

## **SERGEJ M. EISENSTEINS MATERIALISIERUNGEN DES VERGÄNGLICHEN**

### **OKSANA BULGAKOWAS DOKUMENTARISCHE BIOGRAPHIE\***

Hier ist ein geradezu beängstigend komplexes schöpferisches Leben auf den Punkt gebracht, ist ein Lebenswerk skizziert, das die gestaltete Seite eines Werklebens ist, in dem nahezu alles zu Material und als solches dokumentiert wurde, in Filmen, Schriften, Briefen, Tagebüchern, Zeichnungen. Einem solchen Leben und Werk wird am ehesten gerecht, wer es genau angeht und nüchtern dokumentarisch vermittelt.

Wer sich darauf einläßt, darf sein Objekt-Subjekt denn auch lieben, denn er entgeht der Gefahr daraus allzu leicht resultierenden Distanzverlusts. So ist uns ein Buch in die Hände gelangt, das die Sorge seiner Verfasserin um Gerechtigkeit für ihr Subjekt zu authentischer Darstellung auch der kleinsten Details hat werden lassen.

Zwei für Eisensteins Materialisierungsarbeit wichtige Aspekte sind das Architektonische i.w.S. als Gliederungsprinzip und das von ihm so genannte kugelförmige Buch als lebende kumulative Dokumentation seines Schreibens. Darauf geht die Verfasserin in einem weiteren Buch näher ein, das hier ebenfalls zu erwähnen ist, weil es die Biographie um integrale methodische Aspekte erweitert, die Eisensteins Werkleben bestimmten.\*\*

Eigene Überlegungen im folgenden sehen sich auf dem Boden der beiden genannten Bücher, von denen sind sie angeregt.

Von Anfang an fällt auf, daß hier nicht ein Gegenstand interpretiert wird, daß vielmehr Dinge exakt benannt werden. So wird das Objekt der Darstellung zum Subjekt aus Fleisch und Blut. Sergej M. Eisenstein wird erkennbar wie vor aller Rezeption. Solche unverstellte Schau wird weiterhin begünstigt durch einfachen Sprachduktus.

Die Biographin drängt sich nicht, durch Selbstdarstellung im Text, zwischen das nicht eben einfach zu fassende Subjekt Eisenstein und den Leser. Und: Biographie wird genau genommen, nämlich als Aufzeichnung eines Lebens in seiner Zeit, in seiner Gesellschaft, gesichert durch Belege. Damit wird Eisensteins Werk ein entscheidender innerer Entstehungsraum zurückgegeben: der des (fremd- und hochgradig auch selbst-)gefährdeten Individuums in extrem bewegter Zeit.

Der Junge aus Riga ist aber nach wie vor zwölf Jahre alt. schreibt Eisenstein mit 48 Jahren. Schreibend erleidet der Junge zwei Jahre später seinen zweiten, tödlichen Herzinfarkt, und notiert, als Letztes, auch dieses Ereignis noch. Geschrieben hat er immer, über alles was er wußte oder klären wollte, an andere, für und gegen andere, für sich, auch gegen sich, Tausende von Seiten. Gezeichnet hat er oft und viel.

Unter verschiedensten Umständen hat er an Theateraufführungen prägend mitgewirkt. An die 30 Filme hat er erwogen, projektiert, begonnen, ein halbes Dutzend vollendet. Schließlich die nicht endende Arbeit der Aneignung von Kultur und wissenschaftlicher Erkenntnis, wo immer auf der Erde er fündig wurde, wobei ihm seine Kenntnis auch des Deutschen, Französischen und Englischen zustatten kam.

Ein Lebenswerk, dem im ganzen wie in seinen Teilen Fragmentcharakter eingeschrieben ist. Entgehend aus einem pulsierenden, aufzehrenden Werkleben heraus, in dem Privates fast niemals glückt, schließlich kategorisch dem Werk untergeordnet wird, in das es doch ständig eingeht.

Die Biographin versucht nicht, das defizitäre kreatürliche Leben des Künstlers auf das Werk hin zu stillisieren; sie baut keinen tragischen Helden vor uns auf. Denn es hieße die Künstler-Vita verfälschen, wollte man der darunterliegenden nackten Kreatur edle Kleider anlegen.

Daß der gehorsame Junge aus Riga nach Abschüttlung seines leiblichen Vaters auf weitere Vaterfiguren stößt, ist nicht modisch-psychologische Zuschreibung der Biographin; das liegt vielmehr in der Natur des nicht erwachsen werdenden Kindes, und erscheint zudem durch die realen Begegnungen hinreichend belegt. Den schlüssigen Kontrapunkt hierzu bildet das seiner Umgebung schutzlos preisgegebene Kind, das der Regisseur in mehreren seiner Filme wiederaufleben läßt.

Bedrohtes Leben - Leben als Selbstbehauptung, als Fragment, das ins Werk hinüberreicht.

In ein Werk, das nicht zuletzt an Unerbittlichkeit des eigenen Anspruchs seinesgleichen sucht. Sein fragmentarischer Charakter, die oft nur einstweilige oder bedingte Gültigkeit eines Darstellungsprinzips oder einer Aussage, werden Eisenstein durchaus bewußt. Wer ein Leben lang nicht aufhört, in der Welt wie im eigenen Kopf Neues zu entdecken, bleibt bei einmal erarbeiteten Werkkriterien nicht stehen, trifft keine end-gültigen Aussagen. Dementsprechend entwickelt Eisenstein auch Begriffe weiter. (Was die Forschung da in Bedrängnis bringt, wo er dieselben Wörter beibehält.)

Seine Schriften zum Film reichen thematisch vom technischen Instrumentarium bis zur Analyse des Zuschauerhaltens, bis zu Reflexionen über die Veränderbarkeit der Gesellschaft und Aufrufen zu ihrer Veränderung. Über die Arbeit von Regiekollegen äußert sich Eisenstein polemisch oder auch rückhaltlos bewundernd; Abweisung wie Begeisterung fallen bei ihm extrem aus. Immer lernbegierig, klopft er anderer Arbeit auch daraufhin ab, ob es da Dinge gebe, die für das eigene Werk fruchtbar gemacht werden könnten. (Eisensteins Einfluß auf andere Regisseure, und umgekehrt, wären Stoff für ein eigenes Buch. Eine erste anschauliche Vorstellung davon bot die umfassend angelegte und dokumentierte Eisenstein-Retrospektive des Münchner Filmmuseums, Januar - März 1998.)

Neben den Schriften zum Film steht die praktische Filmarbeit als Regisseur im Zentrum von Eisensteins Schaffen. Seine sechs vollendeten Filme sind es, die Eisenstein einem breiteren Publikum in der Welt bekannt gemacht haben; fünf davon gelten bis heute als Meisterwerke. Zum Faszinierendsten, was der Regisseur und sein kongenialer Kameramann Eduard Tissé geschaffen haben, gehört das erhaltene Bildmaterial aus dem verunglückten MEXIKO-Projekt. Eisensteins vollendete Filme sind ausnahmslos Auftragsarbeiten des Regimes, bei zunehmend enger werdendem ideologischen Rahmen.

Das muß man wissen, um den bis in die späte Stalin-Ära vom Regisseur behaupteten ästhetischen Anspruch an sein Werk als das zu würdigen, was es war: Selbstbehauptung in lebensbedrohender Zeit. Natürlich mußte der Regisseur auch Änderungswünschen nachkommen, öffentlich Selbstkritik üben, Zeiten praktischen Ausgeschlossenseins von der Filmarbeit hinnehmen, doch seine Handschrift ging auch in Werken, bei denen außersachliche Rücksichten zu nehmen waren, nicht verloren.

Verzweiflung über solches Eingeengtsein gelangt unverhüllt in seine Tagebücher, Verzweiflung aus anderer Quelle wohl auch gelegentlich in seine privaten erotischen Zeichnungen, nicht aber ins große Werk.

Es sei denn, man betrachte sein ganzes Werk als einen verzweifelten Versuch, der allgegenwärtigen Vergänglichkeit bleibende Utopien zu entreißen. Dafür spricht einiges, nicht zuletzt die Zeit mit ihren gesellschaftlichen Umbrüchen, und sein hellwaches Beteiligtsein daran. Aber das wäre bei Eisenstein doch ein ganz anderes Verzweifeltsein, mit starken Komponenten von Spiel, Lust und Ekstase (ein in seiner Filmtheorie zentraler Begriff). So soll der Begriff der Verzweiflung hier nicht weiter verfolgt werden, auch deshalb nicht, weil er diffuses Mitleid mit dem "armen" Jungen aus Riga aufkommen lassen könnte.

Bedenkenswert erscheint indessen die durch viele Äußerungen belegte Tatsache, daß hier einer eine gesellschaftliche Wirklichkeit durch eine andere ersetzt wissen wollte. Welchen Raum nimmt diese pragmatische Zielsetzung in seinem Werk (hier: in den Filmen und Schriften zum Film) ein? Neben - oder im Zusammengehen mit - welchen anderen konstitutiven Aspekten?

Die Veränderung gegebener gesellschaftlicher Verhältnisse wird vom Sowjetregime betrieben, ihr Verändernwollen in Eisensteins Werk nachdrücklich behauptet, nicht nur in der Sowjetunion (wo es mehr als nahelag), sondern auch in seinem MEXIKO-Projekt (wo er ideologisch freier gewesen wäre).

Solche pragmatische Zielsetzung erlangt vor allem in den frühen Filmen und Schriften dramatischen Appellcharakter; in den späteren Filmen mündet diese Richtung in Unterstützung des inzwischen etablierten Regimes, zumindest scheinbar. Diese Pragmatik setzt sich sogar punktuell durch gegen die faktische historische Wirklichkeit des je thematisierten Geschehens. Der Appellcharakter kann zum ästhetischen Instrumentarium in Eisensteins Filmen gerechnet werden. Er wird inhaltlich durch Bild und Handlung konstituiert und durch die Montagetechnik nachdrücklich intensiviert.

Zunehmend präsent wird in den Filmen - mitten im atheistischen Staat - der traditionelle kirchlich-kulturelle Hintergrund russischen Lebens, mit seiner eigenen Macht über die Gesellschaft und seiner reichhaltigen Symbolik. (Der in den IWAN-Filmen auf die Spitze getriebene Kampf zwischen Kirche und Staat läßt durchaus auch eine andere Interpretation als die regimeunterstützender Absicht zu.)

An keinem anderen Kriterium als dem der Unterhaltungsfunktion des Films wird so deutlich, daß Eisenstein das Zarenkino radikal hinter sich läßt; Unterhaltung ist hier Appell auf allen Ebenen geworden.

Kein anderes Kriterium als das der (Massen-)Verständlichkeit hat den Regisseur schon in frühen Filmen wie STREIK, OKTOBER in puncto (Breiten-)Akzeptanz so scheitern lassen. Die hohen Grade von Symbolik und Abstraktion überforderten das Publikum. Der Intellektuelle erreichte das Proletariat nicht. Wie viele andere Künstler im Lande, für die der ästhetische Anspruch an ihr Werk Vorrang hatte, sah sich auch Eisenstein bald dem Vorwurf des Formalismus ausgesetzt.

In Kollegenkreisen wie auch aus Sicht von Kulturfunktionären galt Eisenstein nach Mitte der 30er Jahre zeitweise als erledigt. Eine Kluft tat sich auf - und schloß sich nie mehr ganz - zwischen seinem Schaffen und dessen Akzeptanz im Lande, oder, banaler formuliert: dessen Brauchbarkeit. Die Annahme, der geniale Filmregisseur und Filmtheoretiker sei gegen Ende seines Lebens in Moskau sehr allein mit seinem gängige Maßstäbe überragenden Werk dagestanden, und habe das auch gewußt, ist kaum von der Hand zu weisen.\*\*\*

Die Biographin weist Eisenstein als einen Menschen vor, der zeitlebens sich selbst sucht und mit dem, was er findet - und noch aus dem heraus, was er nicht findet, quasi aus den Leerstellen seiner Existenz heraus - enorm viel anfangen kann. Das noch fehlende Handwerkliche hindert ihn zweimal nicht daran, sich auf Tätigkeiten einzulassen, wo die Profis längst am Werk sind: zuerst auf das Theater, dann auf den Film. Beide Male steht er schnell im Mittelpunkt des Geschehens; er lernt und er läßt die, die ihn lehren, von ihm lernen. Er ist es, der die großen neuen Entwürfe und Konzeptionen einbringt, und die immense Lust, sich selbst zu verwirklichen, indem er sich erprobt und auch noch den Gegenstand der Arbeit auf die Probe stellt.

Er bringt sich selbst ein, er bringt sich ganz ein und fragt nicht, ob der Abstand zum Werk verlorengehen könnte. (Der wird letzten Endes nicht verlorengehen.) Dabei wird das Werk auch gespeist aus den Leerstellen in seiner privaten Existenz. Eisensteins filmisches Werk weist keine ausgespielten Liebesgeschichten auf; selbst die Andeutungen (etwa in ALEXANDER NEWSKIJ oder im MEXIKO-Projekt) bleiben karg.

Eisensteins Werkleben hat etwas von einer erbarmungslosen Materialschlacht. Es ist ein permanenter Versuch, eine Überfülle von Material zu bändigen, zu prüfen, zu zertrümmern und neu, anders zu strukturieren, zu gestalten. Material, auf das er in seiner Gesellschaft und anderswo stößt, in Kunst und Kultur, in der Wissenschaft, in der aufkommenden Psychologie. Material auch aus dem eigenen Ego gewonnen, quasi ent-personalisiert, objektiviert, durch schonungslose Selbstbeobachtung.

Wer den unbedingten Drang spürt, etwas essentiell zu verändern, etwas wenigstens im Schaffensakt glaubt seiner Vergänglichkeit entreißen zu können, dem wird im Ernstfall alles zu Material, auch andere Menschen, auch er selbst. Doch das Geschaffene, das aus den Trümmern Gestaltete, ist auch wieder nur Material - oder doch nicht? Die ungeheure Arbeit solcher Materialisierung des Vergänglichen hat denn doch e i n e n neuen Aspekt mit hervorgebracht: Utopien, vorgestellte Orte, an denen Individuen wie Gesellschaften für Augenblicke ihre ganze Hoffnung festmachen können.

Für seine Auseinandersetzung mit dem Material braucht Eisenstein Gliederungs- und Vereinfachungsprinzipien, die ihm den Weg zu seiner Neustrukturierung erleichtern. Er findet das eine in der Architektur, das andere in der Abstraktion. Die beiden Prinzipien haben bei ihm mehr miteinander zu tun als auf den ersten Blick erkennbar. Denn Sergejs Vater war Architekt. Der Heranwachsende schert aber aus der ihm vom Vater zugewiesenen Ingenieursausbildung aus; er wird nicht Architekt. Aber er übernimmt das Architekturprinzip zur Gliederung seines Materials und abstrahiert so die berufliche Tätigkeit des Vaters zum Bewältigungsinstrument seiner ganz anderen Arbeit. So läuft ein Junge seinem ungeliebten Vater davon und entkommt ihm doch nicht ganz.

Und Architektur wird doch mehr als nur transitorisches Prinzip vor allem in Eisensteins Filmen. Die Filme werden zunehmend selbst Architektur. Im IWAN-Film, in seinen beiden fertiggestellten Teilen, ist

jedem Handlungsstrang "seine" äußere Architektur zugeordnet; das Drehbuch für den dritten, als Film nicht mehr zustande gekommenen Teil ist Szene für Szene durchskizziert.

Eisensteins Skizzen und Zeichnungen, vor allem die fürs Theater und für die Filme, erschöpfen sich nicht in Linien, sondern weisen auch räumliche Tiefe auf. Die Filmleinwand ist in ihrer Tiefensuggestion Theaterbühne geblieben. Der architektonische Aspekt birgt auch ein Wirkpotential, das den Fragmentcharakter des Dargestellten überdeckt: Architektonisch durchstrukturierte Räume, im Bild wie im Text, suggerieren Vollständigkeit. Hier ist dem Nicht-Architekten/Architekten Eisenstein, ihm bewußt oder nicht, ein gutes Stück Tarnung gelungen.

Vereinfachung vielschichtigen Geschehens durch Abstraktion, mit einer gehörigen Portion Symbolik - stimmt das denn? Ja und nein; je nachdem, wen man ins Auge faßt: den intellektuellen Künstler, der das versucht, oder die breite Gesellschaft, die das nachzuvollziehen hätte. Für letztere ist Wiedererkennung von Wirklichkeit entscheidendes Kriterium, denn sie, das Geschehen in seiner bunten Vielfalt, aus dem sich jeder seine Farbe heraussuchen kann, zählt.

Dagegen ist Abstraktion ein strenger Extrakt daraus, sein behaupteter Kern, und der kann auf andere so verfremdet wirken, daß sie die Wirklichkeit darin nicht wiedererkennen; die vorgegebene Abstraktion ist nicht "ihre" Farbe. So ist auch (mit)erklärlich, daß Stalins ideologischer Auftrag an die Avantgarde, sich als Ingenieure der Seele zu begreifen und an der Schaffung des neuen Menschen mitzuwirken, wenig Erfolg beschieden war. Leichter hatte es Eisenstein mit dem Abstrahieren in seinen Schriften zum Film. Zum einen ist fachliches Schreiben ohnehin ein Stück Abstraktion von Wirklichkeit, zum andern bestand zwischen ihm und seinen Adressaten hier kein allzu großes Gefälle. (Wer ihn hier nicht verstand, wollte ihn nicht verstehen.)

Beim Schreiben hatte Eisenstein ein ganz anderes Problem. Das ergab sich aus der Dynamik seines Empfindens und Denkens, aus der schieren Unersättlichkeit, Dinge immer wieder in neue Zusammenhänge zu stellen. Aus dieser Lage hat er sich letzten Endes nicht heraus helfen können. Seinen Ansatz dazu darf man aber als schlicht genial bezeichnen.

Heute, ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, wäre der Ansatz realisierbar, durch Nutzung des Computers. Die kritische Herausgabe seines umfangreichen Werks, das auch noch einen erst neuerdings zugänglichen reichhaltigen Nachlaß umfaßt, wird auf einen solchen Ansatz kaum verzichten können, will sie dem Werk auch nur einigermaßen gerecht werden. Eisensteins Ansatz zielte auf eine alles integrierende Schriftensammlung, die ihm schon 1929 als kugelförmiges Buch vorschwebte.

Das kugelförmige Buch sollte Eisensteins vielfältige theoretische Schriften aufnehmen und die sich in ihnen ständig verändernden Sehweisen, Schwerpunkte und Zusammenhänge transparent machen. Als offenes System vorgestellt, sollte es dem Leser ermöglichen, statt linear fortschreitend lesen zu müssen, sektoriell auf das Material zuzugreifen. Der Leser sollte in der Lage sein, scharf überschreitend die Dynamik des gesamten Gedankengebäudes aufzuspüren.

Das kugelförmige Buch wäre ein Medium, das das Werk des Autors als durchlässige Oberfläche der Denk- und Schreibprozesse, und damit auch letztere selbst, zugänglich machte. Ein Werk in solcher Gestalt wäre n o c h halb Werkstatt und e r s t halb vollendet und würde in dieser offenen Schau eine seiner Entstehung adäquate Rezeption ermöglichen. Ein im herkömmlichen Sinn zum Abschluß gebrachtes Werk kann man sich bei Eisenstein nicht vorstellen; insofern ist hier halb vollendet - Fragment - nicht als defizitär zu verstehen. Das hat mit seinem frühen Tod, mit 50 Jahren, nichts zu tun, denn (teilt die Biographin uns mit): Die Obduktion ergab, daß Eisensteins Hirn jung war wie das eines 20jährigen.

Von Ingo Hohnhold

\* Oksana Bulgakowa, SERGEJ EISENSTEIN. EINE BIOGRAPHIE. PotemkinPress, Berlin, 1997.

\*\*Oksana Bulgakowa, SERGEJ EISENSTEIN - DREI UTOPIEN. ARCHITEKTURENTWÜRFE ZUR FILMTHEORIE. PotemkinPress, Berlin, 1996.

\*\*\* Ein Zeugnis von der Abnahme des IWAN-Films, 1. Teil, in Moskau im Dezember 1944, zitiert in Oksana Bulgakowas Biographie, S. 264, sei hier vollständig und kommentarlos wiedergegeben: Die Diskussion im Saal war exemplarisch. Die meisten formulierten Unverständnis und Fassungslosigkeit. Der populäre Schauspieler Boris Tschirkow, ein Neffe Molotows, sagte: "Ich habe Angst, über diesen

Film zu sprechen. Ich bin mit einer anderen Kunst groß geworden, und diese andere Kunst bewegt mich mehr. Ich mache kleine, vielleicht unbedeutende Sachen, doch daraus wächst bei mir ein Mensch. In diesem Film gibt es keine kleinen Sachen, Taten, Gefühle, Handlungen. Alles, was hier gezeigt wird, ist gewaltig, bedeutend und berührt irgendwelche großen Fragen. Doch mich berührt dieser Film nicht, er verwundert mich - mit seinen Ideen, Einfällen, seinem Maßstab und Geschmack. Er hat mit mir nichts zu tun."

**DER AUTOR:**

Ingo Hohnhold, geb. 1935 in Bremen, Dipl.-Übersetzer, Terminologe (Universität Mainz, Infoterm, Wien). Arbeit in der Fachübersetzerfortbildung an verschiedenen Hochschulen. Begründung der übersetzungsorientierten Terminologearbeit. Gründung des Forums DEUTSCHER TERMINOLOGIE-TAG. Mitarbeit in der nationalen und internationalen Terminologienormung (DIN, ISO). Publikationen zu vorstehenden Themen in einschlägigen deutschen und internationalen Fachzeitschriften und Fachbüchern.

Arbeiten zum Film; Mitarbeiter der Münchener Kinozeitschrift 24.

Erschienen in:

**VIA REGIA** – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 68/69 2000, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>