

Sergej M. Eisenstein
Jenseits der Einstellung
Schriften zur Filmtheorie

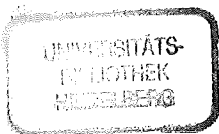
Herausgegeben von Felix Lenz
und Helmut H. Diederichs

Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN gehört zu den Klassikern der Filmgeschichte. Weniger bekannt ist, daß der Regisseur dieser Filmbilder auch einer der Klassiker der ästhetischen und theoretischen Entwicklung des Films ist. Dieser Band macht Eisensteins wichtigste Schriften nun endlich wieder zugänglich. Wirkungsästhetik und Propagandismus, Avantgarde und Politik, metaphysische Horizonte und Materialismus stehen in den Texten in vielfältiger Spannung. In den schillernden Positionen Eisensteins spiegeln sich aber nicht nur die ästhetischen, politischen, sozialen und ideologischen Umbrüche der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sondern sein theoretisches Werk gehört auch zu den mitreißendsten Sehschulen des 20. Jahrhunderts. Eine Fundgrube für Filmmenthusiasten, Studenten und Praktiker.

Sergej M. Eisenstein, geboren 1898 in Riga, war Autor und Regisseur sowie Professor für Regie am Staatlichen Institut für Filmkunst in Moskau. Er starb 1948 in Moskau.

Suhrkamp

2006 A 2571



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie
<http://dnb.ddb.de>

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1766

© dieser Ausgabe: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2005
Erste Auflage 2006

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
ISBN 3-518-29366-4

1 2 3 4 5 6 - II IO 09 08 07 06

Inhalt

Editorische Vorbemerkung von Helmut H. Diederichs	7
Sergej M. Eisenstein	
Montage der Attraktionen (1923)	9
Montage der Filmatraktionen (1924)	15
Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form (1925)	41
Béla vergißt die Schere (1926)	50
Jenseits der Einstellung (1929)	58
Perspektiven (1929)	75
Dramaturgie der Filmform (1929)	88
Die vierte Dimension im Film (1929)	112
Über die Form des Szenariums: Drehbuch? Nein: Film-Novelle! (1929)	131
Über die Reinheit der Filmsprache (1934)	134
Bewegung und Gegenbewegung (1934)	145
Montage 1938 (1938)	158
Das Organische und das Pathos (1939)	202
Die Vertikalmontage (1940-41)	238
Dickens, Griffith und wir (1942)	301
Pars pro toto (1945)	367
Musikalische Landschaft (1946)	372
Polyphonie der Trauer (1946)	387
Das Montageprinzip des »versetzten Bauens« (1946)	410
Der Farbfilm (1948)	418
Anhang	
Felix Lenz Kontinuität und Wandel in Eisensteins Film- und Theoriewerk	433
Quellennachweise	453

Editorische Vorbemerkung

Sergej Eisenstein ist – ein großer Filmregisseur, der vor allem wegen des bildgewaltigen Meisterwerks PANZERKREUZER POTEMKIN nie vergessen werden wird, – ein fruchtbarer Filmtheoretiker, der seine Theorien in lebendigem Wechselprozeß mit seinen Filmen entwickelte, – ein begnadeter Filmlehrer, dessen Vorlesungen in einigen relevanten Auszügen in diesem Band dokumentiert werden, – ein vielseitig gebildeter Wissenschaftler, der auf die verschiedensten Bereiche Einfluß genommen hat, – und nicht zuletzt ein literarisch begabter Autor, der auch heute noch mit viel Genuß zu lesen ist.

Die Eisenstein-Rezeption früherer Jahrzehnte stand stets im Zwiespalt von Politik und Kunst: Den Bürgerlichen blieb er verdächtig, der sozialistischen Begeisterung in seinen Stummfilmen wegen, den Parteikommunisten nicht geheuer, weil er sich nicht auf eine Linie festlegen ließ. Die Cinephilen liebten die Filme, die Filmwissenschaftler diskutierten kontrovers die Theorien, auch hier im politischen Spannungsfeld. Der Niedergang der staatssozialistischen Systeme hat einiges leichter gemacht, und eine neue Generation wagt einen neuen, frischen Zugriff auf das filmtheoretische und filmpraktische Werk Eisensteins. Für diese neue Generation steht der Co-Herausgeber dieses Sammelbandes, Felix Lenz, mit seiner umfangreichen Dissertation *Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*, deren Ergebnisse in die Textauswahl und das Nachwort dieses Buches Eingang gefunden haben. Das Nachwort von Lenz begründet die gemeinsame Auswahl der Aufsätze, die vor allem die einflußreichen klassischen Texte und theoretisch herausragende Auszüge aus größeren Beiträgen einem jungen Lesepublikum vorstellen will. Auch eine Erstübersetzung enthält der Band: Nele Saß (Stichwort: neue Generation) übertrug »Die Vertikalmontage« aus dem Russischen.

Dieses Sammelwerk versteht sich darüber hinaus als Leseausgabe in dem Sinne, daß vor allem auf die gute Lesbarkeit der Texte Wert gelegt wird. Daher rührt der Verzicht (mit Ausnahme von Eisensteins eigenen Fußnoten) auf die z. T. recht umfangreichen Anmerkungsapparate der Quellenausgaben, weil diese in den seltensten Fällen die

Auseinandersetzung mit theoretischen Aussagen selbst förderten. Der besseren Lesbarkeit ist auch die Verwendung der deutschen Transkription (statt Transliteration) von russischen Namen geschuldet, also z. B. Puschkin statt Puškin.

Der Titel des Buches, *Jenseits der Einstellung*, hergeleitet von einem der Aufsätze der Textsammlung, ist durchaus inhaltliches Programm im doppelten Sinne: Er weist zum einen darauf hin, daß für den Filmtheoretiker Eisenstein der Bereich jenseits von Einstellung und Montage, das symphonische Ganze, zunehmend wichtiger wurde. Er steht zum anderen aber auch für die neuere, entspanntere Sicht auf politische Abhängigkeiten: Einstellungen und Weltanschauungen sind nun weniger wichtig als die produktive Auseinandersetzung mit einem sehr spannenden Kapitel filmästhetischer Theorie.

Helmut H. Diederichs

Montage der Attraktionen (1923)

Zur Inszenierung von A. N. Ostrowskis
»Eine Dummheit macht selbst der Gescheiteste«
im Moskauer Proletkult

I. Das Theaterkonzept des Proletkult

Kurz gesagt: Das Theater-Programm des Proletkult besteht nicht in der »Verwendung von Werten der Vergangenheit« oder in der »Erfindung neuer Formen des Theaters« – sondern in der Abschaffung der Institution Theater als solcher, die durch ein beispielgebendes Schaulaboratorium zu ersetzen ist, welches die Errungenschaften hinsichtlich einer Anhebung der *Qualifikation der Massen* bezüglich ihrer *Wappnung für den Alltag* demonstriert. Das Organisieren von Werkstätten und die Ausarbeitung eines wissenschaftlichen Systems zur Vervollkommnung dieser Fertigkeit ist eine unmittelbare Aufgabe für die wissenschaftliche Abteilung des Proletkult auf dem Gebiet des Theaters.

Alles andere, was zur Zeit gemacht wird, trägt das Vorzeichen eines Provisoriums; es bedeutet die Befriedigung beiläufiger und unwesentlicher Aufgaben des Proletkult. Dieser Behelf entwickelt sich in zwei Richtungen – unter dem gemeinsamen Nenner eines revolutionären Inhalts.

1. *Das abbildend-illusionistische Erzähltheater*

(Statisch, milieubeschreibend – ist der rechte Flügel: »Morgenröte des Proletkult«, »Lena« und eine Reihe nicht zustande gekommener Inszenierungen desselben Typs, die Linie des ehemaligen Arbeitertheaters beim ZK des Proletkult.)

2. *Das Agit-Attraktionstheater*

(Dynamisch und exzentrisch – der linke Flügel) – jene Linie, die ich gemeinsam mit Boris Arwatow als Arbeitsprinzip für die Wandertruppe des Moskauer Proletkult entworfen habe.

Im Keim, jedoch bereits mit ausreichender Bestimmtheit, deutete sich dieser Weg im »Mexikaner« an – einer Inszenierung, die der Autor des vorliegenden Aufsatzes gemeinsam mit Walentin Smyschlja-jew (vom I. Studio des MChT) erarbeitete. Dann kam es zu einer völligen, prinzipiellen Divergenz bei der nächsten gemeinsamen Arbeit (an Walerian Pletnjows »Über der Schlucht«), die zum Bruch und

zur separaten Weiterarbeit am »Gescheitesten« und an »Der Widerpenstigen Zähmung« führte, ganz abgesehen von Smyschlajew's *Theorie zum Bau eines Bühnenwerks*, die alles Wertvolle in dem am »Mexikaner« Geleisteten ignorierte.

Ich halte diesen Exkurs deshalb für notwendig, weil jede x-beliebige Rezension zum »Gescheitesten«, in dem Versuch, mit allen möglichen anderen Inszenierungen eine Gemeinsamkeit festzustellen, ganz und gar die Erwähnung des »Mexikaners« (*Januar–März 1921*) vergißt, dabei ist der »Gescheiteste« und die gesamte Attraktionstheorie eine Weiterführung und logische Entwicklung dessen, was ich in besagte »Mexikaner«-Aufführung einfließen ließ.

3. Der »Gescheiteste«, mit dem wir in der PERETRU [Wandertruppe, A. d. Hg.] begannen (und nach der Fusion beider Ensembles fertig wurden), ist die erste Arbeit bei der Schaffung einer Agit-Schau auf der Grundlage einer neuen Methode zum Bau einer Aufführung.

II. Attraktionsmontage

Wird erstmalig verwendet. Bedarf der Erläuterung.

Zum Grundstoff des Theaters wird der Zuschauer erklärt; die Formung des Zuschauers in einer gewünschten Zielrichtung (Stimmung) ist Aufgabe eines jeden utilitaristischen Theaters (Agit, Reklame, Gesundheitsaufklärung). Bearbeitungswerkzeug sind alle zur Verfügung stehenden Elemente des Theaterapparates (Ostuschew's Diktion bedeutet nicht mehr als die Farbe des Trikots einer Primadonna, ein Paukenschlag hat denselben Stellenwert wie der Monolog Romeos, das Heimchen am Herde wiegt nicht weniger als eine Salve unter den Sitzen der Zuschauer), die in ihrer Verschiedenartigkeit zu einer ihre Anwesenheit legitimierenden Einheit – zu ihrem Attraktionscharakter – geführt werden.

Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt, welche ihrerseits experimentell erprobt und mathematisch auf bestimmte emotionale Erschütterungen des Rezipierenden hin durchgerechnet wurde, wobei diese in ihrer Gesamtsumme einzig und allein die Möglichkeit einer Wahrnehmung der ideell-inhaltlichen Seite des Vorgeführten – der letztendlichen ideologischen Aussage – bedingen. (Der

Erkenntnisweg »über das lebendige Spiel der Leidenschaften« ist für das Theater spezifisch.)

Sinnlich und psychologisch natürlich in jenem unmittelbaren Realitätsverständnis, mit dem das Guignol-Theater operiert: mit Augenausstechen oder dem Abschlagen von Händen und Füßen auf der Bühne – oder mit der Teilnahme per Telefon eines auf der Bühne Agierenden an einem grausamen Vorkommnis in einigen Werst Entfernung – oder durch das Zeigen eines Betrunkenen, der spürt, daß sein Ende naht, und dessen Hilfeersuchen für eine Schnapsidee gehalten wird – also nicht im Sinne einer Auffächerung psychologischer Probleme, wo bereits das Thema selbst und als solches eine Attraktion darstellt, das – gesetzt den Fall, es ist ausreichend aktuell – auch *außerhalb* der gegebenen Handlung existiert und funktioniert. (Das ist genau der Fehler, dem die meisten Agit-Theater verfallen, wenn sie sich in ihren Inszenierungen mit einem ausschließlich derartigen Attraktionscharakter zufriedengeben.)

In formaler Hinsicht definiere ich die Attraktion als selbständiges und primäres Konstruktionselement einer Aufführung – als molekulare Einheit (das heißt Bestandteil) der *Wirksamkeit* eines Theaters und der *Bühnenkunst* überhaupt. In völliger Analogie dazu funktionieren die Elemente der Bildmontagen George Grosz' oder der Fotollustrationen Rodtschenkos.

Als »Bestandteil« deshalb, weil schwer die Grenze festzustellen ist, wo die Anziehungskraft des Edelmuten eines Helden (ein psychologisches Moment) aufhört und das Moment des persönlichen Charmes eines Darstellers (das heißt seine erotische Wirkung) einsetzt; der lyrische Effekt einer Reihe von Chaplin-Szenen ist nicht vom Attraktionsmoment der spezifischen Mechanik seiner Bewegung zu trennen; und ebenso schwer läßt sich genau ausmachen, wo in Märtyrerszenen des Mysterientheaters religiöse Pathetik einer sadistischen Befriedigung weicht, usw.

Die Attraktion hat nichts mit einem Trick gemeinsam. Der Trick (es ist an der Zeit, diesen allzusehr mißbrauchten Terminus auf den ihm gebührenden Platz zu verweisen) – ist eine perfekte Leistung im Rahmen eines fest vorgegebenen Könnens (vornehmlich ein Kunststück in der Akrobatik) und stellt lediglich eine entsprechend dargebotene (oder im Zirkusjargon »verkaufte«) Attraktionsart dar. Ein Trick ist seiner terminologischen Bedeutung nach, da mit ihm etwas Absolutes und in sich Abgeschlossenes bezeichnet wird, das di-

rekte Gegenteil einer Attraktion, die ausschließlich auf etwas Relativem, nämlich der Reaktion des Zuschauers, basiert.

Dieses Herangehen verändert auf radikale Weise die Möglichkeiten in den Konstruktionsprinzipien einer »einwirkenden Struktur« (eine Aufführung im ganzen): anstelle der statischen »Widerspiegelung« eines vom Thema her erforderlichen Ereignisses und der Möglichkeit, es ausschließlich mit Hilfe von Wirkungen zu gestalten, die logisch mit der Handlung verknüpft sind, wird eine neue Methode vorgeschlagen – die freie Montage von willkürlich ausgewählten, selbständigen (auch außerhalb dieser vorgegebenen Komposition und Handlungslinie funktionierenden) Einwirkungen (Attraktionen), allerdings mit einer genauen Orientierung auf einen bestimmten thematischen Endeffekt – die Montage der Attraktionen.

Dies ist der Weg, der das Theater vollständig aus der bisher walten- den und ausschlaggebenden Knechtschaft einer unausweichlichen und einzig möglichen »illusionistischen Abbildung« und »Darstellbarkeit« befreit – nämlich durch den Übergang zur Montage »realer Produktionen«. Gleichzeitig wird das Einflechten ganzer »abbildender Passagen« in die Montage ebenso zulässig wie das Einarbeiten eines logisch durchgestalteten, zusammenhängenden Handlungsknotens, jedoch nicht mehr als Selbstzweck und alles entscheidendes Element, eher als eine bewußt für die gegebene Intention ausgewählte und stark einwirkende Attraktion, weil nicht das »Aufschließen der Autorenkonzeption«, nicht die »richtige Interpretation des Verfassers« und ebensowenig eine »getreue Abbildung der Epoche« und dergleichen – sondern Attraktionen und ihr System einzige Grundlage für die Wirksamkeit einer Aufführung sind. Von manchem routinieren Regisseur wird die Attraktion instinktiv so oder ähnlich zur Anwendung gebracht, natürlich nicht im Sinne einer Montage oder Konstruktion, sondern auf jeden Fall innerhalb einer »harmonischen Komposition« (daher rührt auch der spezifische Jargon – »effektvolles Finale«, »ein Bombenauftritt«, »ein tolles Kunststückchen« usw.), wobei allerdings wesentlich ist, daß alles lediglich im Rahmen einer logischen, dem Sujet untergeordneten Wahrhaftigkeit (dem Stück nach »gerechtfertigt«) gemacht wurde, zumal in erster Linie unbewußt und in dem Streben nach etwas ganz anderem (unter dem »zu Beginn« Aufgezählten). Es bleibt uns also nichts weiter übrig, als bei der Erarbeitung eines Konstruktionssystems für eine Aufführung in das Zentrum der Aufmerksamkeit jenes notwendige Etwas

zu verlagern, das früher als nebensächlich Hinzukommendes betrachtet wurde, faktisch aber der Hauptvermittler inszenatorischer, von der Norm abweichender Intentionen ist und – ohne sich mit einer logisch-milieumotivierten und literarisch-traditionellen Pietät die Hände zu binden – dieses Herangehen als Regiemethode festzulegen (die Arbeit in den Werkstätten des Proletkult seit Herbst 1922).

Als Cutter-Schule fungiert der Film, in erster Linie aber Music-Hall und Zirkus, weil eine (formal betrachtet) gute Aufführung zu machen im Grunde heißt, ausgehend von den Situationen des Stückes, das als Grundlage diente, ein handfestes Music-Hall- oder Zirkusprogramm zu montieren.

Als Beispiel mag die Aufzählung eines Teils der Nummern aus dem »Gescheitesten« dienen:

1. Einleitender Monolog des Helden. 2. Ein Stück Kriminalfilm (Erklärung zum Punkt 1 – der Diebstahl des Tagebuchs). 3. Musikalisch-exzentrisches Entree: Die Braut und ihre drei abgewiesenen Freier (im Stück ist es eine Person) als Trauzeugen; die Klageszene in Form von Couplets »Ihre Finger duften nach Weihrauch« und »Mag nur das Grab«. (In der ursprünglichen Konzeption: Die Braut spielt auf sechs Schellenbändern, Offiziersknöpfen, Xylophon.) 4., 5. und 6. Drei parallele Clown-Entrees mit je zwei Sätzen (das Motiv der Bezahlung für die Ausrichtung der Hochzeit). 7. Entree des Stars (der Tante) und dreier Offiziere (Hinhalten der abgewiesenen Bräutigame), durch Wortspiele und die Erwähnung des Pferdes Übergang zu einer dreifachen Voltige auf einem ungesattelten Pferd (wegen der Unmöglichkeit, ein echtes Pferd in den Saal zu führen, gestalten es drei Mann – traditionell). 8. Im Chor gesungene Agit-Couplets: »Der Pope hatte einen Hund«; dazu mimt der Pope als Kautschukmensch einen Hund (das Motiv der beginnenden kirchlichen Trauung). 9. Unterbrechung der Handlung (Stimme eines Zeitungsverkäufers zum Abgang des Helden). 10. Auftritt des maskierten Bösewichts, ein Stück Filmkomödie (Resümee aus den fünf Akten des Stückes, in Abwandlungen das Motiv der Veröffentlichung des Tagebuches). 11. Fortsetzung der (unterbrochenen) Handlung in einer anderen Anordnung (Trauung mit den drei Abgewiesenen gleichzeitig). 12. Antireligiöses Couplet »Allah Verdi« (Wortspielmotiv – die Notwendigkeit, angesichts der Vielzahl von Bräutigamen für nur eine Braut einen Mulla heranzuziehen), Chorus und Auftritt einer neuen, nur in dieser Nummer auftretenden Person – eines Solisten im Ko-

stüm eines Mullas. 13. Gemeinsamer Tanz. Spiel mit dem Plakat »Religion ist Opium fürs Volk«. 14. Farce: Das Verpacken der frisch vermählten Ehefrau und ihrer drei Gatten in einen Kasten, Zerschlagen von Tontöpfen auf dessen Deckel. 15. Ein Milieu (und Bräuche) parodierendes Trio – das Hochzeitslied »Wer von uns wohl jung ist«. 16. Unterbrechung der Handlung. Rückkehr des Helden. 17. Flug des Helden am Sicherheitsseil bis unter die Kuppel (Motiv des Selbstmordes vor Verzweigung). 18. Unterbrechung der Handlung – Rückkehr des Bösewichts. Unterbrechung des Selbstmordes. 19. Degenkampf (Motiv der Feindschaft). 20. Agit-Entree des Helden und des Bösewichts zum Thema NÖP. 21. Nummer auf einem ansteigenden Drahtseil: Gang des Bösewichts von der Manege bis zum Rang, über den Köpfen der Zuschauer (Motiv der »Abreise nach Rußland«). 22. Clowneskes Parodieren dieser Nummer durch den Helden und eine Kaskade vom Drahtseil. 23. Abfahrt des Rothaarigen vom Rang über dasselbe Drahtseil – an den Zähnen. 24. Final-Entree der zwei Rothaarigen mit gegenseitigem Wasserbegießen (traditionell), schließt mit dem Ausruf »Ende«. 25. Eine Salve unter den Zuschauersitzen als Schlußakkord.

Die verbindenden Momente zwischen den Nummern werden, wenn es keinen direkten Übergang gibt, als Legato-Elemente verwendet und durch das verschiedentliche Aufstellen von Bühnenausrüstung, eine musikalische Pause, Tanz, Pantomime, Clownaden am Teppichrand usw. organisiert.

Montage der Filmattraktionen (1924)

Die nachfolgenden Überlegungen erheben keinerlei Anspruch, Manifest oder Deklaration zu sein, vielmehr stellen sie einen Versuch dar, die Grundlagen unseres komplizierten Handwerks wenigstens notdürftig zu erfassen.

Betrachtet man den Film als einen Faktor emotionaler Einwirkung auf die Massen (und mit dieser Frage befassen sich selbst die Kinoki, die den Film um jeden Preis aus dem Ensemble der Künste ausklamern wollen), so sollte man ihn unbedingt in diesem Ensemble verankern; und bei der Suche nach Wegen zum Aufbau einer Filmkunst gilt es, die Erfahrungen und neuesten Errungenschaften aus dem Bereich jener Künste weitgehend zu nutzen, die sich ähnliche Aufgaben stellen. In erster Linie ist das natürlich das Theater, das durch den gemeinsamen *Grundstoff – Zuschauer* – und die gemeinsame Zielstellung – *die Bearbeitung dieses Zuschauers in einer gewünschten Richtung* mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche – verwandt ist. Weiter auszuführen, wie vernünftig es ist, an Film und Theater ausschließlich als Agit-Kunst heranzugehen, halte ich für überflüssig, denn das ist als gesellschaftliches Bedürfnis (Klassenkampf) offenkundig und fundiert, entspringt aber auch der Natur dieser Künste selbst – als eine kraft ihrer formalen Besonderheiten auf Bewußtsein und Gefühl des Zuschauers gerichtete Anordnung von Schlagbolzen. Schließlich vermag nur ein solcherart zielgerichtetes Streben als Rechtfertigung für Aktionen zu dienen, die dem Zuschauer eine *reale* (physische und moralische) Befriedigung als Folgeerscheinung *fiktiver* Teilnahme am Dargestellten verschaffen (über eine motorische Nachahmung der Handlung durch den Rezipierenden und sein psychisches »Miterleben«). Gäbe es dieses Phänomen nicht, das übrigens einzig und allein die Anziehungskraft von Theater, Zirkus, Film bedingt, so würde das allseitige Sublimieren gespeicherter Kräfte intensiver verlaufen, und die Sportvereine hätten erheblich mehr Anhänger, die eine Rechnung mit ihrer physischen Natur begleichen müßten.

Und so wurde der Film – ähnlich wie das Theater – lediglich als »eine Art von Gewalt« aufgefaßt. Der Unterschied besteht in den Mitteln, die Gemeinsamkeit im Kunstgriff Attraktionsmontage, die durch meine Arbeiten im Theater des Proletkult Bestätigung fand

Jenseits der Einstellung (1929)

Es ist komisch und überraschend zugleich, eine Broschüre über etwas zu schreiben, das faktisch nicht existiert.

Zum Beispiel gibt es ohne Filmkunst kein Kino.

Dennoch ist es dem Autor des vorliegenden Buches* gelungen, etwas über das *Kino* eines Landes geschrieben zu haben, in dem es keine *Filmkunst* gibt,

über das Kino eines Landes nämlich, dessen Kultur unendlich viele filmische Züge hat, die allerdings überall verstreut sind, außer eben ... im Film selbst.

Den filmspezifischen Eigenschaften der japanischen Kultur, die sich außerhalb des japanischen Films finden lassen, ist der folgende Aufsatz gewidmet, der dabei ebenso außerhalb des Buches bleibt – wie besagte Züge außerhalb des japanischen Films.

*

Kino bedeutet: soundso viele Firmen, ein gewisses zirkulierendes Kapital, einige »Stars«, ein paar Storys.

Filmkunst aber ist in erster Linie Montage.

Das japanische Kino ist mit Firmen, Schauspielern, Sujets gut ausgestattet.

Die Montage jedoch kennt der japanische Film absolut nicht.

Dabei könnte man das Montageprinzip als ein Urelement der japanischen bildenden Kunst betrachten:

Die Schriftkunst,

weil die Schriftkunst in erster Linie bildlich ist.

Die Hieroglyphe.

Die naturalistische Abbildung eines Gegenstandes wird von den kunstfertigen Händen des Cang Xie um 2650 v. u. Z. etwas schematisiert und bildet mit 539 weiteren Zeichen das erste »Kontingent« einer Hieroglyphik.

– Mit der Ahle in ein Bambusplättchen geritzt, ähnelt das Porträt eines Gegenstandes in allem noch dem Original.

Gegen Ende des 3. Jahrhunderts wird der Pinsel erfunden, im er-

* N. Kaufman, *Japanskoe kino* (Der japanische Film), Moskau 1929. (A. d. Hg.)

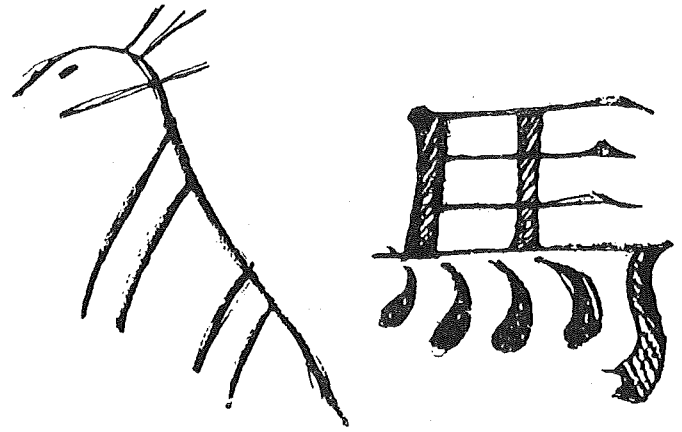


Abb. 1

sten Jahrhundert (u. Z.) nach diesem »freudigen Ereignis« das Papier – und schließlich im Jahre 220 die Tusche.

Ein kompletter Umsturz. Die Revolution im Zeichnen. Und nachdem die Hieroglyphen im Verlauf der Geschichte bis zu vierzehn verschiedene Schreibweisen über sich ergehen lassen mußten, erstarrten sie schließlich zu ihrem heutigen Schriftbild.

Die Produktionsmittel (Pinsel und Tusche) bestimmen die Form. Vierzehn Reformen taten das ihre dazu.

Das Ergebnis: In der feurigen Gebärde der »Ma«-Hieroglyphen (Pferd) ist die Gestalt eines ergreifend auf der Hinterhand sitzenden Pferdchens im Schreibstil des Cang Xie nicht mehr auszumachen, jenes Pferdchens, das uns aus der antiken chinesischen Plastik so gut bekannt ist (Abb. 1).

Aber lassen wir das Pferdchen beiseite wie auch die übrigen 607 Xiang-Xing-Zeichen, jene erste *bildliche* Kategorie von Hieroglyphen.

Das eigentlich Interessante beginnt bei der zweiten Hieroglyphen-Kategorie »Huiyi«, das heißt bei den »vereinten« Kategorien.

Es ist nämlich so, daß die Gesamtheit ... sagen wir besser: die Kombination zweier Hieroglyphen einer einfachsten Folge nicht als deren Summe betrachtet wird, sondern als ein Produkt, das heißt

als Größe einer anderen Dimension, einer anderen Ordnung; wenn jede einzelne Hieroglyphe dem Gegenstand bzw. Fakt entspricht, so steht deren Aneinanderreihung für einen *Begriff*. Durch das Kombinieren zweier »darstellbarer« Gegenstände wird etwas graphisch nicht Darstellbares veranschaulicht.

Zum Beispiel bedeutet die Darstellung von Wasser und Auge: »weinen«,

Hund und Mund – »bellen«,
Mund und Kind – »schreien«,
Mund und Vogel – »singen«,
Messer und Herz – »Trauer« usw.
Aber das ist doch Montage!!

Ja. Genau das, was wir im Film machen, wenn wir nach Möglichkeit eindeutige, in ihrer Bedeutung neutrale, etwas Bestimmtes darstellende Filmbilder in bedachte Kontexte stellen oder zu Folgen fügen.

Ein unvermeidbares Prinzip bei jeder x-beliebigen filmischen Gestaltung. Und in seiner kondensierten und reinen Form ist es Ausgangspunkt für den »intellektuellen Film«, jene Art Film, die nach einem maximalen Lakonismus in der visuellen Darlegung abstrakter Begriffe sucht.

Als Pionier auf diesem Wege begrüßen wir den (längst verstorbenen) Cang Xie mit seiner Methode.

*

Wenn wir schon beim Lakonismus sind, so bietet sich hier der Übergang zu etwas anderem an. Japan hat die lakonischste Art der Lyrik, »Hai-Kai« (die zu Beginn des 12. Jahrhunderts aufkam) und das »Tanka«.

Sie sind fast eine in Phraseologie übertragene Hieroglyphik. Und ihre Qualität wird zur Hälfte gar nach der Kalligraphie der zeichnerischen Ausführung bewertet. Ihre Konstruktionsmethode ist durchaus analog.

Diese Methode, die in der Hieroglyphik zur lakonischen Fixierung eines abstrakten Begriffes dient, bewirkt den gleichen Lakonismus einer zugespitzten Bilddichte, wenn sie auf eine verbale Darlegung übertragen wird.

Reduziert sich diese Methode auf eine strenge Kombination von Zeichen, so produziert sie bei deren Zusammenprall die trockene Bestimmtheit eines Begriffes.

Zielt aber die gleiche Methode auf den Reichtum bereits verbaler Kombinationen, so ergibt sie einen prachtvollen *bilddichterischen* Effekt.

Eine Begriffsformel, in ihrem üppigen Reiz auf einem Stoff basierend, wird zum Bild, zur Form.

Ganz genauso, wie eine primitive Stufe des Denkens – das bildhaft-anschauliche Denken – zu begrifflichem Denken wird, wenn es ein bestimmtes Stadium verläßt.

Einige Beispiele dafür:

»Hai-Kai« ist eine angereicherte, dichte impressionistische Skizze:

»Im Ofen zwei funkelnde Punkte: da sitzt eine Katze.« (Ge-Daj)

Oder: »Ein altertümliches Kloster. Kalter Mond. Ein Wolf heult.« (Hikko)

Oder: »Auf dem Feld ist es still. Ein Schmetterling fliegt. Der Schmetterling ist eingeschlafen.« (Go-Sin)

Das »Tanka« ist etwas länger (um zwei Zeilen):

»Ein langsam schreitender
Bergfasan; sein Schwanz
schleift hinterdrein.
Ach, Nacht – unendliche,
ob ich sie allein verbringt.«
(Hitomaro)

Für uns sind das Schnittfolgen, Montagelisten.

Das einfache Aneinanderfügen von zwei bis drei Details aus einer gegenständlichen Reihe liefert eine völlig abgeschlossene Vorstellung einer anderen, psychologischen Ordnung.

Und wenn hier die fein geschärften Kanten einer intellektuellen Begriffsformulierung im Kombinieren von Hieroglyphen verschwimmen, so blüht der Begriff in seiner *Emotionalität* unvergleichlich auf.

Bei der japanischen Schrift weiß man nicht so recht, ob es sich um eine Buchstabenaufzeichnung handelt oder um ein eigenständiges graphisches Werk . . .

Die an einem zweieinigen Kreuzungspunkt geborene, ihrem Verfahren nach bildnerische und ihrer Bestimmung nach determinierende Hieroglyphenmethode hat ihre Tradition nicht nur in der Literatur fortgesetzt, wie wir auch in der »Tanka«-Dichtung nachgewiesen haben (und zwar nicht *historisch* folgerichtig, sondern in

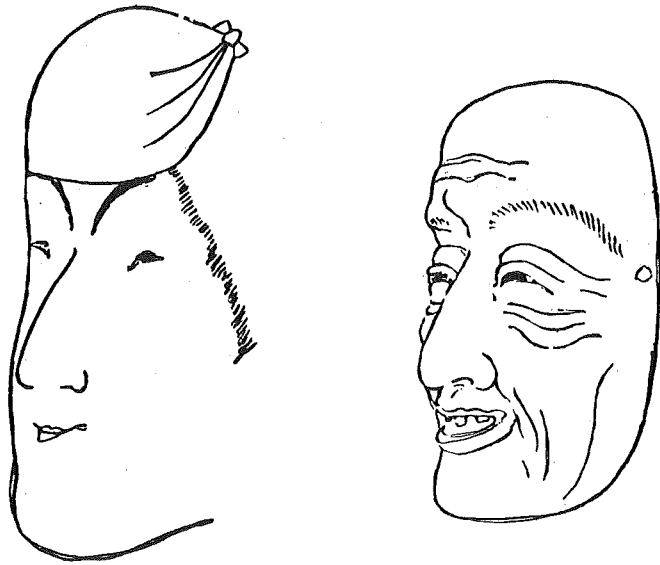


Abb. 2

der prinzipiellen Konsequenz jener Hirne, die diese Methode schufen).

Genau dieselbe Methode läßt sich auch in vollendeteren Zeugnissen der japanischen bildenden Kunst nachweisen.

Sharaku. Er ist der Schöpfer der besten Holzschnitte des 18. Jahrhunderts, insbesondere der unsterblichen Galerie von Schauspielerporträts. Ein japanischer Daumier. Jener Daumier, den Balzac – selbst ein Bonaparte in der Literatur – seinerseits den »Michelangelo der Karikatur« nannte.

Und trotzdem kennt man Sharaku bei uns kaum.

Die charakteristischen Merkmale seiner Werke arbeitet Julius Kurth heraus. Beim Nachdenken über den Einfluß der Plastik auf Sharaku zieht er eine Parallele zwischen dem Porträt des Schauspielers Nakayama Tomisaburō und einer altertümlichen Maske des halbreligiösen Nō-Theaters, der Maske des Rōsō (eines alten Bonzen, Abb. 2).

»... Derselbe Ausdruck in dem Werk des Deme, der gar wohl in

den Tagen des Sharaku gearbeitet haben kann, wie in den Zügen des Tomisaburō! Die Gesichtsteile und -massen sind sehr ähnlich angeordnet, obgleich die Maske einen alten Priester, der Holzschnitt eine junge Frau darstellt (Tomisaburō in einer Frauenrolle; S. E.). Eine in die Augen springende Verwandtschaft, und doch haben beide Stücke sicher miteinander nichts zu tun. Aber gerade hier sehen wir Sharakus Eigenart: Während das Schnitzwerk nach ziemlich richtigen anatomischen Proportionen gearbeitet ist, sind die Proportionen des *Bildes* einfach unmöglich. Der Raum zwischen den Augen beansprucht eine Breite, die jeder Vernunft spottet. Die Nase ist im Verhältnis zu den Augen zweimal so lang, wie es sich eine normale Nase leisten darf, das Kinn steht zum Munde in überhaupt keinem Verhältnis; Brauen, Mund, jeder Teil ist in Beziehung zu den übrigen unmöglich. Dieselbe Beobachtung machen wir bei den großen Köpfen des Sharaku. Daß der Meister nicht gewußt haben sollte, daß alle diese Proportionen falsch sind, ist natürlich ausgeschlossen. Er hat das Normale mit voller Absichtlichkeit vernachlässigt, und während die *Zeichnung der einzelnen Teile auf stark konzentriertem Naturalismus beruht, ist ihre Komposition rein gedanklichen Gesichtspunkten unterworfen. Er nahm die Quintessenz des psychischen Ausdrucks als Norm für die Proportionen der einzelnen Teile ...*»*

Ist das nicht dasselbe, was auch die Hieroglyphe tut, indem sie den selbständigen »Mund« und das in keiner Beziehung zu ihm stehende »Kind« zu dem semantischen Ausdruck »Schrei« kombiniert?

Und tun nicht auch wir das gleiche in zeitlicher Abfolge – wie die Hieroglyphen bei Zeitstillstand –, wenn wir ungeheuerliche Disproportionen von Elementen eines normal ablaufenden Vorgangs heraufbeschwören, indem wir ihn plötzlich in eine »Nahaufnahme zupackender Hände«, »halbnaher Kämpfe«, »supernahe hervorstehende Augäpfel« – zerlegen – und zwar bei der Aufspaltung eines Geschehens in einzelne Einstellungen?! Ein Auge, das zweimal so groß ist wie ein Mensch? Und durch Kombinieren dieser ungeheueren Widersinnigkeiten setzen wir das segmentierte Ereignis erneut zusammen, nun allerdings unter unserem Aspekt; aus unserem Blickwinkel auf die betreffende Erscheinung.

*

* Zitiert nach Julius Kurth, *Sharaku*, zweite, stark bearbeitete Auflage, München 1922, S. 79, 80, 81. (S. E.)

Die disproportionale Abbildung einer Erscheinung ist uns ursprünglich eigen. Alexander Luria hat mir einmal eine Kinderzeichnung zu dem Thema »einen Ofen heizen« gezeigt.

Alles ist leidlich maßstabgerecht und sehr gewissenhaft dargestellt. Holz. Ofen. Esse. Aber mitten im Zimmer befindet sich ein riesiges, von Zickzacklinien überzogenes Rechteck. Was ist das? Wie sich herausstellt, sind das die »Streichhölzer«. Unter Berücksichtigung der kardinalen Bedeutung von Streichhölzern für den darzustellenden Prozeß hat ihnen das Kind einen gebührenden Maßstab zugehakt.

Die Darstellung eines Gegenstandes in seinen tatsächlichen, (beziehungslos) ihm eigenen Proportionen ist gewiß nur ein Tribut an die orthodoxe formale Logik, jene Unterwerfung unter eine unverrückbare Ordnung der Dinge.

Sowohl in der Malerei als auch in der Plastik kehrt sie unweigerlich und periodisch zu Zeiten der Installierung des Absolutismus wieder, indem sie die Expressivität einer archaischen Disproportion durch eine reguläre »Rangtafel« von amtlich festgelegten Harmonien ersetzt.

Der positivistische Realismus ist keineswegs eine richtige Wahrnehmungsform. Er ist eher die Funktion einer bestimmten Form einer Gesellschaftsstruktur, die nach der Alleinherrschaft des Staates nun auch eine staatlich verordnete Gesinnungsgleichheit oktroyiert.

Eine ideologische Gleichmacherei, die bildlich in die Marschreihen der Uniformen von Leibgarderegimentern hinüberwächst.

*

Und so haben wir gesehen, wie das Hieroglyphenprinzip – »Bezeichnung per Abbildung« – eine Zweiteilung durchmachte:

Seiner Bestimmung (»Bezeichnung« als Prinzip) folgend, mündete es in die Grundsätze zur Schaffung literarischer Sinnbildlichkeit ein.

Hinsichtlich der Realisierungsmethode dieser Aufgabe (»Abbildung« als Prinzip) – in Sharakus wunderbare Verfahren künstlerischen Ausdrucks.

Und genauso wie es üblich ist, von den zwei divergierenden Flügeln einer Hyperbel zu behaupten, sie würden in der Unendlichkeit aufeinandertreffen (obwohl nie jemand an einem so entfernten Ort war!), begegnen sich die Hieroglyphikprinzipien, endlos zweigeteilt,

nun (gemäß der Funktionalität ihrer Merkmale) plötzlich erneut und aus einer ambivalenten Trennung heraus, in einer anderen Verbindung – in der nun schon vierten Sphäre: im Theater.

Nach so langer Trennung voneinander existieren sie eine Zeitlang – im Säuglingsalter des Dramas – *parallel* in einem interessanten Dualismus.

Die Demonstration des Sujets – seine Darstellung – besorgt auf der Bühne eine stumme Marionette, die sogenannte Jōruri.

Gepaart mit einer spezifischen Art sich zu bewegen, mündet dieser Archaismus auch ins frühe Kabuki-Theater ein. Er ist als partielles Ausdrucksmittel bis zum heutigen Tag im klassischen Repertoire zu finden.

Nun ja, mag es so sein. Aber nicht darin liegt der Kern der Sache. Die hieroglyphische (Montage-)Methode des Schauspielers ist in die eigentliche Technik mittels hochinteressanter Verfahren eingedrungen.

Doch bevor wir uns diesen Verfahren zuwenden, wollen wir uns – wenn schon die Rede von der bildnerischen Seite ist – kurz zum Problem der Einstellung äußern, um diese Frage gleichzeitig abzuschließen.

Die Einstellung.

Ein kleines Rechteck mit einem irgendwie darin gestalteten Ereignisausschnitt.

Aneinandergeklebt, ergeben die Einstellungen eine Montage. (*Natürlich nur*, wenn das im entsprechenden Rhythmus geschieht!)

So etwa lehrt es die alte Schule des Films.

Schräubchen für Schräubchen,
Ziegelstein um Ziegelstein . . .

Kuleschow schreibt beispielsweise mit genau so einem Ziegelstein:

» . . . Wenn eine Gedanken-Zeile, ein Sujetteilchen, ein Glied einer ganzen dramaturgischen Kette vorhanden ist, dann wird dieser Gedanke vermittelt Einstellungen (Zeichen) ausgedrückt, also gleichsam wie Ziegelsteine vermauert.« (Lew Kuleschow. *Iskusstwo kino*, Verlag Teakinopetschat, S. 100.)

Schräubchen für Schräubchen,
Ziegelstein um Ziegelstein . . .

wie gehabt.

Die Einstellung ist ein Element der Montage.

Die Montage ist das Zusammensetzen der Elemente.

Was für ein schädliches Analyseverfahren, bei dem das Erfassen irgendeines Prozesses als ganzem (der Zusammenhang zwischen Einstellung und Montage) lediglich anhand der äußeren Merkmale seines Verlaufs (nämlich ein Abschnitt wird an einen anderen geklebt) zustande kommt.

Auf diese Weise kann man zum Beispiel bis zu der berüchtigten Erklärung vorstoßen, Straßenbahnen seien dazu da, damit man sie quer über die Straße legt. Ein durchaus logischer Schluß, wenn man sich auf jene Funktionen beschränkt, die sie zum Beispiel in den Februartagen des Jahres 1917 erfüllten. Doch die Moskauer Kommunalverwaltung sieht die Sache anders.

Das Schlimmste daran aber ist, daß sich ein solches Herangehen als unüberwindbarer Straßenbahnwagen quer in den Weg der Möglichkeiten einer formalen Entwicklung legt.

Ein solches Verfahren führt zwangsläufig nicht zu einem dialektischen Wachstumsprozeß, sondern bewirkt lediglich eine evolutionäre »Vervollkommnung«, da es nicht zum Hindurchbeißen bis zum dialektischen Kern einer Sache kommt.

Letzten Endes führt ein solches Evolutionieren entweder über seine Verfeinerung zur Dekadenz oder im Gegenteil zum elementaren Dahinsiechen infolge Blutstockung.

So merkwürdig es auch anmuten mag, aber für beide Fälle zugleich ist der LUSTIGE KANARIENVOGEL* ein melodisch-beredter Zeuge.

Eine Einstellung ist keineswegs ein *Element* der Montage.

Eine Einstellung ist die Zelle der *Montage*. Jenseits des dialektischen Sprungs in einer *einheitlichen* Folge: Einstellung – Montage.

Was kennzeichnet die Montage und folglich auch ihren Embryo, die Einstellung?

Ein Zusammenprall. Der Konflikt zweier nebeneinanderstehender Abschnitte. Konflikt. Zusammenprall.

Vor mir liegt ein zerknittertes, vergilbtes Stückchen Papier.

Darauf steht die geheimnisvolle Notiz:

»Kopplung = P« und »Zusammenprall = E«.

Dies ist die materialisierte Spur eines feurigen Gefechts zum Thema Montage zwischen mir – E – und Pudowkin – P – (vor einem halben Jahr).

Mittlerweile ist folgendes zum Brauch geworden. In regelmäßigen

Zeitabständen kommt er spätabends bei mir vorbei, und wir fallen hinter verschlossenen Türen wegen Grundsatzfragen übereinander her.

So auch hier. Als Zögling der Kuleschowschen Schule verteidigte er eifrig den Montagebegriff als *Kopplung* von Abschnitten. Zu einer Kette. »Ziegelsteine«.

Ziegelsteine, die in Reihen einen Gedanken *darlegen*.

Ich hielt ihm meinen Standpunkt über Montage als *Zusammenprall* entgegen. Ein Punkt, an dem durch Zusammenprall zweier Gegebenheiten ein Gedanke entsteht.

Eine Kopplung ist nur ein möglicher *Einzelfall* in meiner Deutung.

Erinnern Sie sich, welch unendliche Zahl von Kombinationen die Physik hinsichtlich des Zusammenpralls zweier Kugeln kennt.

Je nachdem, ob sie elastisch, unelastisch oder ob es Kugeln beider Arten sind.

Unter diesen Kombinationen gibt es auch eine, bei der der Zusammenprall zu einer gleichmäßigen Bewegung beider Kugeln in einer Richtung führt.

Dies würde Pudowkins Standpunkt entsprechen.

Vor kurzem haben wir uns erneut unterhalten. Jetzt steht er auf meinem damaligen Standpunkt.

Allerdings hatte er mittlerweile Gelegenheit, sich mit meinem Vorlesungszyklus am GTK vertraut zu machen.

Montage ist also Konflikt.

Wie der Konflikt die Grundlage jeder Kunst überhaupt ist. (Eine eigenartige »sinnbildliche« Realisierung der Dialektik.)

Eine Einstellung ist dabei die *Zelle* der Montage.

Und sie muß demnach auch vom Standpunkt des *Konflikts* betrachtet werden.

Der Konflikt innerhalb einer Einstellung – ist potentielle Montage; er bricht bei wachsender Intensität seine vier-eckige Zelle auseinander und bringt eigenen Konflikt in Form von Montageimpulsen in die Montageabschnitte ein;

wie ein mimisches Zickzack, das mit *denselben* Ausbrüchen in ein Zickzack räumlicher Bühnenarrangements überschwappt, wie die Losung »Für Russen gibt es kein Hindernis«, die sich in den vielbändigen Peripetien des Romans *Krieg und Frieden* entlädt.

Wollte man die Montage mit irgend etwas vergleichen, so ließe sich die Phalanx der Montageabschnitte, der »Einstellungen«, mit

* Film von Kuleschow. (A. d. Hg.)

einer Serie von Explosionen im Verbrennungsmotor vergleichen, die sich in ihrer Montagedynamik gleichsam zu den bullernden »Stößen« eines davonrasenden Automobils oder Traktors hochschaukeln.

Der Konflikt innerhalb einer Einstellung. Er kann durchaus viestaltig sein. Er vermag sogar eine Handlung zu tragen. Dann handelt es sich um die »Goldene Serie«. Ein Stück Film von 120 m Länge. Das weder eine Analyse noch die Frage nach der Filmform wert ist.

»Filmisch« hingegen sind:

Der Konflikt graphischer Richtungen (Linien),
der Konflikt von Aufnahmeebenen (untereinander),
der Konflikt von Rauminhalten,
der Konflikt von Massen (Räumen, angefüllt mit verschiedener Lichtintensität),
der Konflikt von Raumtiefen usw.

Dies sind Konflikte, die lediglich auf einen intensivierenden Impuls warten, um als Paare von antagonistischen Elementen auseinanderzufliegen. Von Nahaufnahmen und Totalen. Graphisch auseinanderstrebender Bildkompositionen. Der Konflikt zwischen räumlich und flächig arrangierten Einstellungen. Dunklen und hellen Einstellungen . . . usw.

Schließlich gibt es auch solche Überraschungen wie den Konflikt zwischen einem Gegenstand und seiner räumlichen Darstellung oder den Konflikt zwischen einem Ereignis und seiner zeitlichen Darstellung.

Es mag merkwürdig klingen, aber dies sind uns längst bekannte Dinge.

Das erste ist die optische Verzerrung durch das Objektiv, das zweite der Filmtrick bzw. die Zeitlupe.

Bringt man alle Faktoren des Films auf den gemeinsamen Nenner einer einheitlichen Konfliktformel und vereint man die filmischen Merkmale zu einer dialektischen Folge nach *einem Parameter* – so ist dies kein rhetorisches Amüsement.

Wir suchen gegenwärtig nach einem einheitlichen System von Methoden des filmischen Ausdrucks, das alle Elemente des Films umfaßt.

Ihre Zusammenführung zu einer Reihe gemeinsamer Merkmale wird diese Aufgabe insgesamt lösen.

Die Erfahrungen aus den einzelnen Elementen des Films sind nicht vergleichbar.

Während wir über Montage noch recht gut Bescheid wissen, bugisieren wir in der Theorie der Einstellung hilflos zwischen der Tretjakow-Galerie, dem Schtschukin-Museum und jenen Geometrisierungen hin und her, die uns bereits zur Plage geworden sind.

Die Interpretation einer Einstellung als molekularen Einzelfall der Montage, das Auseinanderbrechen des Dualismus »Einstellung – Montage« ermöglichen die unmittelbare Anwendung der Montageerfahrungen auf die Theorie der Einstellung.

Dasselbe gilt für die Theorie der Beleuchtung. Wird sie als Zusammenprall eines Lichtstrahls mit einem Hindernis empfunden – ähnlich dem Strahl aus einem Wasserwerfer, der auf einen Gegenstand auftrifft, oder dem Wind, der auf eine Figur einpeitscht –, so ist eine völlig anders zu begreifende Verwendung der Beleuchtung möglich, als sie das Spiel mit »Vernebelungen« und »Spotlights« erlaubt.

Gegenwärtig funktioniert als ein solcher Hauptnenner das Konflikt-Prinzip: *das Prinzip des optischen Kontrapunkts* (darüber ein andermal mehr).

*

Dabei ist nicht zu vergessen, daß uns die Lösung eines noch ganz anderen Kontrapunkts bevorsteht, nämlich des *Konflikts zwischen Akustik und Optik im Tonfilm*.

Vorerst aber zurück zu einem der interessantesten visuellen Konflikte:

dem Konflikt zwischen Einstellungsbegrenzung und Gegenstand.

Der Kamerastandpunkt erscheint als Materialisierung des Konflikts zwischen der organisierenden Logik eines Regisseurs und der trägen Logik einer Erscheinung im Zusammenprall, erzeugt durch die Dialektik des Aufnahmewinkels.

In diesem Punkt sind wir gegenwärtig noch impressionistisch und bis zum Erbrechen prinzipienlos.

Dennoch gibt es auch in dieser Technik etwas streng Prinzipielles. Ein trockenes Viereck, das sich in die Zufälligkeit der organisch ausgebreiteten Natur kerbt . . .

Und wieder sind wir in Japan!

Denn so sehr filmisch ist eine Methode des Zeichenunterrichts in der japanischen Schule.

Unsere Methoden zum Erlernen des Zeichnens sehen doch so aus:

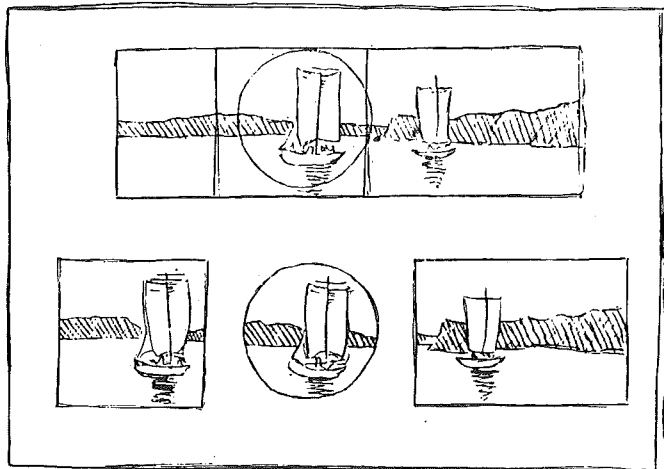


Abb. 3

Man nehme ein gewöhnliches Blatt russischen Papiers mit vier Ecken. Und darauf werden nun, meist sogar ohne die Ränder zu berücksichtigen (sie werden vom langen Herumfummeln speckig!), eine langweilige Karyatide, ein eitles korinthisches Kapitell oder ein Dante aus Gips gequetscht (Dante, nicht etwa der Zauberkünstler, sondern jener Alighieri, der Komödienautor).

Die Japaner verfahren umgekehrt.

Da ist ein Kirschzweig oder eine Landschaft mit Segelboot.

Und der Schüler schneidet aus diesem Ganzen mal als Quadrat, mal als Kreis oder als Rechteck eine kompositorische Einheit heraus (Abb. 3 und 4).

Er wählt eine Einstellung!

Und so charakterisieren diese beiden Schulen (ihre und unsere) jene zwei Grundtendenzen, die im heutigen Film miteinander ringen!

Unsere Schule ist die absterbende Methode der räumlichen Anordnung einer Erscheinung vor dem Objektiv:

von der »Inszenierung« einer Episode bis hin zur Ansammlung einer buchstäblich babylonischen Menschenmenge vor der Kamera.

Die Japaner haben eine andere Methode, nämlich die des »Erobert-

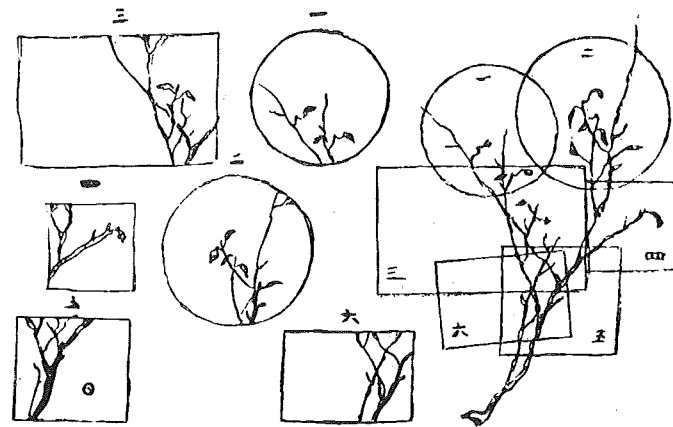


Abb. 4

seins« durch die Kamera, des Arrangierens durch sie. Das Herausmeißeln eines Wirklichkeitsausschnitts mit den Mitteln des Objektivs.

Jetzt allerdings, da sich der Mittelpunkt der Aufmerksamkeit vom Material der filmischen Abbildung als solchem im intellektuellen Film langsam auf »Aussagen und Schlußfolgerungen«, auf »Losungen« zum Material verlagert, verlieren die Unterschiede beider Schulen an Bedeutung, und sie können getrost eine Synthese bilden.

Vor acht Seiten ist uns das Theater wie eine Galosche in der Straßenbahn abhanden gekommen.

Kehren wir also zurück zur Frage nach Montagemethoden im japanischen Theater, insbesondere hinsichtlich des Spiels.

Das erste und auffallendste Beispiel ist sein rein filmisches Verfahren eines »übergangslosen Spiels«.

Neben einer extremen Verfeinerung der mimischen Übergänge bedient sich der Japaner auch des ganzen Gegenteils.

In einem bestimmten Moment des Spiels unterbricht er dieses. Die »Schwarzen« verstecken ihn dienstefrig vor dem Zuschauer. Und da taucht er schon, neu geschminkt, mit neuer Perücke wieder auf, was ein anderes Stadium (einen anderen Grad) seines emotionalen Zustandes charakterisiert.

So zum Beispiel wird im Stück »Narukami« der Übergang Sadanjis

vom Betrunkensein zum Wahnsinn gelöst. Vermittels mechanischen Zerschneidens. Und durch die Veränderung des Satzes (des Arsenalen) farbiger Streifen auf dem Gesicht, wobei jene hervorgehoben werden, die Aufgaben von höherer Intensität als bei der vorherigen Bemalung erfüllen.

Diese Methode ist für den Film organisch. Die gewaltsame Einfügung europäischer Schauspieltraditionen in den Film in Form von Abschnitten »emotionaler Übergänge« zwingt ihn abermals dazu, auf der Stelle zu treten. Indessen aber bietet das Verfahren eines »zerschnittenen« Spiels die Möglichkeit, völlig neue Methoden zu konstruieren. Das Ersetzen eines sich ändernden Gesichts durch eine breite Skala verschiedenartig gestimmter Gesichter, durch Typage, die stets von schärferer Ausdruckskraft geprägt ist als die allzu gefügige Gesichtsoberfläche eines Berufsschauspielers, der jede organische Widerstandskraft fehlt.

Die Trennung der polaren Stadien von Gesichtsausdrücken nutzte ich zur krassen Gegenüberstellung in unserem neuen Dorffilm.* Dadurch wird das »Spiel des Zweifels« um den Separator schärfer zugespitzt. Wird die Milch nun dick oder nicht? Betrug? Geld? Hier ist der psychologische Prozess des Spielens der Motive – Glaube und Zweifel – in beide Extremzustände der Freude (Gewißheit) und des Schwermuts (der Enttäuschung) zerlegt worden. Außerdem wurde dies durch die Beleuchtung deutlich unterstrichen (eine Beleuchtung, die keineswegs milieugebunden oder real motiviert ist). Das führt zu einer bedeutenden Verstärkung der Spannung.

Ein anderer verblüffender Zug des Kabuki-Theaters ist das Prinzip des »zerlegten Spiels«. So gestaltete der Hauptdarsteller für Frauenparts der Kabuki-Truppe während des Moskauer Gastspiels, Shochō, ein sterbendes Mädchen im »Maskenmacher« in völlig voneinander abgetrennten Spielabschnitten.

Das Spiel allein mit dem rechten Arm. Das Spiel ausschließlich mit dem rechten Bein. Das Spiel – nur mit dem Hals und dem Kopf. Der ganze Prozeß der Agonie war in Solodarbietungen einer jeden »Einzelpartie« zerstückelt: in die Partie der Beine, die der Arme und des Kopfes. Eine Segmentierung in Einstellungen. Mit der Verkürzung der einzelnen alternierenden Abläufe bei Annäherung an ... das böse Ende – den Tod.

* DIE GENERALLINIE. (A. d. Hg.)

Indem sich der Schauspieler von einem primitiven Naturalismus freimacht, nimmt er den Zuschauer mit dieser Technik voll und ganz für den »Rhythmus« ein, wodurch die Szene, welche sich in ihrer Gesamtkomposition auf einen höchst konsequenten und minutiösen Naturalismus (Blut usw.) gründet, nicht nur annehmbar, sondern auch außerordentlich anziehend wird.

Ohne einen prinzipiellen Unterschied in der Frage von Prozessen innerhalb der Einstellung und der Montage zu machen, können wir sogleich ein drittes Verfahren anführen.

Der Japaner nutzt bei seiner Arbeit die Verzögerung in einem Maße, wie es unser Theater nicht kennt. Die berühmte Harakiri-Szene in den »47 Getreuen«. Einen derartigen Grad der Bewegungsverlangsamung gibt es auf unseren Bühnen nicht. Während wir es beim vorherigen Beispiel mit der Zerlegung von Bewegungsverbindungen zu tun hatten, finden wir hier eine Segmentierung des Bewegungsprozesses vor. Die *Zeitlupe*.* Ich kenne nur einen Fall der konsequenten Anwendung dieses technischen Verfahrens, in gestalterisch durchdachter Hinsicht. Gewöhnlich jedoch ist es entweder Malerisches – das »Unterwasserreich« (DER DIEB VON BAGDAD) – oder ein Traum (SWENIGORA). Noch häufiger sind es einfach formale Spielereien und unmotivierte Jungenstreiche mit der Kamera ... (DER MANN MIT DER KAMERA). Ich aber meine den FALL DES HAUSES USHER von Epstein. Normal gespielte Begebenheiten, in Zeitlupe aufgenommen, ergeben durch ihre Dehnung auf der Leinwand eine ungewöhnliche emotionale Komprimierung (Presseberichten nach zu urteilen). Zieht man in Betracht, daß sich die Attraktivität der schauspielerischen Leistung für das Publikum auf die Imitation seitens des Zuschauers gründet, so lassen sich beide Beispiele leicht auf ein und dasselbe Motiv reduzieren. Die Intensität der Wahrnehmung wächst, denn der Nachahmungsprozeß vollzieht sich mit Hilfe einer zergliederten Bewegung leichter ...

Sogar die Bedienungsanweisung für ein Gewehr wurde mittels »Zerlegung« den allerschwerfälligsten Dickschädeln von »neu einberufenen Rekruten« eingehämmert ...

Die interessanteste Verbindung des japanischen Theaters ergibt sich gewiß erst zum Tonfilm, der von den Japanern das für ihn Wichtigste lernen sollte und kann: die Reduzierung visueller und akusti-

* Im Original deutsch. (A. d. Übers.)

scher Empfindungen auf einen physiologischen Hauptnenner. Diesem Problem habe ich einen ganzen Aufsatz in »Schisn iskusstwa« (Nr. 34/1928) gewidmet, und daher gehe ich auf dieses Thema hier nicht näher ein.

Somit ist es uns also gelungen, flüchtig festzustellen, wie die verschiedensten Zweige der japanischen Kultur von rein filmischen Elementen und deren Hauptnerv – der Montage – durchdrungen sind.

Und nur der Film verfällt demselben Irrtum wie das »nach links rückende« Kabuki.

Statt die Prinzipien und die Technik ihres außerordentlichen Spiels aus der Traditionseingebundenheit der feudalen Formen dessen, was sie spielen, herauszulösen, stürzen sich die tonangebenden Theater-schaffenden Japans darauf, die morbide Formlosigkeit des Spiels unserer »Intuitivisten« zu entlehnen. Das Resultat ist kläglich und traurig. Im Bereich des Films müht sich Japan ebenso, die widerlichsten Muster des gängigen amerikanischen und europäischen Marktramsches nachzuahmen.

Die eigene kulturelle Besonderheit zu erfassen und auf die nationale Filmkunst anzuwenden, das müßte für Japan jetzt vorrangig sein.

Kollegen Japaner! Sagt bloß, das überlaßt Ihr uns?

Perspektiven (1929)

In dem Durcheinander der Krisen, der fiktiven und tatsächlichen, im Chaos der Diskussionen, der ernsthaften oder sinnlosen (zum Beispiel »ob mit oder ohne Schauspieler?«), in der Zange zwischen der Notwendigkeit, die Filmkultur voranzutreiben, und den Forderungen nach ihrer sofortigen allgemeinen Zugänglichkeit, im Zaum des Widerspruchs zwischen der Dringlichkeit, Formen für unsere sozialistische Ordnung zu finden, die sich auf gleicher Höhe mit spätkapitalistischen Formen befänden, und der kulturellen Aufnahmefähigkeit der Klasse, die diese Ordnung schuf, haben wir – bei stetem Festhalten an der grundlegenden Tendenz einer unmittelbaren Massenwirksamkeit und Verständlichkeit für Millionen – dennoch nicht das Recht, in der Erfüllung allein dieser Aufgabe und dieses Grundsatzes bereits den Endpunkt aller anstehenden theoretischen Lösungen zu erblicken.

Wir sind verpflichtet, parallel zur Festlegung der alltäglichen Taktik auf der Suche nach Filmformen, an Fragen des allgemeineren, prinzipiellen Charakters der Entwicklungswege und Perspektiven unseres Films zu arbeiten.

Wenn wir all unseren praktischen Scharfsinn auf die Erledigung eines eng aufs Heute bezogenen Auftrags der gesellschaftlichen Verbraucher richten, müssen wir um so schärfer über den Programmcharakter theoretischer Fünfjahrpläne der Zukunft nachdenken.

Und nach Perspektiven für eine neue Funktionalität einer wahrhaft kommunistischen Filmkunst suchen, die sich von allen bisherigen und allen gegenwärtig existierenden Kinematographien kraß unterscheidet.

In eine solche Richtung versuchen auch die folgenden Überlegungen zu wirken.

»Es ist überhaupt nützlich und angenehm, den Marxismus zu verstehen. Und Herrn Gorki wird sein Verstehen auch den unersetzlichen Vorteil bringen, daß ihm klarwerden wird, wie wenig sich die Rolle des Verkünders, das heißt eines Menschen, der vorzugsweise die *Spra-*