

Gespräch mit Eisenstein von Bruno Frei

Wie an jeder moskauer Wohnungstür, hängt auch an dieser eine Tafel mit der Angabe, wie oft man lang und wie oft man kurz läuten muß, um zu den verschiedenen Inhabern des Quartiers Nummer soundso zu gelangen. Die Quartiersfrau bestätigt, daß Herr Ajzenstein — Betonung bitte auf -stein — hier wohne. Die Wohnung des Filmdichters, der den „Potemkin“ geschaffen hat, besteht, woraus die Wohnungen hier zu bestehen pflegen: aus einem Raum. Eisenstein ist aber nicht umsonst Künstler, souveräner Herr von Kriegsschiffen, Straßenplätzen, vieltausendköpfigen Volksmengen und Freitreppen, er hat es verstanden, aus seinem Raum eine Wohnung zu machen. Ein quergestellter Kasten trennt das Bett, welches Schlafzimmer markiert, deutlich von dem Schreibtisch, welcher das Arbeitszimmer darstellt. Die Vorliebe des Bewohners für Symbolik repräsentieren zwei konzentrische Kreise, in rot und in schwarz, von denen angenommen werden muß, daß sie ein Deckengemälde ersetzen sollen.

Eisenstein hat Sommerfrisur angelegt. Ratzekahl geschoren, schaut dieser helle Schädel mit den tief liegenden, wasserblauen Augen noch nordischer aus, als es sich für einen Balten geziemt.

Auf dem Tisch liegen: ein Band Stefan Zweig und der letzte Psychoanalytische Almanach. Also Eisenstein entpuppt sich als Freudianer. Macht kein Hehl daraus, obwohl in Moskau im Allgemeinen nicht viel Verständnis für solche „Abweichungen“ vom Marxismus und Materialismus vorhanden ist. Er erzählt ohne Umschweife, wie er, immer ein Hasser der Metaphysik, wenn auch kein Vulgärmaterialist, anläßlich von Arbeiten über die italienische Renaissance auf die analytische Studie Freuds über Lionardo da Vinci gestoßen und seither — es war 1917 — von den fesselnden Feinheiten dieser Lehre nicht mehr losgekommen sei.

Was er arbeite? Eisenstein erzählt von der „Generalinie“, einem Film, den er jetzt zu Ende dreht, wiewohl er schon vor zwei Jahren an ihm zu arbeiten begonnen hatte. Die Arbeit mußte wegen des Oktoberfilms unterbrochen werden. — „Ach, erinnern Sie mich nicht an den Oktoberfilm!“ — „Die Generalinie“ — das ist ein Film!“ Eisenstein gerät in Feuer. „Etwas von ganz anderer Art, als wir es bisher gemacht haben.“ Heldenlied? „Oh ja, aber eines von der größten, wenn auch unbekanntesten Revolution, nämlich vom Aufbau unsrer Wirtschaft. Ein Film ohne Mord und Totschlag. Keine Schießerei, keine stürmenden Soldaten, kein Blutvergießen. Daß ich nicht lüge — Blut wird wohl vergossen: Kuhblut. Da ist nichts zu lachen, die Kuh mußten wir opfern. Wir sprechen nämlich von der Maschinisierung des Dorfes und von seiner Kollektivierung. Der Held des Films ist ein Ochse. Und um den zweiten Haupthelden nicht zu vergessen: eine Bäuerin. Aber mehr kann ich nicht sagen. Thema des Films ist die Generalinie unsrer Parteipolitik: wirtschaften! Mit Ausnahme des Ochsen haben wir keine

Schauspieler engagiert. Alles echtes Volk, echte Bauern. Im Herbst werden Sies ja sehen."

"Und wie ist es mit dem angeblichen Marxfilm, den Sie drehen?"

"Das sind verfrühte Meldungen, an denen ich unschuldig bin. Nach der ‚Generallinie‘ kommt noch etwas andres, zu dem ich die Vorarbeiten mache, und dann erst kommt der Marx-Film. Mißverstehn Sie das aber nicht! Das wird kein biographischer Film und keiner der üblichen Revolutionsfilme. Es soll ein Film der marxistischen Weltanschauung werden."

"Wie wars mit dem ‚Oktober‘?"

"Dem wurde das Rückgrat gebrochen. Aber es geschieht mir recht, weil ich zu viel experimentiert habe. Ich habe die Perspektive über das Experiment verloren. Ich suche seit langem nach dem Geheimnis der Filmsprache. Der Film ist, das muß doch jeder verstehn, ein nahezu unerforschtes Gebiet. Der Film als Ausdrucksmittel ist nicht zu vergleichen mit Theater, nicht mit Malerei, nicht mit Musik. Er hat seine eigne Sprache. Es muß eine Möglichkeit geben, auch abstrakte Begriffe in dieser noch zu entdeckenden filmischen Bildersprache auszudrücken. Dieses Problem beschäftigt mich für den Marxfilm, und ich habe unglücklicherweise Experimente über dieses Problem im ‚Oktober‘-Film gemacht.

Wir haben eine falsche Stellung zu dem Begriff Symbol. Es ist falsch zu behaupten, das Symbol sei abgestorben. Die Kraft zu symbolisieren ist eine immer lebendige Kraft, denn sie gehört zu dem Wesen der menschlichen Empfindungsreaktion."

"Aha, Sie sind ja Freudianer!"

"Gewiß. Aus der Tatsache, daß jeder Mensch unbemerkt symbolisiert, muß der Film Konsequenzen ziehn. Nicht das gewordene Symbol interessiert mich, sondern das werdende. So will ich zum Beispiel die Lehre der marxistischen Dialektik rein bildhaft ausdrücken. Jede Erscheinung läßt sich dialektisch erfassen: nicht wie sie ist, sondern wie sie wird. In der Naturwissenschaft geben Sies zu, in der Psychologie geben Sies auch zu, nur in der Gesellschaftswissenschaft leugnen Sie es?"

"— —!"

"Es ist meine feste Überzeugung, daß wir mit dem Ausdrucksmittel des Films noch große Überraschungen erleben werden. Wir sind noch lange nicht am Ende. Im Gegenteil. Man spürt erst jetzt, was man alles wird machen können. Ich habe Material für zwei Bücher. Über die Ausdrucksbewegung im Theater und über die Ausdrucksbewegung im Film. Aber ich habe keine Zeit, mich mit Schriftstellerei zu beschäftigen."

Nun erzählt Eisenstein die Geschichte seines Weges. Er ist Balte. Sein Vater war Offizier oder dergleichen. Er selbst studierte Technik und sollte Zivilingenieur werden. 1917, als Zwanzigjähriger, geht er mit der Revolution. Er dient in der Roten Armee als Fortifikationsarbeiter. Im Bürgerkrieg unterhält er seine Kameraden mit improvisierten Theatervorstellungen. So kommt er zur Agitationstruppe an der Front,

lernt japanisch und studiert orientalisches Theater. Nach dem Bürgerkrieg arbeitet er als Dekorateur beim „Proletkult“. Die letzte Theateraufführung, an der er mitwirkt, spielt in einer Giftgasfabrik. Aber nicht auf der Bühne, vor Kulissen, sondern in einer wirklichen Gasfabrik. Gasmasken spielen eine wichtige dekorative Rolle. Die Schlußapothese ist die arbeitende Fabrik. Die wirkliche, mit ihren Sirenen, Kesseln und Feuern. Das war 1924.

„Es ist doch logisch,“ schließt Eisenstein seine Erzählung, „daß das alles nur im Film münden konnte. Von dem Theater, das die wirkliche Fabrik als Bühnendekoration verwendet, bis zum Film, der alles wirkliche Leben einfängt, um es als ‚Dekoration‘ zu verwenden, ist nur ein Schritt.“

„Sind Sie Kommunist?“

„Mich unterscheidet vom Kommunisten nichts als die Tatsache, daß ich kein Parteimitglied bin. Ich bin der Ansicht, daß die Arbeiterpartei aus Arbeitern bestehen soll. Mir als Intellektuellem genügt das Bewußtsein, der Arbeiterklasse und ihrer Partei zu dienen.“

„Wieviel verdienen Sie mit Ihrer Arbeit?“

„Das weiß ich nicht. Ich bin zusammen mit den andern Herstellern der Filme an ihrem Ertrag beteiligt. Aber ich kümmere mich nicht um die Höhe dieses Ertrags. Denn ich könnte das Geld gar nicht brauchen. Ich will arbeiten, nicht Geld verdienen. Geld, das heißt, mehr als zum Leben durchschnittlich notwendig ist, brauche ich höchstens, wenn ich eine Auslandsreise mache. Und dann hab ich es.“

Von diesem Dreißigjährigen werden wir noch hören.