957): »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud.« In: *La psychoanalyse*, Nr. 3, Psychoanalyse et sciences de l'homme, 47–81.
- Lachmann, Renate (1982): »Der Potebnjasje Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation (Zur Vorgeschichte der Bachtinschen ›Dialogizität‹).« In: Dies. (Hg.): *Dialogizität*. München, 29–50.

- Lachmann, Renate (1990): »Bachtins Karnevalsutopie.« In: Dies.: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M., 222–253.
- Laplanche, Jean u. Jean-Bertrand Pontalis (1998): *Das Vokabular der Psychoanalyse* [Originalausg. u. d. T.: *Vocabulaire de la Psychoanalyse*. Paris 1967]. Aus d. Franz. v. Emma Moersch. 14. Aufl. Frankfurt/M.
- Law, Alma u. Mel Gordon (1996): *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*. London u.a.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990): *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 5/2, Frankfurt/M., 79–83.
- Levickij, A. A. (1964): *Rasskazy o kinematografе* [Erzählungen über den Film]. Moskau.
- Levin, E. (1991a): »Istoričeskaja tragedija kak žanr i kak sud'ba: po stranicam dvuch stenogramm 1944–1946 gg. [Historische Tragödie als Gattung und als Schicksal: anhand der Seiten zweier Stenogramme 1944–1946].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 9, 83–92.
- Levin, E (1991b): »Pudovkin, Vsevolod: ›Očen' ser'eznyj vopros – uničtoženie režisserov ...‹ [Pudovkin, Vsevolod: ›Eine sehr ernstzunehmende Frage – die Vernichtung von Regisseuren ...‹].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 19, 141–149.
- Lévy-Strauss, Claude (1968): *Das wilde Denken*. Frankfurt/M.
- Leyda, Jay (1960): *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. London.
- Leyda, Jay u. Zina Voynow (1982): *Eisenstein at work*. New York.
- Listov, Viktor S. (1983): »Iz istorii partijnogo rukovodstva kinematografom [Aus der Geschichte der Leitung der Kinematographie durch die Partei].« In: *Iz istorii kino. Dokumenty i materialy* [Aus der Geschichte des Films. Dokumente u. Materialien]. Folge 11. Moskau, 12–20.
- Listov, Viktor S. (Hg.) (1996): »Nazvanie každoj kartiny utverždaetsja komissiej orgbjuro ... [Der Titel jedes Films wird durch die Kommission des Orgbüros bestätigt].« In: *Kinovedčeskie zapiski* 31, 108–130.
- Lövgren, Hakan (1996): *Eisenstein's Labyrinth. Aspects of a Cinematic Synthesis of the Arts*. Stockholm.
- Lövgren, Hakan (1997): »Sergei Eisenstein's gnostic circle.« In: *The occult in Russian and Soviet culture*, ed. by Bernice Glatzer Rosenthal. Ithaca u.a.

- Loyola, Ignacio de (1990): *Ejercicios Espirituales* [Geistliche Übungen]. Einf. u. Kommentar von Cándido de Dalmasas, S.I. 3. Aufl. Santander.
- Lurija, Aleksandr R. (1974): »A. R. Lurija.« In: G. Lindzey (Hg.): *A history of psychology in autobiography*. Englewood Cliffs (NJ), 251–292.
- Lurija, Elena (1994): *Moj otec A. R. Lurija* [Mein Vater A. R. Lurija]. Moskau.
- MacDougall, David (1978): »Ethnographic Film: Failure and Promise.« In: *Ann. Rev. Anthropol.*, Bd. 7, 405–425.
- Maksimenkov, Leonid (1997): *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revoljucija 1936–1938* [Chaos statt Musik. Die Stalinsche Kulturrevolution 1936–1938]. Moskau.
- Margolit, Evgenij u. Vjačeslav Šmyrov (1995): *Iz 'jatoe kino* [Der konfiszierte Film]. Moskau.
- Mar'jamov, Grigorij B. (1992): *Kremlevskij cenzor. Stalin smotrit kino* [Der Zensor im Kreml. Stalin als Filmzuschauer]. Moskau.
- Marx, Karl (1962-1983): »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie.« I–III. In: *Karl Marx – Friedrich Engels – Werke*. I = Bd. 23 (1962); II = Bd. 24 (1963); III = Bd. 25 (1983). Berlin.
- Medina, Andrés (1988): »Mexican Folkways.« In: Mora, Carlos García u.a. [Hgg.]: *La antropología en México. Panorama histórico*. VIII: Las organizaciones y las revistas [Die Anthropologie in Mexiko. Historisches Panorama. VIII: Die Organisationen und Zeitschriften]. Mexiko-Stadt.
- MEGA = *Karl Marx Friedrich Engels Gesamtausg.* Berlin.
- Mejerchol'd i drugie. *Dokumenty i materialy*. Moskau 2000.
- Mejerchol'd, Vsevolod Ė. (1968): *Stat'i, pis'ma, reči, besedy* [Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche]. Bd. I: 1891–1917, Bd. II: 1917–1939. Moskau.
- Meletinskij, E. M. (1976): *Poëtika mifa* [Poetik des Mythos]. Moskau.
- Menaker, Esther (1982): *Otto Rank. A Rediscovered Legacy*. New York.
- Merežkovskij, Dimitrij (1995): *L. Tolstoj i Dostoevskij* [L. Tolstoj u. Dostoevskij]. Moskau [Erstausg.: Sankt Petersburg 1909].
- Mertens, Wolfgang (1992): *Kompendium psychoanalytischer Grundbegriffe*. München.
- Michajlova, A. A. (Hg.) (1995): *Mejerchol'd i chudožniki* [Mejerchol'd u. die Künstler]. Moskau.

- Michelson, Annette (1976): »Reading Eisenstein Reading *Capital*.« In: *October*, Nr. 2 (Sommer), 27–38.
- Michelson, Annette (1989): »Reading Eisenstein Reading *Ulysses*: Montage and the Claims of Subjectivity.« In: *Art & Text*, Nr. 34 (Frühjahr), 64–78.
- Mify narodov mira. Ėnciklopedija* (1992) [Mythen der Völker der Welt. Enzyklopädie]. 2 Bde. Red. Sergej A. Tokarev u.a. Moskau.
- Mil'don, Valerij (1999): »Monolog dlja chora: dvojnĭk-prizrak. Obrazy Lenina i Stalina v sovetskom kino 30/40-ch gg. [Monolog für einen Chor: Das Doppelgänger-Gespens. Bilder Lenins u. Stalins im sowjetischen Film der 30er/40er Jahre].« In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 43, 338–349.
- Mitchell, W. J. T. (1986): *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago u.a.
- Mitchell, W. J. T. (1994): *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago.
- Montagu, Ivor (1969): *With Eisenstein in Hollywood*. New York [Dt. Ausg. u. d. T.: *Mit Eisenstein in Hollywood*. Berlin 1974].
- Mora, Carlos García u.a. (Hgg.) (1988): *La Antropología en México. Panorama histórico* [Die Anthropologie in Mexiko. Historisches Panorama]. Mexiko-Stadt.
- Moss, Kevin (1994): »Ol'ga Frejdenberg i marrizm [Ol'ga Frejdenberg u. der Marrismus].« In: *Voprosy jazykoznanĭia*, Moskau, Sept/Okt., 5, 98–106.
- Moss, Kevin Murphy (1984): *Olga Freidenberg: Soviet Mythologist in a Soviet Context*. Ann Arbor MI.
- Moussaieff Masson, Jeffrey (Hg.) (1986): *Sigmund Freud. Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*. Frankfurt/M.
- Murin, Ju. G. (Hg.) (1993): »Stalin i kino [Stalin u. der Film].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 3, 101 f.
- Nesbet, Anne (1997): »Animations: Snow White and Ivan the Terrible. Influence of Disney film on director S. Eisenstein.« In: *Film Quarterly*, vol. 50 (Summer), 20–31.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *Krit. Studienausg. in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München. Darin: Bd. I: *Die Geburt der Tragödie*, 9–156; Bd. IV: *Also sprach Zarathustra I-IV*; Bd. VI: *Der Fall Wagner*, 9–53.

- Nižnyj, Vladimir (1958): *Na urokach režissury S. M. Ėjzenštejna*. Moskau [Dt. u. d. T. »Regieunterricht bei S. M. Eisenstein«, übers. von Manfred Krause u. Gustav-Wilhelm Lehbruck. In: *Film-Wissenschaftliche Mitteilungen*, 4. Jg., Sonderh. 1, 1963].
- Orozco, José Clemente (1970): *Autobiografía* [Autobiographie]. Mexiko-Stadt.
- Paglia, Camille (1990): *Sexual Personae. Art and Decadence from Neferti to Emily Dickinson*. London u.a.
- Panofsky, Erwin (1975): *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst* [Engl. Originalausg. u. d. T. *Meaning in the visual arts*]. Übers. aus dem Engl. von Wilhelm Höck. Köln.
- Papernyj, Vladimir (1996): *Kul'tura »Dva«* [Kultur »Zwei«]. Moskau [Erstausg.: Ann Arbor 1985].
- Parfenov, L. A. (Hg.) (1999): *Živye golosa kino. Govorjat vydajuščiesja mastera otečestvennogo kinoiskusstva (30-e/40-e gody). Iz neopublikovannogo* [Lebendige Stimmen des Films. Die herausragenden Meister der vaterländischen Filmkunst (30er/40er Jahre) kommen zu Wort]. Moskau.
- Pavlenko, Petr u. Michail Čiaureli (1951): »KLJATVA [DER SCHWUR].« In: *Izbrannye scenarii sovetskogo kino* [Ausgewählte Drehbücher des sowjetischen Films]. Bd. V. Moskau, 5–62.
- Petermann, Werner (1984): »Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick.« In: Friedrich 1984, 17–53.
- Petrovskaja, Elena (1999): »Semiotika v protivoves abstraktnomu kino« [Semiotik als Gegengewicht zum abstrakten Film].« In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 44, 238–244.
- Petrovskij, A. u. M. Jaroševskij (1994): *Istorija psichologii* [Geschichte der Psychologie]. Moskau.
- Pochat, Götz (1983): *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln.
- Podoroga, Valerij (1993): »S. Ėjzenštejn: vtoroj ekran [S. Eisenstein: zweite Leinwand].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 10, 45–58.
- Podoroga, Valerij (1995): »Sergej Eisenstein und die Filmkunst der Gewalt. Gesicht und Blick. Die Spielregel der Enthüllung.« In: *Film und Fernsehen*, Nr. 2/3, 32–43.

- Proffer, Ellendea (Hg.) (1981): *Evreinov. Foto-biografija* [Evreinov. Foto-Biographie]. Ann Arbor, Michigan.
- Prokop, Dieter (Hg.) (1971): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. München.
- Pudovkin, Vsevolod (1991): »Očen' ser'eznyj vopros – uničtoženie režisserov ... [Eine sehr ernstzunehmende Frage – die Vernichtung von Regisseuren ...].« In: *Iskusstvo kino*, Nr. 19, 141–149.
- Read, Herbert (1974): *A concise history of Modern Painting*. New York u.a.
- Rochfort, Desmond (1993): *Mexican Muralists*. London.
- Romm, Michail (1991): »Dva rasskaza pro Sergeja Michailoviča Ėjzenštejna [Zwei Erzählungen über Sergej Michailovič Eisenstein].« In: *Ustnye rasskazy* [Mündliche Erzählungen]. Moskau, 81–92.
- Rošal', L. M. (1998): »Ja uže ne mal'čik i na avantjuru ne pojdu ...« Perepiska S. M. Ėjzenštejna s kinematografičeskim rukovodstvom po scenariju i fil'mu IVAN GROZNYJ [Ich bin schon kein kleiner Junge mehr und lasse mich nicht auf Abenteuer ein ...]. Der Briefwechsel S. M. Eisensteins mit der kinematographischen Führung zu Drehbuch und Film IVAN DER SCHRECKLICHE].« In: Eisenstein 1998c, 142–167.
- Rothenstein, Julian (1989): *Posada. Messenger of Mortality*. Amsterdam.
- Rubajlo, A. I. (1976): Partijnoe rukovodstvo razvitiem kinoiskusstva (1928–1937 gg.) [Die Parteiführung der Entwicklung der Filmkunst (in den Jahren 1928–1937)]. Moskau.
- Ržeševskij, Aleksandr G. (1982): BEŽIN LUG [Die Bežin-Wiese]. In: Ders.: *Žizn'. Kino* [Leben. Film]. Moskau, 215–298.
- Ščerbakov, V. A. (2000): »Ėjzenštejn i Jutkevič peresozdajut šedevr mastera [Ėjzenštejn und Jutkevič gestalten ein Werk des Meisters neu].« In: *Mej'erchol'd i drugie. Dokumenty i materialy*. Moskau 2000, 531–566.
- Schwarz, Alexander (1994): *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*. München (= diskurs film Bibliothek, 6)
- Schwarz, Alexander (o.J.): »Yin und Yang.« In: Konferenzband der Eisenstein-Konferenz München 1998 [Typoskript; im Druck].
- Selezneva, Tamara (1972): *Kinomysl' 1920-ch godov* [Filmdenken der 1920er Jahre]. Leningrad.

- Seton, Marie (1978): *Sergej M. Eisenstein. A biography*. Rev. ed. London.
- Shakespeare, William (1996): *Gesamtwerk*. 6 Bde. Englisch u. Deutsch, übers. von August Wilhelm Schlegel u. Ludwig Tieck, hg. von L. L. Schücking. Augsburg.
- Šklovskij, Viktor (1973): *Ėjzenštejn*. Moskau.
- Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka* (1959) [Wörterbuch der zeitgenössischen russischen Literatursprache]. Moskau u. Leningrad.
- Smirnov, Igor' P. (1987): »Scriptum sub specie sovietica.« In: *Russian Language Journal*, Vol. XLI, Nr. 138/139 (Winter/Spring), 115–138.
- Smirnov, Igor' P. (1990): »Scriptum sub specie Sovietica, 2.« In: Freeborn, Richard u. Jane Grayson (Hgg.): *Ideology in Russian Literature*. New York, 115–138.
- Smirnov, Igor' P. (1994): *Psichodiachnologica. Psichoistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnej* [Psychodiachnologica. Psychogeschichte der russischen Literatur von der Romantik bis in unsere Tage]. Moskau.
- Sokolov, V. S. (1985): »Vnutrennij monolog i vnutrennjaja reč' v teorii Ėjzenštejna [Innerer Monolog u. innere Rede in der Theorie Eisensteins].« In: *Teorija kino i chudožestvennyj opyt*. Moskau, 40–53.
- Spinoza, Baruch de (1977): *Ethica* [Ethik]. Stuttgart.
- Stanislavskij, Konstantin S. (1988-1999): *Sobranie sočineni v devjati tomach* [Ges. Werke in 9 Bd.]. Moskau.
- Šub, Esfir' (1959): *Krupnym planom* [In Großaufnahme]. Moskau.
- Šub, Esfir' (1972): *Žizn' moja – kinematograf* [Mein Leben – die Kinematographie]. Moskau.
- Sudendorf, Werner (1975): *Sergej M. Eisenstein: Materialien zu Leben und Werk*. Unter Mitarb. von Naum Klejman u. Hans-Joachim Schlegel. München u.a.
- Tall, Emily (1984): »The Joyce Centenary in the Soviet Union.« In: *James Joyce Quarterly*, Tulsa, Bd. 21 (Winter), 107–22.
- Tall, Emily (1987): »Eisenstein on Joyce: Sergei Eisenstein's Lecture on James Joyce at the State Institute of Cinematography November 1, 1934.« In: *James Joyce Quarterly*, Tulsa, Bd. 24, II (Winter), 133–142.

- Teresa de Jesús, Santa (1951–1959): *Obras completas* [Ges. Werke]. Transcripción, introducciones y notas de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink [Transkription, Einleitungen und Anmerkungen von Efrén de la Madre de Dios und Otger Steggink], Bd. I: Madrid 1951 (= Biblioteca de autores cristianos [BAC] 74), Bd. II: Madrid 1954 (= BAC 120), Bd. III: Madrid 1959 (= BAC 189).
- Teresa de Jesús, Santa (1994): *Libro de la vida* [Buch des Lebens]. Hg. v. Dámaso Chicharro. 10. Aufl. Madrid.
- Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* (1992), hg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin. Reinbek.
- Thompson, Kristin (1981): *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE. A Neoformalist Analysis*. Princeton.
- Tokarev, Sergej Aleksandrovič (1966): *Istorija ruskoj etnografii. Dooktjabr'skij period* [Geschichte der russischen Ethnographie. Die Zeit vor der Oktoberrevolution]. Moskau.
- Tokarev, Sergej Aleksandrovič (1992): »Dvupolye suščestva [Zweigeschlechtliche Wesen].« In: *Mify narodov mira. Ėnciklopedija*, Moskau, I, 358 f.
- Tolstoj, Aleksej (1960): »IVAN GROZNYJ [IVAN DER SCHRECKLICHE].« In: *Sobr. soč.*, IX, p'esy. Moskau, 589–743.
- Turovskaja, Maja (1995): »Das Kino der totalitären Epoche.« In: *Die Abenteurer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin, 235–243.
- Twain, Mark (1999): *Prinz und Bettelknabe*. München.
- Uhlenbruch, Bernd (1990): »The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Groznyj Cult of the 1940s.« In: Günther, Hans (Hg.): *The Culture of the Stalin Period*. New York, 266–287.
- Uhlenbruch, Bernd (1994): »Film als Gesamtkunstwerk?« In: Günther 1994, 185–199.
- Vajsfel'd, Il'ja (1995): »Sergej Ėjzenštejn.« In: *Odinnatcat' vstreč* [Elf Begegnungen]. Moskau, 9–37.
- Vega Alfaro, Eduardo de la (1997): *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* [Von der Wand zur Leinwand. S. M. Eisenstein u. die mexikanische Bildkunst]. Guadalajara.
- Veselovskij, A. N. (1992): *Nasledie Aleksandra Veselovskogo: issledovanie i materialy* [Der Nachlass Aleksandr Veselovskijs: Studie u. Materialien]. Sankt Petersburg.

- Višnevskij, Vsevolod (1998): »Iz dnevnikov 1944–1948 gg [Aus den Tagebüchern 1944–1948].« Publikation mit Einführung von Leonid Kozlov. In: Eisenstein 1998c, 64–80.
- Voevodin, V. A. (1992): »V. Egorov – chudožnik fil'ma V. Mejerchol'da POR-TRET DORIANA GREJA. [V. Egorov – Szenenbildner des Films von V. Mejerchol'd DAS BILDNIS DES DORIAN GREY].« In: *Kinovedčeskie zapiski*, Nr. 13, 1992, 214–224.
- Vygotskij, Lev S. (1984): »Učenie ob emocijach. Istoriko-psichologičeskoe issledovanie [Lehre über die Emotionen. Historisch-psychologische Untersuchung].« In: Vygotskij (1982–1984), VI, 91–318.
- Vygotskij, Lev S. (1982–1984): *Sobranie sočinenij v šesti tt.* [Ges. Werke in 6 Bdn.]. Moskau.
- Wedekind-Schwertner, Barbara (1984): »*Daß ich eins und doppelt bin.*« *Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns.* Frankfurt/M. u.a.
- Weise, Eckhard (1975): *Sergej M. Eisenstein in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek.
- Weisstein, Ulrich (Hg.) (1992): *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.* Berlin.
- Welles, Orson u. Peter Bogdanovich (1994): *Hier spricht Orson Welles.* Aus dem Amerik. Englisch von Heide Sommer u. Oivin Ziemer. Berlin.
- Wörterbuch der Mystik* (1989), hg. von Peter Dinzelsbacher. Stuttgart.
- Zabrodin, V. V. (1998): »Popytka teatra. Ėjzenštejn 1934, ili Ot ›Serebrjanogo Angela‹ k ›Moskve Vtoroj‹ [Versuch mit dem Theater. Eisenstein 1934, oder ›Vom Silbernen Engel‹ zu ›Moskau des Zweiten‹].« In: Eisenstein 1998a, 111–150.
- Zabrodin, Vladimir (2000): »Kak Ėjzenštejn stal Rorikom. Neizvestnaja stat'-ja sozdatelja OKTJABRJA [Wie Eisenstein zu Rorik wurde. Ein unbekannter Artikel des Schöpfers von OKTOBER].« In: *Ėkran i scena*, Nr. 12 (532), April, 10.
- Zemljanuchin, Sergej u. Miroslava Segida (1996): *Domašnjaja sinemateka. Otečestvennoe kino 1918–1996* [Heim-Kinemathek. Vaterländischer Film 1918–1996 (= Katalog der Spielfilme in der UdSSR u. deren Nachfolgestaaten)]. Moskau.

- Zima, Peter V. (1995): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt.
- Žolkovskij, A. K. (1994): »Poëtika Ėjzenštejna: dialogičeskaja ili totalitarnaja? [Die Poetik Eisensteins: dialogisch oder totalitär?].« In: Ders.: *Bluždajuščie sny i drugie raboty*. Moskau, 296–311.
- Zottl, Anton (1982): *Otto Rank. Das Lebenswerk eines Dissidenten der Psychoanalyse*. München.

A.9 Personenregister

- Adama van Scheltema, Frederik 41, 133
 Afanas'ev, Aleksandr 260
 Aischylos 192
 Aleksandrov, Grigorij 30, 34, 69, 100, 276
 Alexander, Franz 128, 142
 Amengual, Barthélemy 253, 258
 Andreev, Andrej A. 306
 Andreev Igor' 304, 307
 Anisimov, Ivan 49, 57
 Anton, Ferdinand 73
 Anulus, Bartolomaeus 169, 171
 Arendt, Hannah 226
 Argan, Giulio Carlo 74
 Aristophanes 192
 Artizov, Andrei 303 f., 307, 329, 343
 Ataševa, Pera 58, 100, 161
 Aumont, Jacques 219
 Aurnhammer, Achim 162, 165
- Babel', Isaak 254, 258, 327
 Babičenko, Denis 303, 343
 Bachofen, Johann Jakob 104 f.
 Bachtin, Michail 208 f.
 Balzac, Honoré de 163, 194, 278
 Barna, Yon 18
 Barrymore, John 294 f.
 Barthes, Roland 184, 270
 Bartlett, Rosamund 157
 Bastide, Roger 231
 Baumann, Hermann 168
 Bechtereŭ, Vladimir 60 f., 65
 Beals, Carleton 227 f.
 Beertz, Eduard 175
 Bekbulatovič, Simeon 202
 Bek-Nazarov [Beknazarjan], Amo 34
 Bell-Metereau, Rebecca 162
 Belyj, Andrej 30, 197, 225, 239, 322
 Bergan, Ronald 18
 Bergson, Henri 72, 287
 Binet-Sanglé, Charles 189
 Bleuler, Eugen 60, 118
 Blok, Aleksandr 197 ff.
 Bode, Rudolf 64
- Bodrichin, Nikolaj 252
 Böcklin, Arnold 138, 252
 Boehm, Gottfried 313
 Bogdanov, Aleksandr 49
 Bogoraz, Vladimir [Waldemar] 77, 169
 Bol'sakov, Ivan G. 327, 333, 336, 343 f.
 Bordwell, David 36, 42, 218 ff., 271 ff.,
 288 f.
 Botticelli, Sandro 194
 Brendel, Karl 176
 Brenner, Anita 72, 75, 102, 105, 137, 230
 Brik, Osip 239
 Buddha, Gautama 142, 242
 Budgen, Frank 273 f.
 Bulgakowa, Oksana 18, 25, 30, 40, 58, 63,
 82, 109, 130, 132, 161, 171, 186 f.,
 246, 272 f., 305, 321, 332, 339
- Calder-Marshall, Arthur 98
 Calderon de la Barca 204
 Cancik, Hubert 220
 Cassirer, Ernst 65, 313 f.
 Catilina 242
 Čechov, Anton 62
 Čechov, Michail 225
 Cendrars, Blaise [Frédéric Louis Sauser]
 275
 Čerkasov, Nikolaj 132, 295, 299, 304 f.,
 335, 339
 Čerkasova, Nina 299
 Chaplin, Charles 276, 298, 299
 Charlot, Jean 75
 Chlebnikov, Velemir 269
 Chlebnjuk, O. V. 303
 Čochlova, Ekaterina 303
 Čiaureli, Michail 34, 242
 Cicero 242
 Coleridge, Samuel Taylor 346
 Constanzo, William 275
 Correggio, Antonio Allegri 251
 Covarrubias, Miguel 75, 100
 Čiurlionis, Mikolajus Konstantinas 269
 Craig, Edward Gordon 63

- Cushing, Frank Hamilton 78, 83 ff.
- Dante Alighieri 264
- De Quincey, Thomas 346
- De Santi, Pier Marco 265
- Deval, Jacques 163, 211
- Diderot, Denis 270
- Dobrenko, Evgenij 14, 343
- Döring-Smirnov, Johanna Renate 164
- Dohnány, Ernst v. 198
- Dostoevskij, Fedor 18, 150, 285, 340
- Dovženko, Aleksandr 34, 49, 333 f.
- Dreiser, Theodore 68, 277
- Durkheim, Émile 76 f.
- Eckartshausen, Karl v. 269 f.
- Eismann, Wolfgang 312 f.
- Eliade, Mircea 162
- Eliot, T. S. 76, 200 f.
- Ellis, Havelock 165, 174
- Engel, Christine 29
- Engel-Braunschmidt, Annelore 62
- Engels, Friedrich 39, 65, 105, 121, 154, **210 ff.**, 220, 317
- Ermler, Friedrich 28, 34
- Ėtkind, Aleksandr 66 f., 119, 196, 227
- Euripides 192, 267
- Evreinov, Nikolaj 7, 23, 63, 273, **289 ff.**
- Färber, Helmut 219
- Fedorov, Ivan Petrovič 203
- Ferenczi, Sandor 125, **127 ff.**, 133, 135, 142, 151
- Feuchtwanger, Lion 306 f.
- Fevral'skij, Aleksandr 163
- Flaherty, Robert **97 ff.**, 103
- Fliess, Wilhelm 164 f.
- Fonvizin, Denis 60
- Foregger, Nikolaj 198
- Fourier, Charles 154
- Franke, Ursula 41
- Frazer, James George 44, 76 ff., **86 ff.**, 95, 105, 143 f., 148, 173, 205 f., 210 f., 300 f., 329
- Frejdenberg, Ol'ga 114, **204 f.**, 208, 315
- Frejlich, Semen 336
- Freud, Sigmund 47 ff., 60 f., 65 ff., 72, 74, 115 f., 123, **124 ff.**, 130, 141, 143, 151 f., 164 f., 219, 227, 282, 296, 318
- Friedrich, Margarete 97
- Friedrichsmeyer, Sara 162
- Fuchs, Georg 63
- Fülöp-Miller, René 63, 240, 314 f.
- Gadamer, Hans-Georg 313
- Galaktionov, Michail 341
- Gal'perin, E. 282
- Gatschet, Albert 81
- Geduld, Harry 29, 58, 83, 228
- Gilbert, Stuart 274, 286, 299
- Goethe, Johann Wolfgang 181, 244, 349
- Goffensefer, Veniamin 156
- Gogol', Nikolaj 134, 239, 286, 289
- Golomštok, Igor' 254
- Goodman, Nelson 313
- Gordon, Mel 63
- Gorjunov, Vasilij 334 f.
- Gor'kij, Maksim 29, 33, 62
- Gorman, Herbert 274
- Gosta, Werner 275
- Gottesman, Ronald 29, 58, 83, 228
- Goya, Francisco de 148, 178, 180, 330 f., 341
- Grabar', Igor' Ė. 332, 336
- Granet, Marcel 82, 135, 151, 185 ff., 213 ff., 318
- Greco, El [Domenico Theotocopuli] 190, 252, 263, 265, 346
- Grekov, N. 344
- Grjaznyj, Vasilij 190
- Groys, Boris 14
- Günther, Hans 14, 270, 303
- Hadermann, Paul 268
- Haeckel, Ernst 62, 116, 129, 142
- Hansen-Löve, Aage A. 36, 65, 114, 163, 189, 196, 239
- Hausenstein, Wilhelm 269
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 39, 154, 173, 178
- Heine, Heinrich 183

- Henri-Christophe 183, 240
Hiroshige, Ando 148
Hirschfeld, Magnus 165 f., 173, 175, 178, 189
Hitler, Adolf 153
Hoffmann, E. T. A. 219
Holloway, Emory 174 f.
- Indenbom, L. 326
Ivan IV. [Ivan Groznyj / Ivan der Schreckliche] 143, 148, 199, 202 f., 205, 210, 213, 324, 341
Ivanov, Vjačeslav Ivanovič 225
Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič 18 f., 65, 69, 73, 82, 84, 86 f., 107, 111 f., 114, 127, 165, 168, 186, 208, 219, 238, 273, 312, 315 f., 340
- Janovaja, Varvara 163
Jaroševskij, Michail 67
Jekels, Ludwig 152
Jochelson, Waldemar [Jocheľ'son, Vladimir] 169
Johannes vom Kreuz → Juan de la Cruz
Jonson, Ben 114, 200
Joyce, James 23, 38, 152, 270 ff., **273 ff.**, **281 ff.**, 289, 292, 299, **300 f.**, 310 f., **322**
- Juan de la Cruz 225, 231, 235
Jukov, Konstantin 28, 50, 57, 67
Jung, Carl Gustav 86 f., 98, 112, 118, 135 ff., 143, **151 f.**, 166, 175, **180 ff.**, 184, 190
Jurenev, Rostislav 57, 80, 93, 96
Jutkevič, Sergej 51, 198
Juzovskij, Iosif 304, 342, 344
- Kandinsky, Wassily 269
Kanzog, Klaus 275
Kapp, Ernst 133
Katte, Max 189 f., 192
Klages, Ludwig 40, 65, 166, 223
Kleberg, Lars 199, 219
Klee, Paul 269
Kleist, Heinrich v. 64
Klejman, Naum 16, 18, 20, 30, 32, 52, 63, 66, 123, 130, 132, 158, 171, 183, 276, 299, 304, 327, 340
- Klotz, August 297
Komarov, Sergej 280
Kornejčuk, Aleksandr 332 f.
Kozincev, Grigorij 34
Kozlov, Leonid 15, 100, 199, 299, 304, 334, 343
Krafft-Ebing, Richard 165
Kretschmer, Ernst **44 ff.**, 65, **118 f.**, 137, **236 ff.**, 242
Kručenych, Aleksej 269
Kulešov, Lev 26
Kurbuskij, Fürst Andrej 148
Kurth, Julius 186
Kuznecov, Michail 344
- Lacan, Jacques 296
Lagerborg, Rolf 189
Lang, Andrew 143, 148
Lanz, Henry **135 f.**, 267
Laplanche, Jean 60, 126, 142
Law, Alma 63
Lawrence, D. H. 76
Leonardo da Vinci 165, 174, 178, 219, 252
Lermontov, Michail 190, 194
Lessing, Gotthold Ephraim 349
Letourneau, Charles Jean-Marie 233, 235
Lévy-Bruhl, Lucien 22, 40, 42, 44, 76 f., **78 ff.**, 106 f., 115 f., 122, 136, 215, 229, 231, 269, 310, 318
Lewin, Kurt 165
Leyda, Jay **26 f.**, 31, 96, 109, 123, 148, 230, 263 f., 275, 311, 335, 340, 363, 365, 372, 274
- Lichtenberger, Henri 158
Liceaga, David 34
Lipps, Theodor 41
Listov, Viktor 303
Lövgren, Hakan 127 f., 199, 219, 225
Loyola, Ignacio de 63, 223, **231 ff.**, 264
Lurija, Aleksandr 35, **68 f.**, 110, **121 f.**, 227
Lurija, Elena 68

- MacDougall, David 99
Machiavelli, Niccolò 214
Magnasco, Alessandro 190, 265
Maimonides, Moses 172
Majakovskij, Vladimir 57
Maksimenkov, Leonid 303, 305 ff., 309
Malewitsch [Malevič], Kasimir 269
Malinowski, Bronislaw 104 f.
Margolit, Evgenij 11, 29, 303
Mar'jamov, Grigorij 132, 304 f.
Marr, Nikolaj 67, **79**, 84
Martinetti, Filippo Tomasi 269
Marx, Karl 66, 210, 212, 274 f., 304
Maupassant, Guy de 343
Medan, Hinrich 64
Mehlis, Georg **216**, **251**
Mei Lanfang **186 f.**, 321
Mejerschol'd, Vsevolod 62 f., 96, 127,
158 f., 163, **198 f.**, 219, **320 ff.**,
327, 340 f.
Menaker, Esther 127
Merežkovskij, Dimitrij **150 f.**, 225
Merleau-Ponty, Maurice 313
Mertens, Wolfgang 126
Michajlovskij, V. V. 248
Michelangelo Buonarroti 252, 265
Michelson, Annette 274 f., 278
Michoëls, Solomon 333, **343 f.**
Mil'don, Valerij 242 f.
Moll, Albert 165
Molotov, Vjačeslav M. 132, 158, 304 ff.,
339
Montagu, Ivor 26, 98, 276 f.
Montenegro, Roberto 75
Morgan, Lewis H. 44, **105**, 154, 211
Morozov, Pavlik 206, **253 f.**, 310, **323**
Moskvin, Andrej 131 f.
Moussaieff, Masson, Jeffrey 164 f.
Muchina, Vera 332
Murnau, Friedrich Wilhelm 98

Nečkina, Milica 326 f.
Nesterov, Michail 206
Nietzsche, Friedrich 40, 64, 131, 151, 153,
163, 166, 182, 192, 258, 267, 310 f.,
331, 342

Nordau, Max 157 f.

Orozco, José Clemente 74, **182**, **265 f.**, 311
Ostrovskij, Aleksandr 68

Paetzold, Heinz 41
Paglia, Camille 162
Pavlenko, Petr 123, 242, 259, 324
Pavlov, Ivan 49, 60 f.
Péladan, Josephin 163
Petermann, Werner 97
Piranesi, Giovanni Batista 344, 346
Platon 163, 172, 176 f., 234
Plechanov, Georgij 39, 43, 62, 65, 107
Podoroga, Valerij 127, 141
Pontalis, Jean-Bertrand 60, 126, 142
Poulain, Augustin 227, 231, **235 f.**, 250,
262
Preuss, Konrad Theodor 47
Prinzhorn, Hans 118, 176, 297
Proust, Marcel 281 ff.
Pudovkin, Vsevolod 28, 34, 334
Purišev, V. I. 248
Puškin, Aleksandr 134, 158, 263 f., 286,
289, 292
Pyr'ev, Ivan A. 340 f.

Radek, Karl 271, 274, 281 ff., 322
Raffael 251
Rajzman, Julij 334
Ranevskaja, Faina 343
Rank [Rosenfeld], Otto **127 ff.**, 132 f.,
139 f., 142, 151, 182, 211
Razmyslov, P. 122
Reich, Wilhelm **236 f.**
Repin, Il'ja 143, **145**, 267, 294
Ribot, Théodule 235
Rilke, Rainer Maria 120, 231, 233
Rivera, Diego 74 f., 93, 307, 311
Rochfort, Desmond 74
Rodin, Auguste 120, 231, 233
Rodriguez Prampoli, Ida 74
Romm, Michail **199 f.**, 343
Rorschach, Hermann 120
Rošal', Lev 304, 327, 343
Rozanov, Vasilij 163

- Rubajlo, A. I. 28, 49
 Ržeševskij, Aleksandr **253**, 255
- Sabaneev, Leonid 225
 Sachnovskij, Vasilij 344 f.
 Sachs, Hanns 129, 133, 151, 165, 182
 Salomon, Bernard 169, 171
 Sand, Georges 163
 Ščerbakov, V. A. 198
 Schlegel, August Wilhelm 219
 Schlichting, Albert 202 f.
 Schnitzler, Arthur 198
 Schwarz, Alexander 253
 Seilliére, Ernest 182
 Šejnin, Lev 329
 Selezneva, Tamara 63
 Sel'vinskij, I. 334
 Selznick, David O. 288
 Seton, Marie 18, 274
 Shakespeare, William 96, 178, 181, 200 f.,
204 f., 222, 292, **298 f.**, 343
 Sharaku, Toshusai 64, 186
 Silberer, Herbert 142
 Simonov, Konstanin 209, **332**, **337**
 Simrock, Karl 205
 Sinclair, Upton 29, 58, 83
 Siqueiros, José David Alfaro 74
 Šklovskij, Viktor 253, 260
 Skrjabin, Aleksandr 225, 269
 Smyšljaev, Valentin 225
 Sokolov, V. S. 35, 275
 Solomon, Bernard 169, 171
 Solov'ev, Vladimir 193
 Spencer, Herbert 153
 Spengler, Oswald 153
 Špinel, Iosif 131
 Spinoza, Baruch de 120
 Stalin [Džugašvili], Iosif Vissarionovič
 28 f., 57 f., 66, 127, 132, **150**, 160,
241 f., 281, 293, **304 ff.**, 324, 329,
 333, 337, 339, 340 ff., **347**
 Stanislavskij, Konstantin 63, 287
 Steiner, Rudolf 224
 Stekel, Wilhelm 142
 Sterba, Richard 132
 Šternberg, Lev 77, 168 f.
- Stevens, Edmund 307
 Stevenson, Robert L. 294
 Stockard, Charles Ruprecht 178
 Storch, Alfred 44, 118
 Štrauch, Maksim 31, 79, 93
 Šub, Ěsfir' 57 f.
 Sudendorf, Werner 18, 30, 32, 56, 64, 80,
 98, 164, 198, 324, 329
 Šumjackij, Boris 30, 32, 34, 58, 304, **306**,
 309, 323
 Sutter, Johann 182, 275
 Sutyryn, Vladimir 28, 51, 132
 Sydow, Eckart v. 137
- Tairov [Kornblit], Aleksandr 63, 198
 Tall, Emily 274
 Tatlin, Vladimir 252
 Taylor, Richard 33
 Teresa de Jesús [Theresia von Avila] 225,
 231, 235, **246 f.**, 250
 Theresia von Lisieux 225
 Thompson, Kristin 290
 Tieck, Ludwig 219
 Timur 123, 288
 Tokarev, Sergej 167
 Tolstoj, Aleksej **325 ff.**
 Tolstoj, Lev 150 f., 395
 Toor, Frances 91, 390
 Trauberg, Il'ja 34, 308, 319 f.
 Tret'jakov, Sergej 64, 327
 Trotzky, Leo [Trockij (Bronštejn), Lev D.]
 57, 307
 Tsivian [Civ'jan], Yuri 18
 Turowskaja, Maja 323
 Twain, Mark 204
 Tylor, Edward B. 44, 76 ff.
 Tzara, Tristan 269
- Uhlenbruch, Bernd 270, 324
- Vajsfel'd, Il'ja 153, **309**
 Vandercook, John 183
 Vasil'ev, Georgij und Sergej 34
 Vejsman, E. 254 f., 309 ff.
 Vertov, Džiga [Kaufman, Denis] 28, 34,
 65

- Veselovskij, Aleksandr 114, 205, **344 f.**,
388, 395 f.
- Višnevskij, Vsevolod 304, **334 f.**, 339, **342**
- Vološinov, Valentin 35 f.
- Voynow, Zina 26, 123, 148, 363, 275,
335, 340
- Vrubel', Michail 194, 206
- Vygotskij, Lev 35 f., 68 f., 107, 110 f.,
120 f.
- Wagner, Richard 117, **157 ff.**, 169, 171,
253, 266, 324
- Walzel, Oskar 181
- Wedekind-Schwertner, Barbara 162
- Weininger, Otto **164 f.**, 173
- Weise, Eckhard 18
- Welles, Orson 98, 240
- Whitman, Walt 163, **173 ff.**, 184, 263, 316
- Wilde, Oscar 163
- Wilson, Edmund 274, 278 f.
- Winthuis, Joseph 148, **167 f.**, 172, **196 f.**,
214
- Worringer, Wilhelm 41
- Wundt, Wilhelm 41, **46 f.**, 74
- Zabrodin, Vladimir 150, 193, 280, 294,
304, 307
- Zalkind, Aaron 67, 119
- Zarchi, Natan 280
- Ždanov, Andrej 304 f., 307, 324 f., 327,
329, 336, 339
- Zivel'činskaja, L. Ja. 110
- Zola, Émile 67, 114, 221, 236, 278, 320
- Žolkovskij, Aleksandr 304
- Zolotarev, A. M. 168
- Zottl, Anton 127
- Zubakin, Boris 224 f.
- Zweig, Stephan 64

A.10 Sachregister

Abbildungsvorgänge 46 f., 118 f., 126

abstrakt

~er Gedanke 37, 47, 119

~es Denken 45 f., 48, 122, 246, 297

Abstraktion 270, 318

Ästhetik 13 f., 16 ff., 22 ff., 26, 32, 39, 52, 58, 62, 65, 69, 71, 86, 107 f., 112, 114, 160, 181, 184 ff., 211, 218 f., 234, 252, 268, 298, 301, 303 f., **309 ff.**, **319 ff.**, 333, 337 ff., **347 ff.**

→ Genie~, → Produktions~, → Wirkungs~; → Einfühlung, → Macht, → Marxismus, → Stilisierung

Ästhetizismus 333, 337

Affekt 68, 118, 120 f.

~enlehre 121

~steigerung 226

affektiv 62, 78, 246, 250, 314

Alleinherrschaft 131, 149, 192, 206, 209, 212, 215, 299, 301, 328, 334

Andrognie 23, 40, 72, 86, 108, 151 f., **160 ff.**, 172, 175 f., 178, 180 f., 183, 186, 189, 192, 194, 198 f.

Animationsfilm 130

Animus u. Anima 151 f., 166, 181

Anthroposophie 225

antifaschistisches jüdisches Komitee 344

antimarxistisch 122

Apokalyptik 146 f.

apollinisch u. dionysisch 40, 182, 311

→ dionysisch

archetypische Situation 86, 137, 152, 330

Archetypus 43, 86, 112, 151 f., 181

Mutter~ 135, 166, 190, 192, **214 ff.**

Vater~ 166, 192

architektonische Form 127, 132, 137, 214, 286, 346

Architektur 137, 241, 342, 345

asyntaktische Bildserie 46 f.

audiovisueller Kontrapunkt 262, 270

Ausdruck

~sbewegung [vyrazitel'noe dvizenie] 63 ff., 84, 166, 298

~sfähigkeit [vyrazitel'nost'] 20, 64, 68, 83, 316

Barock 132

basic situation **151 f.**, 181

Begriff [ponjatije]

abstrakter ~ 35, 45, 73, 119, 246, 297, 299, 315, 317

bessjužetnost' [Sujetlosigkeit] 57, 114, 200

Bewusstsein [soznanie] 44, **48**, 78 f., 239, **244**, 268, 279, **292**, 336

~sstrom [stream of consciousness] 38, 276 ff., 281 ff., 287 f., 301

Bild → obraz

~(-liches) Denken [obraznoe myšlenie] **42 f.**, 117, 119, 185

~haftigkeit → obraznost'

~neri der Geisteskranken 118, **175 f.**

~text 92, 194, 206, 264 f., 294, 299, 310, 319, 330, **341**

~theorie 313

abstraktes ~symbol 246

binäre Opposition 316

Biomechanik 63

Bipolarität 160, 164, 311

bipolar

~e Strukturen 23, 40, 160 f., 213

~es Einheitsprinzip 301

~es (Kunst-)Modell 39 f., 309

~es Prinzip 166, 169, 181 f.

Bisexualität 152, 160 ff., 164 f., 172 ff., 177 f., 181 f., 190

bisexuelle Einheit 169, 184

čet i nečet [Gerade u. Ungerade] 185

chinesisches Denken → pensée chinoise

commedia dell'arte **197 f.**, 320 f.

creative dialectics 173, 176 f.

→ Dialektik

Degeneration 118, 295, 335, 338

→ Entartung

Denken

- ~ der Naturvölker 33, **37**, 47, 70,
78 ff., 106, 108, 115, 118,
121, 167, 310
- frühe Formen des ~s 22 f., 38, **40 ff.**,
53, 73, **79 ff.**, 106, **107 ff.**,
122, 128, 134, 136, 167, 173,
184, 215, 251, 281, 288, 309 f.,
317, 331
- abstraktes ~, → Bild(-liches) ~,
→ komplexes ~, → logisches ~,
→ pensée chinoise, → prälogisches ~,
→ sinnliches ~
→ Undifferenziertheit
- Denkprozess 34, 37, 42, 44, 46, 68 f.,
118 f., 279, **287 f.**, 297, 316 f.
- Despotismus 123, **147 ff.**, **156**, 183, 288,
290, 293 f., 328, **330 f.**, 341, 347
- Dialektik 61, 65 ff., 69, 71, 154 f., 166,
176, 222
- ~ der Spirale 112 f., 129, 154 f.
- ~ des Sexus 160, 169, **172 ff.**
- ~ u. Ekstase 173 f., 220, 266
- ~ u. frühe Formen des Denkens 317
- ~ u. Mystik 71, 234
- ~ u. schöpferischer Prozess 140,
249; → creative dialectics
- dialektisch
- ~e Figurenkonstellation 291
- ~er Materialismus 49 f.
- ~es Modell der Kunst 15, **38 ff.**, 43,
48, **107**, **109 f.**, 113, 125, 160,
173, 244
- dionysisch 133, 193, 258, 267 f., 301,
331
- apollinisch u. dionysisch
- Dionysos 88, 182, 192, 255
- Diskurs **14**, 19 f., 23, 27, 42 f., 68, **110 ff.**,
116 f., 220, 273, **304**, 313, 316, 349
- Disney 52, 130, 237
- divine kingship **87**, 205, 300
- Dokumentarfilm 57, 59, 96, **97 ff.**, **102 ff.**,
226 f., 230, 263
- Doppelgänger 138 f.
- dramaturgischer Sujetfilm 114, 200, 292,
298, 301

- écriture automatique 60, 66, 244, 275,
282, 286
- edinovlastie → Alleinherrschaft
- edinstvo → Einheit
- Einführung 41, 62, 173
- Einheit 62, **108**, 120, 137, 142, 150, 158,
174, 183 f., 232, 236, 244, 250, 252,
262, 266, 286, 290, 296, 328
- ~ der Handlung 262
- ~ in der Mannigfaltigkeit 62, 108,
184, 236, 290
- androgyn (Ur-)~ 108, 135, **169**,
174, **176 ff.**, 180, 184, 186,
212, 215, 301
- staatliche ~ 108, 145, 290, 296, 328
- ursprüngliche ~ 129, 136, 155, 175,
178, 216, 236, 252
- Einzelbild **47**, 119, 240, 297
- Ekstase 23, 48, 71 ff., 84, 86, 113, 120,
129, 136, 175, 193, 195, 217, **218 ff.**
- Trance, → schöpferischer Prozess
- bildkünstlerische Realisierung der
~Konzeption 195 ff., **219 ff.**,
226, **233 f.**, 237, **240 ff.**, 331,
346
- motorische Form der ~ 223; → ritu-
elle ~, → sexuelle ~
- religiöse ~ 63, 71, 108, 136, **223 ff.**,
230 ff., 238, **247**, **250**, 252,
262; → unio mystica, → Le-
vitation
- rituelle ~ 71, 136, 196, 223, 228,
240, 267
- sexuelle ~ 108, 133, 136, 173, 175,
230, 244, **260 f.**
- toxische ~ 71, 223, **228 f.**
- unbewegte Form der ~ 223; → reli-
giöse ~
- ekstatisch
- ~e Dialektik → creative dialectics
- ~e Trommel → rhythmische Trom-
mel
- Emblem 188, 316, 318
- Emotion
- ~ der handelnden Figur 35, 264,
287, 291

- ~ u. Denken 78, 120, 132, **308**, 318
 ~ u. Künstler 54, 56, 174
- emotional
 ~e Einwirkung durch Kunst 45, **111**,
 132, **134 ff.**, 233, **268**, 308,
 348; → Wirkung der Kunst
 ~es Drehbuch 253
- Entartung 118, 158 f., 183, 334
 → Degeneration
- Enthusiasmus 58, **220**, **234**, 270
- Epos 201, 311
- Erhebung **250 f.**, 259
 → Levitation, → Schwebezustand
- Ethnographie 22, 38, 59, 70, **73 ff.**, 92, **97**,
 99, 100, 104, 167 f.
- ethnographisch
 ~e Schule 77, 168 f.
 ~er Film **97 ff.**, 102 f.
 ~es (Fakten-)Material 38, 40, **49**,
 52, 71, 73, 75 f., 78, 80 ff.,
 88 ff., 95, 97 f., 100 f., **104**,
 106, 161, 166 f., 196, 205 f.
- Ethnologie 38, **73 ff.**, 97 f., 104, 115, 161,
 168, 313
- ethnologisch
 ~e Studien 22, 40, 44, 53, 59, 73,
78 ff., 99, 106, 108, 133, 152,
166 ff., 182, 205, 208, 229,
 329
 ~e Theorie 34, 48, 104
- Evolution 105, **130 f.**, **158**, 160, 172, **300**
 ~ismus 76 f., 102, **104 ff.**, 115 f.,
 118, 129, 153, 176, 238
 ~stheorie 62, 159, 176, 252
- Expressionismus 118, 269
- Farbe 196, 219, 239, 263, **266 f.**, 300
 Farbfilm 266
- Faschismus **153**, 156, 259, 329, 341
- Feudalismus 105, 134
- Figurenkonstellation IVAN GROZNYJ 189,
 191 f., 199, **213**, 290 f., **295 f.**, **299**,
 301
- Film
 ~-Sprache → Sprache
 ~theorie 13, 16, 26 f.
- ~ der 1920er Jahre 36, 46, **62 ff.**
 ~ der 1930er Jahre 78 ff., 85 f.
 ~ der 1940er Jahre 205
- Folklore **37 f.**, 77, 86, 92, 104, 106, 196,
 205, 328, 345
- Folkloristik 205, 260, **343**, 345
- Form
 ~ale Schule 65, 114
 ~alismus-Kritik 28 f., 305, 309,
 320 f., **332 f.**
 ~ u. Inhalt 35, 69, 283 f., 340
 kultische ~ 23, 137, 160, 196, **212**,
 216 f., 228, 242 f., 252 f.,
 323, 348
 → architektonische Form
- Fragmentarisierung → Zerstückelung
- Fresko 74, 95, 103, 144, 147, 151, 203,
 251, **263 ff.**
- Freud
 ~ismus 66, 116, 125
 ~-Kritik 125 ff., 130
 ~-Schule 60, 66
- Führer **57**, **143 f.**, 183, 214, 240, 243,
260 f., 325
- Fuge 241, **262 f.**
- gegenständliches Denken 48
- Gegenständlichkeit 45, 269 f. 316
- gender shift 162, 169, 188, **193**, **199 f.**,
210
- généralisation 318
 → Verallgemeinerung
- Genie 61, 174, **176 f.**, **181 ff.**, 270
 ~ästhetik 108, 181
- Gesamtkunstwerk 117, **157 ff.**, 266, 270
- Gesellschaftsformation 105, 116, **153 f.**,
 211, 323
 → Regress
- Gestaltpsychologie 40, 63, 313
- Geste 83 f., 320
- Gewalt 128, 189, 213, 255, 258, **260**, 267,
 294, 296, 331, 343, **347**
- Glasmalerei 266
- göttliches Königtum → divine kingship
- Golgatha 101 f., 111, 294
- Gotik **132**, 266, 270

- Gottmensch 182, 192, 215
 Grotteske 321
- Hermaphrodit 167, 169, 171, 201
 Herrscher 134, **143 ff.**, 149, 190 ff., 200, 209, 212, **214 f.**, 263 f., 290, 293, 295 f., 324 f., 329 f., **341**, 347
 Hierogamie 213
 Hieroglyphe 73, **82**, **139**, 141, 184, **187 f.**, 299, 318
 Kreis~ 82, 123, 137, 141
 Historienfilm 325, 333, 336
 historische Poetik → Poetik
 Homosexualität 161, 175
- Ich-Komplex 118
 idée fixe **234 f.**, 278
 Ideogramm 85
 Ideologie → Progress
 infantiles Stadium 130
 innere Rede **35 ff.**, 42, 121, **273**, **275**, 281, 283, 285, **287**
 innerer Monolog 23, 31, 34 f., 38, 68, 270, **271 ff.**
 intellektuell
 ~e Attraktion 56, 59
 ~er Film **34 f.**, **43 ff.**, 56 f., 61, 68 f., 73, 119, 271, 279, 286, **308**
- Inversion 165, 208 f.
 → Umkehrung
- Ironie 31, 56, 183, 200, 224, 279, 285, **328**, 333, 335, **340**
- izobraženje [Abbild, Darstellung, Repräsentation] → obraz
 izobrazitel'nost' [Darstellungskraft] 96, 315
- Kabuki 63 f., 186
 → Theater
- Kampagne 28, 49, 66, 118, 125, 153, 200, 289, **303 ff.**, 321, 323, **342 ff.**
 → Formalismus-Kritik, → Freudismus, → nizkopoklonstvo pered zapadom
- Karneval 72, 75, 90 ff., 100, 208, 210
 ~ismus 72, 86, **89 ff.**, 100, 162, 193, 204, 206, **208 ff.**
- Kastration 293
 ~sangst 127
- Katzbuckelei vor dem Westen → nizkopoklonstvo pered zapadom
- klassenfeindlich 122
 klassenlos → Urgesellschaft
 Klaustrophobie 132
 Kleidertausch → Tausch
 Kollektiv 57, 78, 108, 121, 152, **156**, 181, **225 ff.**, 234, 298 f., 331
 ~itätsprinzip 147, 182
- Kommunismus 105, 155 f., 237
 komparatistische Methode 73, **76 f.**, 86, 92, 122, 148, 208, **345**
- kompleksnoe
 ~ myšlenie → komplexes Denken
 ~ vosprijatje [komplexe Wahrnehmung] 317
- komplexes Denken 39, 42, 47, 117, 122
- Komposition
 ~ der Einstellung 82, 96 f., 148 f., 255, 258
 ~ des Kunstwerks 36, 93, **96**, 135, 137, 185, 188, 192 f., 201, 204, 206, 218, 222, 234, 237, **261 f.**, 269, 278 f., **286 ff.**, **290 ff.**, **299 ff.**, 316
 ~ u. triadische Figur 101 f., 291, 294
- Konflikt
 ~ Kunst/Macht 8, 19, 21, 23, 296, 303 ff., 324 ff., 347 f.
 ~(-theorie) in der Kunst 43, 63, **68 f.**, 94, 298 f.
 ~ u. Figurenkonstellation 189, 191, 213, 293
 innerer ~ des Künstlers 61, 127, 174
 → Vater u. Sohn (-Konflikt)
- kreativer Prozess → schöpferischer Prozess
- Kreis
 ~form 82, 123, **135 ff.**, 214
 ~hieroglyphe → Hieroglyphe
- Kriecherei vor dem Westen → nizkopoklonstvo pered zapadom

- Kronos 148, 205
- Künstler 14, 21, 24, 28 f., 50, 65, 75, 92 f., 96, 100, 118, 120, 131, 138, **140 f.**, 150, 159, 174 f., 178, 181, 184, 186, 218, **222, 234, 252**, 279, 285, 293, **296, 303 ff.**, 307, 310 ff., 320, 322, 324, 328, 331, 333, 337, **338 f., 347**
→ Selbstporträt, → Genie
- künstlerischer Schaffensprozess → schöpferischer Prozess
- Kult 23, 87 f., 96, 105 f., 137, 160 f., 168 f., 181, 191, 196, 203, 212, 216 f., **218, 223 ff.**, 228 f., **239 ff.**, 252 f., 255, 323 f., 348
→ Form, kultische
- Kunst
~doktrin 20, 24, 110, 114, 116, 218, 272, 274, 281 ff., **303 f.**, 309 f., 313, 319, 321, 323, 343, 347
~modell 161, 309; → Dialektik
~theorie 13 ff., 20, 22 f., **25 ff.**, 32 ff., 40, 43, 48, 52 ff., 59, 61 f., 66, 68 f., 73, 78, 83, 86, 93, 104, 109 ff., 124, 160, 169, 181, 205, 208, 218 f., 221, 269, 299, 302, 309, 338, 340, 347, 349
→ Regress(-ion), → Macht,
→ Synthese, → Wirkung der Kunst
- Lachen **71 f., 260 f.**
- Lachkultur, folkloristische 72, 86, 90
- lebendiger Mensch → živoj čelovek
- levitacija → Levitation
- Levitation **195, 250**, 252, 267
→ Erhebung, → Schwebzustand
- linejnaja reč' [lineare Sprache] 79
- Logik 33, 42 f., 78, **107**, 111, 159, 313
→ Prälogik
- logisches Denken 39, 45, 48, **107**, 117, 318
- Macht
~ als Thema in der Kunst 144, 146, 149 f., 192, 194, 200, **206, 209, 212 f.**, 263, 288, 293 f., **296 ff.**, 301 ff., 326, **328 f.**, **331**, 335
~ der Kunst 140, 188, 243, 300, 324, **348**
historisch-politische ~ 32, 57, 153, 156, 202, 209, 213, 242, 253, 303 ff.
Kunst u. ~ (-Konflikt) 14 f., 20 f., 23, 32, 113, **150, 259, 293**, 296, **303 ff., 324 ff., 338, 347 ff.**
phallisches ~prinzip 147, 199, 296
männlich u. weiblich 132, 135, 161, 164, 166 f., 171 f., 174 f., 180 f., **184**, 186, 189, 191 f., 197, 199 f., 210, **212 ff.**, 301
~er Ursprung 23, 108, **161 ff.**
- Marxismus 39, **49 f.**, 65 ff., 154, 310, 319
marxistisch-leninistische Geschichtstheorie 116, 154
- Maske 91, 95, 100, 146, 199, 294 f., 312, **320 f.**, 334
~ntanz 72, **90 f., 196**
weibliche ~ **195 ff.**, 205, 267
- Masse 141, **226**, 234, 260, 276, 324, 348
~nekstase 121, **226 ff.**, 236
~nfilm 56 f., 68, 147, 182, **225 ff.**, 298
~nhypnose 227
~nschauspiel 226
~nterror 325 ff., 331
- Matriarchat 44, **104 f.**, 154, **211, 214 f.**
- Menschenopfer → Opfer
- mentalité prélogique 78, 80 f., 83, 229, 310, 318
→ prälogisches Denken
- Metapher 33, 124 f., 149, 212, **296**, 314, 317, 330 f.
- Metonymie 33
- Mise en scène 32, 265
- Monismus 62 f., 67
- Monodrama 23, 273, **289 f.**
- Montage 13, 17, 86, 274 ff.
~ (1920er Jahre) 56, 65, **68**, 73, 85, 97, 185, 200, 276, **297 f.**
~ (1930er Jahre) 16, 43, **46 f.**, 52, 63, 70, 96 f., 100, 240 f., 272, 276 ff., 281, 297, **315 ff.**, 324, 340

- ~ (1940er Jahre) 202, 270, 289,
296 ff., 301 f., 315
 → Konflikt(-theorie) in der Kunst,
 → Osiris-Methode
- Monumentalkunst 74, 146, 182, **270**, 333,
348
- Muralismus **74 f.**, 95, 266, 311
- Musik 30, 135, 158, 182, 219, 225, 240 f.,
 253, 255, 258, **266 ff.**
- Mutter
 ~archetypus → Archetypus
 ~-Imago 134
 ~leib 135, 137, 139, 215
 ~leibsregression 6, 82, 123, 127 ff.,
 134 ff., 139 f., 142, 151, 176 f.,
 181, 190, 214 ff., 246 ff.,
 251 ff.
 → Regress
- mužskoe i ženskoe načalo → männlich u.
 weiblich, ~er Ursprung
- myšlenie → Denken
 čuvstvennoe ~ → sinnliches ~
 kompleksnoe ~ → komplexes ~
 obraznoe ~ → Bild(-liches) ~
 pervobytnoe ~ → ~ der Naturvölker
 pralogičeskoe ~ → prälogisches ~
- Mystik 71, 180, 197 f., 218, 223, 225,
 227, **230 f., 235 f.**, 239, **247**, **250 ff.**,
 262, 267
- mystische Partizipation → participation
 mystique
- Mythensynkretismus → Synkretismus
- Mythologie **34**, 74, 76, 86, 88, 92, 95,
 104, 133, 166, **172 f.**, 176, 180, 188,
 202, **204 ff.**, 211, 251, 255, 300 f.,
 310 f., **319**, 322 ff., 328, 330, 348
- Mythos 86, 88, 139, 148, 167, 178, 181 f.,
 252, 254, 258, **300 f.**, 311, 323
 Verkörperung des ~ 88, 104, 171 f.,
 311, 324
- Narrenkönig 144, 149, 192, 197, **201 ff.**,
 208 f., 213, 264 f., 331
- Nationalsozialismus 118, **153**, 243
- Naturalismus 187, **278**, 281, 321
 neravnodušnaja priroda [eine nicht gleich-
 mütige Natur] 16, 52, 150, 218,
221, 231, 234 f., 263, 289, 347
- Neurophysiologie 68, 110, 117, 121
- Nichts **82**, **141**, 323
- Nirvana 128, 132, 135, **141 f.**
- nizkopoklonstvo pered zapadom [Krieche-
 rei/Katzbuckelei vor dem Westen] 8,
 200, 339, **342 ff.**
- Nullform (des Seins) 82, 135, 141
- o stroenii veščej [über den Bau der Dinge]
 52, 218
- Obertonmontage 68; → Montage
- obmen roljami → Tausch, Rollen~
- obobščenie/obobščennost' [Verallgemei-
 nerung] 187, 200, 297, 312, **316 ff.**
- obobščennoe ponjatie [verallgemeinerter
 Begriff] 317
- obobščennyj → obraz, obobščennyj ~
 [verallgemeinertes (Sinn-)Bild]
- obraz [Bild] 65, 68, 86, 112, 119, 157, 208,
310 ff.
 ~-Begriff der 1920er Jahre 43, 107
 ~ – izobraženie [Bild – Darstellung]
 43, 271 f., 297, **315 f.**, 324
 ~noe myšlenie → Bild-Denken
 ~nost' [(Sinn-)Bildlichkeit, Bildhaf-
 tigkeit] 43, 65, 119, **314 f.**
 ~nost'-izobrazitel'nost' 315
 ~ – ponjatie [Bild – Begriff] 315
 obobščennyj ~ [verallgemeinertes
 (Sinn-)Bild] 8, 187, 297, 312,
316 ff., 320 ff., 330, 341
 sobyratel'nyj ~ [kollektives Sammel-
 bild] 298 f.
- Ödipus 129, 205
 ~-Komplex **125 ff.**, 142, 152, 303,
 330
 Anti~ 152
- Ontogenese 36, 116, 129, 134, **175**, 252
- Opfer **86 ff.**
 ~geist 254
 ~priester 243
 ~ritual 8, 90, 133, 148, 150, 254, 268,
 300 f., 323, 326, **328 ff.**, 349
 ~rolle 144, 146, **191 f.**, 261

- ~tod Jesu 87 f., 92, 149, 189, 191
 ~ u. Stierkampf 88, 96, 133, 137
 ~ung des Narrenkönigs 144, 149,
 192, 197, **201 ff.**, 330 f.
 ~ung des Sohns 88, 190, **206 f.**,
 214 f., 253, 303, 323, 329 ff.
 ~ung des Vaters 144 f.
 Abraham u. Isaak als ~ 206 f., 254,
 310
 Menschen~ 88, **95**, 123, **142**, 193,
 199, 263, 327 f., 331, 343
 Sacrifice of the King's Son 87, 92,
 148, **205**, 329
 Tier~ 88, 193
 Orgasmus 131, 234, **236 f.**
 Ornament **41**, 82, 95, **228 f.**, 238
 Osiris 169, **300 f.**
 ~-Methode **296**, **301**
 → Montage
 Paradies 93, 135 ff.
 ~-Motiv in der Kunst 98, 105, **138 f.**,
 169, 194
 künstliche ~e 229
 Paradieszustand 140
 ~ u. ursprüngliche Einheit 155,
 169, 175
 urgesellschaftlicher ~ 137, 139, 155,
 168
 vorgeburtlicher ~ 129, 136 ff., 155,
 175
 Parrizid → Vaternord
 pars pro toto **124**, 129
 participation mystique **78**, 136, 269, 318
 Pathos 23, 71, 120, 217, **218 ff.**, 225, 231,
 233 f., 243, 253, 262 f., 338, 343 ff.
 Patriarchat 105, 154, **211**, **214 f.**
 pensée chinoise 82, 151, **185 ff.**, 214,
 262, 297, 318
 → Denken
 perevertyš → Inversion, → Umkehrung
 Persönlichkeitsspaltung 118, **295 ff.**
 → Schizophrenie
 Personenkult **242**, 324, 348
 Perspektive
 Innen~ **277**, 288, 293
 Vogel~ 149
 perspektivische Verkürzung 320
 phallisches Machtprinzip **147**, 199, 215,
 296
 Phallus 96, 167
 ~-Symbol 123, 133 ff., 214 f.
 Philosophie 66, 77, 82, 151, 164 f., **172 f.**,
 184, 220
 chinesische ~ 135, 151, 185 f., 214
 Natur~ 166, 184, 194
 Sprach~ 65, 313 f.
 Phylogenese 48, 116, 121 f., 129, 134,
 142, **237 f.**, 252
 Pietà 149
 Piktographie 73, 95
 plot 200 f.
 podsoznanie → Unterbewusstsein
 Poetik 33, 124, 204
 Film~ [poëtika kino] 65
 historische ~ 114, 345
 poetische Form 33, 124 f., 222
 pogruženie → Versenkung in den Mutter-
 leib
 poiski otca [Vatersuche] 152
 ponjatje → Begriff
 povtor [Wiederholung] 65, 71, 155, **238 ff.**,
 262
 Prälogik 78, 117, 123 ff., 159
 ~-Logik 33, 107
 prälogisch
 ~e Mentalität → mentalité prélogi-
 que, → prälogisches Denken
 ~es Denken **33**, 35, **37**, **40 ff.**, 48,
 78, **80 f.**, 83, 86, **106 f.**, 115 f.,
 124, 229, 272, 310, 318, 345
 ~es Sujet → Sujet
 pränatal → vorgeburtlich
 praobraz [Urbild → Archetypus] 43, 152
 praotec 146 → Urvater
 predmetnost' → Gegenständigkeit
 Produktionsästhetik 218, 234
 Progress
 ~-Ideologie 118, 122, **153 f.**, 156
 ~ u. Regress 15, 33, **38 ff.**, 48, 107,
109 f., 112, 117, 120, 125, 131,
 143, 150, 154, 160 f., 244, 309,
335, 347

- sozialer ~ 104 f., 143 ff., 154, 158, 324, 328, 338, 340
- Prometheus 139, 181, 182, 211, 311
- proobraz 43, 142, **151 f.**, 222
[Vorbild → praobraz]
- Propaganda 21, 24, 118, 123, 225, 234, **242 f.**, 259, **261 f.**, 324 ff., 336, 338, **348**
~ fidei 234
- Protoplasma 130, 237
- protoplasmatische Omnipotenz der Form 130
- Psychoanalyse 23, 40, 60, 63, **66 f.**, 74, 86, 116, 119, **123 ff.**, 132, 137 f., **142 ff.**, **150 ff.**, 161, 164 f., 167, 182, 212, 214, 219, 236, 251 f., 282, 291, 303, 313, 328, 330
- Psychologie 23, 34, 36, 40 ff., **44 ff.**, 62 ff., **67 ff.**, 74, 76, 81, 87, 110 ff., **117 ff.**, 135 f., 142, 151 ff., 157, 159, 165 f., 180, 223, 227, 230, 273, 276, 291, 313
medizinische ~ (Kretschmer) **44 ff.**, 118 f., 236 f.
Tiefen~ (Jung) 87, 112, 135 f., **151 ff.**, 166, 175, 180 ff.
Völker~ (Wundt) 41, **46**, 74
- Psychopathologie **117 ff.**, 165, 235 f., 288, 295
- Psychotechnik 62 f., 223, 225, 232, 234 f.
RAPP 28, 67
- Rationalismus 79, 119, 331, 333
- Raumkonzeption 82, **132**, 188, 192, **213 ff.**, **266**
- Realismus 8, 188, 318, 321, **332 f.**
sozialistischer ~ **28 f.**, 33, **50**, 158, 218, 281, 292, **309 ff.**, 319, 321, 333
- Reflexologie 60, **65 ff.**, 81
- Regress
~ (psychoanalytische Theorie) **123 ff.**, 152, 214, 251
~ u. Psychopathologie **117 ff.**, 137, 152, 175, 295
~ zum Tier 142 f., **147 ff.**
biologischer ~ 113 ff.
- individueller ~ **113 ff.**, 121, 124, 155
- Kunst als ~ 15, 23, 27, 33, 38 ff., 42, 48, 68, 73, 102, 104, 106, **107 ff.**, 130 ff., **156 ff.**, 161, 175 f., 178, 181, 190, 214 ff., 218, 229, 238, 244, 246 f., 251 ff., 269, 281, 296, 309 f., 323, 331, 335, 341, 348 f.
sozialer ~ **113 ff.**, 121, **153 ff.**, 323, 331, 348
Vaterleibs~ 148, 152
→ Mutterleibsregression, → Progress u. Regress, → Versenkung
- Renaissance 74, **200**, 209, 213, 298, **319**
- Repression 28, 67, **132 f.**, 141, **305**, 325, 341
- rhythmische Trommel 236, **238 ff.**, 243, 262
- Rhythmus 65, **119**, 132, 186, 196, 222 f., **236 ff.**, 244, 246, 255, 261 f., 266 f.
→ rhythmische Trommel
- ritmičeskij baraban → rhythmische Trommel
- Ritual 8, 86 ff., 96, 99 ff., 133, 136 f., 144, 148, 150, 188, 196, 206, 211, 227, 230, 240, 255, **300 f.**, 307, 323, **326**, 328 f., 313, 349
→ Opfer
- Rollentausch → Tausch, Rollen~
- roman expérimental 278
- Romantik 281, 313
deutsche ~ 135, 181, 219, 267
englische ~ 346
- sakral
~e Bildlichkeit 92, 255
~e Form 216, 223, 252, 342
~isierung 256, 258 f., 270
~kunst 266, 270, 348
das ~e 254 f., 258, 267, 323
- Saturn 146 f., **148**, 205, **330 f.**
~alien 90
- Schaffensprozess → schöpferischer Prozess
- Schamanismus 77, 109, 169, 259

- schamanistische Technik 196, **262**, 267
 Schizophrenie 44, 60, **117 ff.**, 137, 152,
 273, **291**, **294 f.**, **297**
 schöpferischer Prozess 19, 22, 43, 61, 67,
 71, **92 f.**, 95 f., 108, 118, **120**, 130,
139 f., 161, 173, 176, 183 f., 192,
 205, 218, 222 f., **233 ff.**, **243 f.**, 246,
 249 f., 252, 301, **348 f.**
 Schwebefiguren der Kunst 138, **251 f.**
 → Erhebung, → Levitation
 Schwebezustand
 intrauteriner ~ 138 f., 252 f.
 schöpferischer ~ 244, 249, **250**
 sdvig [Verschiebung] 301
 Selbstkritik 28, 32, 254, 297, **307 ff.**, 312,
318 f., 321
 Selbstmord der Macht → Macht
 Selbstporträt 87, 89, 96, **139 f.**, 150, 178,
 181, 250, 278 f., 293, 296
 semantische Schule 204, 315
 Semiotik 18, 127, **316**
 Sexualwissenschaft 161, **164 ff.**, 174,
 176, 178, 220, 230, 236
 sinnliches Denken 14, 34, **36 ff.**, **42 ff.**,
47 f., 86, 318, 341
 ~ u. abstraktes Denken 47, 297
 innerer Monolog u. ~ 271 f., 287
 Regression u. ~ **109**, 111, 121, 126,
 157
 rhythmische Trommel u. ~ 239
 Synästhesie u. ~ 268 ff.
 Sinnlichkeit 39, 124, 247
 sjužet → Sujet
 sjužetnost' [Sujethaftigkeit] 57, 101, 114
 sobornost' [Gemeinschaftlichkeit, kol-
 lektives Mysterium] 225
 sobyratel'nyj obraz [kollektives (Sammel-)
 Bild] → obraz
 Sozialistischer Realismus → Realismus
 soznanie [→ Bewusstsein]
 Spielfilm u. Dokumentarfilm 97 ff.
 Spirale → Dialektik
 Sprache
 ~ u. Denken 38, 42 f., **46 f.**, **65**,
 71 ff., 79, 81, **83 ff.**, **107**,
 117, 159, 246, 288
 → vnutrennjaja [innere Spra-
 che]
 ~ u. künstlerische Form 40, 72 f.,
86, 107, 159, 167, 172, **222**,
 246, 253, **283 ff.**, 300, 318
 Film~ 46 f., 68, 73 f., 85 f., 93,
 96 f., **222**, 288, 301, 348
 Stalinismus u. Kunst 14 f., 19, 21, 242 f.,
 252, **304**, 323 f., 334, **347 f.**
 → Kunstdoktrin, → Progress-Ide-
 ologie
 stalinistischer Umbruch 183, 280 ff.
 Stilisierung 8, 137, **187 f.**, 190, 194, 199,
 226, 242, 318, **320 ff.**, 334, **348**
 stream of consciousness → Bewusstseins-
 strom
 Stufenmodell **104 f.**, 154, 278
 Suggestibilität 227, 241
 Suggestion **240 f.**
 Sujet [sjužet] 35, 97 f., 100, 108, 114 ff.,
 204, 284, 286, 301, 345, 347 ff.
 ~film → dramaturgischer Sujetfilm
 ~haftigkeit → sjužetnost'
 ~losigkeit → bessjužetnost'
 ~ u. Opfertod 88, 94 f., 143 f.,
 201 ff., 310
 geheimes ~ [tajnyj ~] 114 ff., 134,
 212, 328
 offensichtliches ~ [javnyj ~]
 114 ff., 154, 328
 prälogisches ~ [pralogičeskij ~]
 114 ff.
 Surrealismus 275, **282 f.**, 286
 Symbol 65, 84, 86, 89, 118, 123, 132 f.,
 133, 135, 137, 143, 149 ff., 181 f.,
 186, **190**, 214 f., 224, 240 f., 259,
 267, 280, 286, 290, 295, 300, **314 f.**,
 321, 331
 ~ische Form 65, 314
 ~ismus 158, 163, 178, 189, **197 f.**,
 219, 225, 281 f., 322, 334
 Synästhesie 48, 71, 135, 229, **267 ff.**
 Synekdoche 124 f.
 Synkretismus **88**, 90, 92, 96, 105, **206**,
 227 f.
 Synthese 294, 300

- ~ der Künste 158 ff., 263, 265 f.,
 268 ff.
 ~ von Bildtexten 92, 294
 ~ von Kunst u. Kult 96, 253, 258
 ~ von Wissenschaft u. Kunst 5 f.,
 13, 19, 22 f., 44, **59 ff.**, 69,
75, 97, 104, 106, 278, 349
 dialektische ~ **107**, 110, **112 f.**,
 178, 183, 192
 System Stanislavskijs 62 f.
- Täter 148, 261
 TAO 135, 151, 181, 186
 Tausch 44, 86, 105, **210 f.**
 Kleider~ 166, 169, 193, 199, **210 ff.**
 Rollen~ 161 ff., 188, 193, 201, 204,
206, **208**, **210**, **212**
- Theater 19, 68, 93, 96, **198**, 219, **224 ff.**,
 240, 266, 268, 280, 292, 333, 340,
 342
 ~ A. Tolstoj 325 f.
 ~ Mejerchol'd 198 ff., **320 f.**, 340
 ~theorie **62 ff.**, 163, 273, **345**
 chinesisches ~ 163, 187, 321
 elisabethanisches ~ 163, 200, 204
 japanisches ~ 64, 163, 186, 321
- Theosophie 225
 Todestrieb 8, **131**, 140 f.
 totalitär 28 f., 118, 153, 254, 304 ff., 323,
 331, **338**, **349**
- Totemismus 88, **183**, **148 f.**
 Tragödie **182 f.**, 190, 258, **267**, 277,
310 ff., **335**, 341
- Trance 71 f., 99, 227 f., **232**, 240, **246 f.**,
268
- Transfiguration 251, **253**, **257 f.**
 → Verklärung
- Traum 119, 126, 141, 190, 204, **279**, 286,
300, 343
 ~deutung 48, 116, **126**, 318
- Trauma **27**, 30, 155, 280, 348
 ~ der Geburt **127 f.**, **132**, **134 ff.**,
 142, 155
- Travestie 161 f., 188, **192 ff.**, 197, **199 ff.**,
208 ff.
- Trommel → rhythmische Trommel
- Typage 62, 187, 321
 Tyrann **143 ff.**, 202 f., 212, **330**
 ~enmord 143
- Übermensch 149, 151, **181 ff.**, 190, **192**,
 342
- Umkehrung 133, 163, 193, **206 ff.**, 215
 → Inversion
- Umschlag von Quantität in Qualität 113,
 129, **220**, 266
- Unbewusstes 116, 126, 132, 164, 181,
 286, 292
 kollektives ~ 152
- Undifferenziertheit
 ursprüngliche ~ 108, 136, 167, 169,
 269, 318
 zweigeschlechtliche ~ 175, 177
- unio mystica 108, 136, 252
- Unterbewusstsein 48, 126, 292
- Upanischaden 181
- Ureinheit, androgyne 108, 171, 178, 180
 → Einheit
- Urform 41, 82, 137, **140**
- Urgesellschaft 77, 105, **155 f.**
 klassenlose ~ 128, 139
- Urphänomen 237
- uslovnost' [Bedingtheit, Stilisiertheit]
 334
 → Stilisierung
- Utopie 39, 121, **154 f.**
- vacilada 72
- Vater
 ~archetypus → Archetypus
 ~Imago 126, **143 ff.**, 148, 150, 303
 ~leib → Regress, → Versenkung
 ~mord 142 ff.
 ~Mutter-Kind (-Triade) 134, 147 f.,
173 f., 206, 212
 ~suche → poiski otca
 ~ u. Sohn (-Konflikt) 88, **127**, **143 ff.**,
205 ff., 253, 303, 310, 329 f.
- vegetatives Stadium/Form 119, 177,
235 ff., **242**
- Verallgemeinerung → généralisation,
 → obobščenie

Verbot 8, 21, 24, 32, 132, 253, 297,
305 ff., 323 f., 336 ff.
Verdichtung **45 ff.**, 118, 202
~ von Bildtexten 310, 341
Verklärung 251, 257 f.
→ Transfiguration
Verschiebung 47, 118, 144, 192, 202,
296, 301, 318
Versenkung
~ in den Mutterleib **129 f.**, 132, 136
mystische ~ 137, 142
Vaterleibs~ 142
Versinnlichung 232, 234, 264
vlast' → Macht
vnutrennij monolog → innerer Monolog
vnutrennjaja reč' → innere Rede
Volk 49, 91, 132, 149, 193, 243, 255, **260**,
262, 294, 300, **329 ff.**, 341
vorgeburtliches Stadium 128, 141, 155,
175
→ Paradieszustand
vyrazitel'noe dviženie → Ausdrucksbe-
wegung
vyrazitel'nost' → Ausdrucksfähigkeit
weiblich → männlich u. ~er Ursprung,
→ Einheit, → Maske, → Yin u.
Yang
Widerspiegelung der Wirklichkeit 116,
292, 310, 319
Wiederholung → povtor

Wirkung
~ der Kunst 13, **45**, 106, **109**, 134,
140, 157, **225 f.**, 237 f.,
241 ff., **261 f.**, **268 f.**, 314,
348
~sästhetik 218
~ von Rauschmitteln 71, **117**, 121,
228 f., 230
Wissenschaft
~diskurs → Diskurs
~ u. Kunst → Synthese
Yin u. Yang 135, 161, 181, **184 ff.**, 214 f.
Zeichnen **244 ff.**
Zeichnung 19, 93 ff., 161, 178, 180, 199,
252, 269, 315, 323
mexikanische ~ 89, 94 ff., 133,
137 ff., **169 f.**, 176 ff., 188 ff.,
246 ff.
Zyklus von ~en 141, 189, 323
Zensur 14, 19, **253 f.**, 296, 331, 348
~ u. Drehbuch 150, 202, 254, **294**,
296, 306, 325, 328, 337
Zerstückelung 296 f., 300 f.
živoj čelovek [lebendiger Mensch] 292,
311, **319**, 337
Zweigeschlechterwesen 6 f., 161, **167 f.**,
172, 189, **194 ff.**, 199, 214
Zwilling 139, 171, **177**
~skult 161, 168 f.
Zwischentitel 269 f.

Die Autorin:

Anna Inge Bohn, geb. 1968 in Renchen/Baden; Studium der Slavischen Philologie, Polonistik und Spanischen Philologie in Madrid, München und Moskau. Freie Mitarbeiterin des Filmmuseums München und des Internationalen Dokumentarfilmfestivals München. 1997–1999 Promotionsstipendium der LMU München u. 1998 Stipendiatin des DAAD an der RGGU Moskau. Seit 2000 freie Autorin für das Bayerische Fernsehen und wissenschaftliche Mitarbeiterin am DFG-Forschungsprojekt »Intermedialität in der russischen Moderne«. 2001/2002 Assistenz­tätigkeit an der Paris-Lodron-Universität Salzburg.

diskurs film BIBLIOTHEK

- ▶ Elfriede Ledig
*Paul Wegeners GOLEM-Filme
im Kontext fantastischer Literatur*
dfB.1 (1989, ISBN 3-926372-51-6); 411 S., 21 Abb.; 44,00 € [D]
- ▶ Hermann Barth
*Psychagogische Strategien des filmischen
Diskurses in G. W. Pabsts KAMERADSCHAFT*
dfB.2 (1990, ISBN 3-926372-52-4); 497 S.; 44,00 € [D]
- ▶ Ludwig Bauer
*Authentizität, Mimesis, Fiktion.
Fernsehunterhaltung und Integration von
Realität am Beispiel des Kriminalsubjets*
dfB.3 (1992, ISBN 3-926372-53-2); 339 S., 48 Abb.; 44,00 € [D]
- ▶ Michael Schaudig
Literatur im Medienwechsel
dfB.4 (1992, ISBN 3-926372-54-0); 445 S., 60 Abb.; 50,00 € [D]
- ▶ Angelika Breitmoser-Bock
Bild, Filmbild, Schlüsselbild
dfB.5 (1992, ISBN 3-926372-55-9); 286 S., 12 Abb.; 40,00 € [D]
- ▶ Alexander Schwarz
Der geschriebene Film
dfB.6 (1994, ISBN 3-926372-56-7); 439 S., 48 Abb.; 50,00 € [D]
- ▶ Ute Seiderer
Film als Psychogramm: MALINA
dfB.7 (1994, ISBN 3-926372-57-5); 227 S., 11 Abb.; 37,00 € [D]
- ▶ Bernhard Kock
Michelangelo Antonionis Bilderwelt
dfB.8 (1994, ISBN 3-926372-58-3); 477 S., 107 Abb.; 60,00 € [D]
- ▶ Rebecca Kandler
PHANTOM. Textgenese und Vermarktung
dfB.9 (1996, ISBN 3-926372-59-1); 356 S., 27 Abb.; 44,00 € [D]
- ▶ Petra Grimm
Filmnarratologie
dfB.10 (1996, ISBN 3-926372-60-5); 442 S., 252 Abb.; 60,00 € [D]
- ▶ Kirsten Burghardt
Werk, Skandal, Exempel: DIE SÜNDERIN
dfB.11 (1996, ISBN 3-926372-61-3); 374 S., 10 Abb.; 44,00 € [D]
- ▶ Gabriele Kilchenstein
Frühe Filmzensur in Deutschland
dfB.12 (1997, ISBN 3-926372-62-1); 375 S.; 44,00 € [D]
- ▶ Ulrich von der Osten
*NS-Filme im Kontext sehen! »Staatspolitisch
besonders wertvolle« Filme der Jahre 1934–1938*
dfB.13 (1998, ISBN 3-926372-63-X); 320 S.; 44,00 € [D]
- ▶ Gerald Koll
*Pandoras Schätze: Erotikkonzeptionen
in den Stummfilmen von G. W. Pabst*
dfB.14 (1998, ISBN 3-926372-64-8); 441 S., 189 Abb.; 50,00 € [D]
- ▶ Markus Koch
*Alien-Invasionsfilme: Die Renaissance eines Science-Fiction-
Motivs nach dem Ende des Kalten Krieges*
dfB.15 (2002, ISBN 3-926372-65-6); 338 S., 31 Abb.; 44,00 € [D]

Ludwig Bauer, Elfriede Ledig, Michael Schaudig (Hgg.)

*Strategien der Filmanalyse:
Zehn Jahre Münchner Filmphilologie*

df.1 (1987, ISBN 3-926372-01-X); 149 S., 25 Abb.; vergriffen

Elfriede Ledig (Hg.)

Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion

df.2 (1988, ISBN 3-926372-02-8); 229 S., 29 Abb.; 19,50 € [D]

Klaus Kanzog (Hg.)

*Der erotische Diskurs:
Filmische Zeichen und Argumente*

df.3 (1989, ISBN 3-926372-03-6); 195 S., 30 Abb.; 21,50 € [D]

Klaus Kanzog

Einführung in die Filmphilologie

(2. aktualisierte u. erweiterte Auflage)

df.4 (1997, ISBN 3-926372-08-7); 247 S., 40 Abb.; 23,50 € [D]

Alexander Schwarz (Hg.)

Das Drehbuch: Geschichte, Theorie, Praxis

df.5 (1992, ISBN 3-926372-04-4); 222 S., 20 Abb.; 21,50 € [D]

Klaus Kanzog

*»Staatspolitisch besonders wertvoll«:
Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen
der Jahre 1934 bis 1945*

df.6 (1994, ISBN 3-926372-05-2); 396 S., 54 Abb.; 25,50 € [D]

Manfred Hattendorf (Hg.)

Perspektiven des Dokumentarfilms

df.7 (1995, ISBN 3-926372-06-0); 229 S., 52 Abb.; 23,50 € [D]

Michael Schaudig (Hg.)

*Positionen deutscher Filmgeschichte.
100 Jahre Kinematographie:
Strukturen, Diskurse, Kontexte*

df.8 (1996, ISBN 3-926372-07-9); 508 S., 36 Abb.; 29,50 € [D]

Klaus Kanzog

Grundkurs Filmrhetorik

df.9 (2001, ISBN 3-926372-09-5); 225 S., 137 Abb.; 23,50 € [D]

