

Oksana Bulgakowa

## “Matter and Sensations“: russische Filme in den USA zu Anfang der 1930er Jahre

In den Büchern über den Kreis amerikanischer Künstler – Fotografen und Literaten der 1930er Jahre wie James Agee, John Dos Passos, Edmund Wilson, Walker Evans, Lincoln Kirstein, Helen Levitt – wird immer mit einem Schlenker erwähnt: »Sergei Eisenstein whose films Agee (Evans, Wilson etc.) knew very well...« Wenn man jedoch im Namensindex der Bücher und Biographien nachschaut, kommt der Name Eisenstein ein- (höchstens zwei-) mal vor, eben in einem solchen Nebensatz. Noch seltener aber kommen die Namen Pudowkin oder Dowshenko vor, schon ganz und gar selten figuriert der Name Wertow (obwohl der Verweis auf das *Filmauge, Cinema Eye*, nie fehlt). In die Sammlungen von Agees Filmkritiken (etwa *Agee on Film*, 1958, *Uncollected Film Writing*, 2005) sind seine Berichte über den sowjetischen Film aus den frühen 30er Jahren nicht aufgenommen worden; dort wurden nur seine Rezensionen der 40er (aus *The Nation*) nachgedruckt, unter denen allein *Iwan der Schreckliche* eine gesonderte Besprechung bekommt. Evans schrieb zwischen 1943 und 1945 für das Magazin *Time* Kolumnen über Film, aber viele dieser Texte sind nicht namentlich gezeichnet. Das Interesse für die russischen Filme seitens der amerikanischen Künstler, Literaten, Journalisten, Filmstars war zweifelsohne vorhanden, nur ist es lange nicht so gut dokumentiert wie im Fall der deutschen Rezeption. Es gibt mehrere Bücher über „amerikanische Fotografie“ und „literarischen Modernismus“<sup>1</sup>, aber eigentlich keine Forschungsarbeit über amerikanische Fotografen und sowjetischen Film.<sup>2</sup>

So werde ich versuchen, die Orte aufzuspüren, an denen amerikanischen Künstler die Möglichkeit hatten, sowjetische Filme zu sehen oder etwas über diese Filme zu erfahren.

---

<sup>1</sup> Paul Hansom (Hrsg.), *Literary Modernism and Photography*, Westport, London 2202; Joseph B. Entin, *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America*, Chapel Hill 2007; David Kadlec, »Early Soviet Cinema and American Poetry«, in: *Modernism/modernity*. Volume 11, Number 2, April 2004, pp. 299–33.

<sup>2</sup> Es gibt nur eine unpublizierte und schwer zugängliche Doktorarbeit von Vlada Petric, einem langjährigen Direktor des Harvard Film Archive, aus dem Jahr 1973, in der es allgemein um die Rezeption der sowjetrussischen Filme in den USA geht: Vladimir Petric, *Soviet Revolutionary Films in America (1926-1935)*, Unpublished dissertation, New York University, 1973.

Im zweiten, hypothetischen Teil meines Aufsatzes versuche ich, Ihre Aufmerksamkeit darauf zu lenken, was diese Künstler aus diesen Bildern für sich gewinnen konnten. Meine Hypothesen stützen sich auf karge Zeugnisse und Ahnungen um produktive und konfliktreiche Beziehungen, wie sie zwischen Film und Foto immer entstehen.

„Der Russenfilm“ in Amerika

Viele Amerikaner – Journalisten, Schriftsteller, Fotografen und Filmleute – pilgerten in den 1920er Jahren nach Moskau, um mit eigenen Augen zu sehen, was dort passiert. 1926 hatten Mary Pickford und Douglas Fairbanks in Berlin den *Panzerkreuzer Potemkin* in einer Privatvorführung gesehen, die sogar von einem Orchester, dirigiert von Edmund Meisel persönlich, begleitet wurde. Charlie Chaplin hatte in London in einer privaten Vorführung Wertows *Enthusiasmus* gesehen. Pickford und Fairbanks reisten weiter nach Moskau, um den Regiestar Eisenstein zu treffen und nach Hollywood einzuladen.

1927 gab an seiner Tür ein Star dem anderen die Klinke in die Hand: Stefan Zweig, Ernst Toller, Theodor Dreiser oder der Fotograf James Abbey, der von Lillian und Dorothy Gish als Vermittler (Eisenstein nennt ihn in seinem Tagebuch „Kuppler“) geschickt wurde.<sup>3</sup> Lillian und Dorothy wollten bei Eisenstein spielen; Eisenstein schickte Abbey jedoch zu Wsewolod Pudowkin, da er meinte, dort wären die Schwestern Gish besser aufgehoben; er interessierte sich nicht für diese Art Gesichter.

Auch eine Menge amerikanischer Journalisten, Schriftsteller (wie John Dos Passos<sup>4</sup>) und Wissenschaftler waren darunter. Albert Rhys Williams trat als Agent von Upton Sinclair auf. Sinclair wünschte sich Eisenstein als Regisseur für die Verfilmung seines Romans

---

<sup>3</sup> Dreiser beschrieb seine Begegnung mit Eisenstein in dem Buch: Theodore Dreiser, *Dreiser Looks at Russia*, New York 1928, p. 206. Über den Besuch von James Abbe, (1883-1973), der mit seinen Portraits von Bühnen- und Filmstars berühmt wurde, schreibt Eisenstein in seinem Tagebuch, RGALI (Russischen Staatsarchiv für Dokumente der Kunst und Literatur, Moskau), 1923–2–1104, 48. Die 4 Zahlen in den Abkürzungen bedeuten: 1. Depot (fond); 2. Inventurliste (opis); 3. Verwaltungseinheit (jediniza chranenija); 4. Blatt (list)

<sup>4</sup>RGALI (Russisches Staatsarchiv für Dokumente der Kunst und Literatur, Moskau), 1923–2–1104, 68. Die 4 Zahlen in der Abkürzungen bedeuten in der Reihenfolge: 1. Depot (fond); 2. Inventurliste (opis); 3. Verwaltungseinheit (jediniza chranenija); 4. Blatt (list)

*King Coal*.<sup>5</sup> Professor Harry Dana, ein Großenkel von Henry W. Longfellow, kam aus der New School of Social Research nach Moskau, um ein Buch über das russische Theater und den russischen Film zu schreiben. Und Joe Freeman, ein Journalist der *New Masses*, kam, um Eisenstein ausführlich zu interviewen. Auch er hatte 1928 ein Buch publiziert, *The Voices of October*, mit einem großen Kapitel *The Soviet Cinema* darin.<sup>6</sup> Lewis Milestone, Ernst Lubitsch, Margaret Burke-White, Lillian Hellman reisten in den 30er Jahren nach Moskau, um nur einige Namen zu nennen. Ihre Bücher und ihre Berichte über das neue europäische Wunder, den Russenfilm, erreichten den amerikanischen Markt noch vor den Filmen. Diese Berichte und Bücher, begleitet von Fotos, bereiteten die Rezeption der Filme für diejenigen vor, die nach Moskau nicht fahren konnten.

Huntly Carter veröffentlichte 1924 *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia* (Reprint: New York 1970). Das Buch von Rene Fülöp-Miller *The Mind and Face of Bolshevism; An Examination of Cultural Life in Soviet Russia* kam 1927 heraus.<sup>7</sup> 1929 erschien *Film Problems of Soviet Russia*, das Buch der Engländerin Winifred Bryher, die zusammen mit ihrem Mann, Kenneth McPherson, ab 1927 die Filmzeitschrift *Close up* herausgab. Diese Zeitschrift widmete dem sowjetrussischen Film viel Aufmerksamkeit, publizierte Übersetzungen von Eisenstein-Texten und veröffentlichte viele Standfotos aus Filmen. 1935 kam die englische Übersetzung von Pudowkins Buch *Filmregisseur und Filmmaterial* heraus, 1936 folgte die Übersetzung des Buches des russischen Kameramanns Wladimir Nilsen *Film as a Graphic Art*. Im selben Jahr wurde ein schönes und aufwendiges Buch *Le Cinema en URSS* in English und Französisch von VOKS publiziert (der Gesellschaft für kulturellen Verbindungen mit dem Ausland), das von

---

<sup>5</sup> Oksana Bulgakowa (Hrsg.), *Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe*. Berlin 1998, S. 18–19.

<sup>6</sup> Joe Freeman u. a., *Voices of October: Art and Literature in Soviet Russia*, New York 1930, p. 217–264.

<sup>7</sup> Das war die Übersetzung seines erfolgreichen deutschen Buches aus dem Jahr 1926. 1929 erschien ein reich illustriertes Buch von Fülöp-Miller und Joseph Gregor *The Russian Theatre: Its Character and History, with Especial Reference to the Revolutionary Period*, in dem auch über Filmentwicklung berichtet wurde.

Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa gestaltet wurde. 1938 folgte Dwight Macdonalds *The History of the Soviet Cinema*.<sup>8</sup>

Über den „Russenfilm“ wurde in vielen Zeitschriften berichtet, in *Movie Makers*, *American Cinematographer* und *Experimental Cinema* (1930–34; Reprint: New York 1969) berichtet, in der liberalen Presse *The Nation*, *Hound and Horn*,<sup>9</sup> *Theater Arts Monthly* (1924-1939) und in den Organen der Linken, *New Masses* (oft geschrieben von James Agee oder Joe Freeman), *Filmfront* (1934-35),<sup>10</sup> *Workers' Theatre*, *Partisan Review* (ab 1934). Die Kritiken zu den in den USA gezeigten Filmen wurden in allen großen Zeitungen und amerikanischen Filmzeitschriften publiziert, die Reportagen aus Sowjetrußland oder Europa (wie zum Beispiel über Wertows Vorlesung in Paris 1929, in der er sein Programm des Filmauges vorgestellt hatte) erschienen regelmäßig. Zu den Korrespondenten gehörten Ernestine Evans Paxton, Harry Alan Potamkin, Sam Brody, Alexander Bakshy und Louis Fisher.<sup>11</sup>

Die Filme selbst kamen *nach* den Gastspielen des russischen Theaters und des russischen Balletts, welche sehr erfolgreich waren, doch wurden sie – anders als es zum Beispiel in Deutschland der Fall war – nicht damit in Verbindung gebracht. 1906 und 1922–1924 gastierte das Moskauer Künstlertheater in den USA; 1915 und 1916 kam Djalilevs Truppe und gastierte in 16 großen Städten. 1924 erschien Konstantin Stanislawskis Buch *My Life In Art*, bestellt vom amerikanischen Verleger (Little, Brown & Co). Maxim Gorki, Wladimir Majakowski, Sergei Jessenin reisten durch das Land mit Lesungen. Eine

---

<sup>8</sup> Macdonald war Mitherausgeber der Zeitschrift *Fortune* und arbeitete zwischen 1937 und 1943 in *Partisan Review*; er schrieb für *New Yorker* und wurde Filmkritiker der *Esquire*, siehe *Dwight Macdonald on Movies*, New York 1969, 1971.

<sup>9</sup> Ausgewählte Texte über Film sind in dem Sammelband *Hound and Horn. Essays on Cinema*, New York 1972, nachzulesen.

<sup>10</sup> *Filmfront* (1934–1935) wurde wie auch *Workers' Theater* von Film and Photo League herausgegeben, siehe: *Filmfront*, annotated by Anthony Slide. Metuchen NJ 1986.

<sup>11</sup> Ernestine Evans Paxton Hibben und Alexander Bakshy schrieben für *The Nation*. Die Zeitung übersetzte auch einige Texte von Eisenstein und Interviews mit ihm: »Mass Movies«, Interview with Louis Fisher, *The Nation*, 9.11.1927. Harry Alan Potamkins Reportagen und seine Essays aus *Hound and Horn* (»Pudovkin and the Revolutionary Film«, »Eisenstein and the Theory of Cinema« u. a.) sind nachgedruckt in dem Sammelband *The Compound Cinema. The Film Writings of Harry Alan Potamkin*. New York 1977, pp. 422-450.

große Ausstellung der russischen realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts fand 1924 in New York statt, vorbereitet von Igor Grabar. All das bezeugte das Interesse gegenüber der russischen Kunst und dem russischen „Körper“, der in Stanislawskis Theater nicht nur mit psychologischer Feinheit, sondern mit ethnographischer und physiologischer Genauigkeit repräsentiert wurde.

1926–1927 erreichte das russische Thema die Hollywood-Studios, wo bereits einige russische Emigranten (Alla Nazimova, Olga Baklanova, Theodore Kozloff) erfolgreich wirkten und Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko, der Mitbegründer des Moskauer Künstlertheaters, jetzt von United Artists engagiert, versuchte, ein russisches Filmstudio zu gründen.

»Die russische Revolution ist zur rechten Zeit gekommen, als alle schon die Cowboys und Kokospalmen satt hatten. Der Drache ist schließlich von klein auf an eine abwechslungsreiche Kost gewöhnt. Er ist nicht nur ein Vielfraß, er ist auch ein Feinschmecker. Also versahen sich die Statisten statt mit breitkrempigen Hüten mit Ledermützen. *Der Panzerkreuzer Potemkin* wurde vom keineswegs revolutionären Publikum mit rasendem Beifall aufgenommen. Dem Drachen troff der Speichel aus dem Maul. Das veranlaßte findige Geschäftsleute und verständnisvolle Regisseure zum Nachdenken. Cecil de Mille produzierte *The Volga Boatmen*, Marcel L'Herbier in aller Eile *Le Vertige*. Die russische Revolution wurde aufgetischt wie eine Anekdote im Zug«, schrieb Ilja Ehrenburg, dessen Revolutionsroman *Die Liebe der Jeanne Ney*, dieser Welle folgend, gerade bei der UFA verfilmt wurde.<sup>12</sup>

Der »Russenfilm« wurde in den USA nicht auf das Theater, sondern immer auf den amerikanischen Film projiziert (nur die europäischen Korrespondenten brachten diese Filme in Verbindung mit deutschen und französischen Filmen, etwa von René Clair oder Walter Ruttmann). Diese Projektionen hingen damit zusammen, dass die Hollywood-Studios zum zehnten Jubiläum der russischen Revolution, 1926–1928, eine Menge Filme mit russischer Thematik produzierten. Einige davon waren erfolgreich, inszeniert von großen Regisseuren und mit großen Stars: *The Volga Boatman* (1926) von Cecil DeMille oder *The Tempest* (1927) von Sam Taylor mit John Barrimore (auf einer Geschichte von

---

<sup>12</sup> Ilja Ehrenburg, »Kaviar in Stettin«, in: Ehrenburg, *Über Literatur*, Berlin/DDR 1986, S.60–61

Nemirowitsch-Dantschenko basierend), *The Last Command* von Josef von Sternberg (1928) oder *The Red Dance* (1928) von Raoul Walsh. *The Cossacks* (1928, mit John Gilbert) und *Love* (1927, mit Greta Garbo and John Gilbert) waren Lew-Tolstoi-Verfilmungen, produziert unter Beteiligung von dessen Sohn Ilja. *Into Her Kingdom* (1926) und *Clothes Make the Woman* (1928) schlachteten die Geschichte der Anastasia aus. *The Scarlet Lady* (1928), *The Hotel Imperial* (1926, mit Pola Negri), *The Grand Duchess and the Waiter* (1926), *Surrender* (1927), *Siberia* (1926), *The Midnight Sun* (1926), *Rasputin and the Emperess* (1932) kehrten immer wieder zur russischen Revolution zurück. In den meisten Filmen wurde diese im Genre eines Melodramas dargestellt und als Weg zur Demokratisierung einer sozial streng stratifizierten Gesellschaft gefeiert, denn nun konnte eine Prinzessin einen Bauer (oder ihren Butler) heiraten oder umgekehrt.<sup>13</sup> Leonid Krassin, der sowjetrussische Geschäftsträger in London, meinte, dass dieses Bild mit der *russischen* Vision der Revolution konfrontiert werden müsse. So brachte er Anfang der 20er Jahre er einen solchen Film mit nach Moskau, *The Land of Mystery*, und trommelte alle Volkskommissare zusammen, damit sie sich ihn anschauen. Seitdem wurde versucht, diesen Revolutionsbildern eine eigene Version entgegenzusetzen.

1927 kamen die ersten sowjetischen Filme auf den amerikanischen Markt. Bei ihrer Verbreitung wurde ähnlich wie in Deutschland verfahren. Mit Hilfe des Verleihers Leon Zamkovsky, der aus einer Emigrantenfamilie stammte, wurden im Juni 1926 einige sowjetischen Filme amerikanischen Verleihern vorgestellt. Für traditionelle Streifen wie *Polikuschka* oder *Bährenhochzeit* wurde ein Verleiher gefunden; der erste Film war die Verfilmung von Tolstois Novelle mit einem Künstlertheater-Schauspieler, der zweite Film fußte auf Prosper Merimés Novelle über einen Wehrwolf. Als keiner den *Panzerkreuzer Potemkin* zeigen wollte, wurde November 1926 die Firma *Amkino*

---

<sup>13</sup> Siehe darüber: Oksana Bulgakowa. »The Russian Vogue in Europe to Hollywood: The Transformation of Russian Stereotypes in the 1920's«, in: *The Russian Review* 64, April 2005, pp.211–235. 1930 luden die Hollywood-Studios russische Schriftsteller wie Boris Pilnjak und Jewgeni Samjatin ein, um solche Drehbücher schreiben zu lassen und »modern Russian stories« zu filmen. Harry Alan Potamkin schrieb darüber: »The Grand Duke and the Comsomolka marry and one-sixth of the world goes back to the Bank of France«, »Studios now feel that Russia is still an excellent spot in which to brew heavy plot – strong tea and moonshine vodka«. Potamkin, »Eucalyptus Trees in Siberia«, *New Masses*, November 1931, in: *The Compound Cinema*, p. 241.

gegründet (so wie *Prometheus* in Berlin damals aus demselben Grund ins Leben gerufen wurde), und *Amkino* agierte von nun an als Verleiher bzw. Vermittler.

Über diese Konstruktion konnte *Potemkin* in New York gezeigt werden. Die Premiere fand im Dezember 1926 im Baltimore Theater statt. Die Werbekampagne für den Film benutzte Mary Pickfords Worte, die *Motion Pictures Today* Douglas Fairbanks in den Mund legte: »The Russians have a more advanced understanding of the science of motion and movement than any other picture makers in the world [...] There is more movement in this picture than in any motion picture we ever saw. There are scenes of great beauty. There is a fidelity to detail. There is a dramatic rather than a theatrical handling of the big situation«. <sup>14</sup> *The Exhibitors' Daily Review* schrieb: »Its maintenance of pace is masterful; its panoramic pandemonium is dramatic«. »The best piece of movie filmed to date«, erklärte *The New York Sun* am 19. August 1926, »is *Potemkin*, the Russian film. [...] It hasn't one solitary saccharine hero or heroine. [...] It is shot so excitingly and with such visual imagination that you are yelling at every turn of the screw and every rattle of the chains«. <sup>15</sup>

*Potemkin* wurde mit Erfolg in einigen Großstädten aufgeführt – in Washington, Chicago, Philadelphia, Los Angeles und immer wieder in New York. Es war ein Durchbruch, der auch anderen Filmen ins Kino verhalf. 1928 kamen Pudowkins *Das Ende des Sankt Petersburg* und *Die Mutter*, Juri Taritschs *Die Flügel des Sklaven* in den Verleih – alle in der Hammerstein-Selwyn Distribution, aber das war nicht der einzige Weg. 1925 wurde in New York die Film Arts Guild gegründet, die im Cameo Theater Vorführungen organisierte; einige davon wurden im Little Carnegie Playhouse wiederholt. Dort liefen Filme, die wir heute als „Art House Filme“ bezeichnen würden, meist deutsche und russische. An erster Stelle stand immer wieder *Potemkin* (sein Verleihtitel lautete *Armored Cruiser Potemkin*), Eisensteins *10 Tage, die die Welt erschütterten* und Pudowkins *Sturm über Asien*. *Potemkin* wurde zum »instant classic«. Der Film wurde in der 1928er Saison 137 Mal vorgeführt. David Selznik, ein Wunderknabe unter den Hollywood-Produzenten, hatte damals der MGM den Ankauf der *Potemkin*-Verleihrechte

---

<sup>14</sup> Zitiert nach Joseph Freeman, *Voices of October* (Anm. 6), p. 217.

<sup>15</sup> Ebenda, p. 218.

empfohlen und meinte, man müsse diesen Film studieren, so wie man Rubens oder Rafael analysiert. Die Tatsache, dass Sowkino ganze 108 000 Dollar mit dem Film verdient hat, erklärten die Amerikaner nur mit der Unerfahrenheit der sowjetischen Filmhändler.<sup>16</sup>

Eine andere Möglichkeit, die neuen russischen Filme zu sehen, gab es bei Workers' Theater Movement. Diese Organisation schuf 1933 eigene Verleihnetze, die 16-mm-Kopien zeigten und zum hauptsächlichen Promoter der russischen Filme wurden. Auch sie zeigten sehr oft *Potemkin* und Eisensteins *Generallinie (Das Alte und das Neue)*. Linke Gruppierungen wie Farmers' Movies Circuits haben diese Filme ebenfalls gezeigt, sie hatten eine Paket von *Russian Classics* auf 16 mm im Programm, worüber 1934 *Cinema Quarterly* berichtete.<sup>17</sup>

Außerdem organisierte die *Film and Photo League*, eine Einrichtung der Kommunistischen Partei der USA, die mit *Friends of Soviet Russia* und der *Internationale Arbeiterhilfe* (Workers International Relief) eng verbunden war, Vorführungen russischer Filme. Zu ihr gehörten Leo Hurwitz, Sam Brody, Leo Stelzer, Jay Leyda. (Auch Helen Levitt hatte enge Verbindungen zur *League*.) Es waren junge Fotografen, die sich für radikale Ästhetik und radikale Politik interessierten, inspiriert von der sowjetischen Filmkunst. Einige von ihnen wurde später zu Filmregisseuren. Die *Film and Photo League* organisierte Vorführungen sowjetischer Dokumentarfilme, manchmal im John Reed Club von New York. Sie gab Zeitungen und Zeitschriften heraus, zeigte zum Beispiel Eisensteins *Generallinie* Farmern in Kalifornien und im Süden.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Das *Völkermagazin* meldete, dass der Einsatz des Films in Deutschland der *Prometheus* eine Million Reichsmark einbrachte. Anonym. »Russische Filme, amerikanische und deutsche«, in: *Völkermagazin*, 11. Jahrgang, März 1925, S.56.

<sup>17</sup> Diese Fakten entnahm ich dem Aufsatz: Kristin Thompson. »Eisenstein's Early Film Abroad«, in: Ian Christie, Richard Taylor (Hrsg.). *Eisenstein Rediscovered*, London and New York 1993, pp. 53–63.

<sup>18</sup> Über die Filmarbeit der *League* siehe: Bill Nichols, »The American Photo League«, in: *Screen*, 13, Winter, 1972/73, pp. 108–115; Fred Sweet, Eugen Rosow and Allan Francovich, »Pioneers: An Interview with Tom Brandon«, in: *Film Quarterly*, 27, Fall, 1973, pp. 12–24; »One Man's Voyage: Ideas and Films in the 1930s«, in: *Cinema Journal* 15, Fall, 1975, pp. 1–15. In dem von Lewis Jacobs herausgegeben Buch *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*



Ende der 20er–Anfang der 30er Jahre konnten die New Yorker folgende Filme sehen: Wertows *Mann mit der Kamera* unter dem Titel *Living Russia* und seine *Drei Lieder über Lenin* (*Three Songs about Lenin*), Nikolai Ekks *Der Weg ins Leben* (*Road to Life*), Alexander Matscherets *Menschen und Arbeit* (*Men and Jobs*), vier Filme von Alexander Dowshenko (*Die Erde/ Soil, Arsenal, Ivan* und *Aerograd/ The Frontier*) *Der Gegenplan* (*The Counterplan*) von Friedrich Ermler und Sergej Jutkewitsch, *Der blaue Express* (*The Blue Express*) von Ilja Trauberg, *Der Mann, der sein Gedächtnis verlor* (*Fragment of Empire*) von Ermler, *Das Haus in der Trubnaja* von Boris Barnet (*When Moscow Laughs*), *Die Weiber von Rjasan* (*Women of Ryazan*) von Olga Preobraschenskaja, *Igdenbu* von Amo Bek-Nasarow, *Transport des Feuers* (*Transport of Fire*) von Alexander Sarchi und Jossif Chejfiz, auch Erwin Piscators *Aufstand der Fischer*. Es wurden gleichsam mehrere Dokumentarfilme gezeigt: *Turksib*, *Das Dokument von Schanghai*, *Der Prozeß der Prompartei*. Diese Filme bildeten eine Art Standardsatz, der in dieser Zeit beispielsweise auch in Japan gezeigt wurde.<sup>19</sup>

Die Filme riefen verschiedene Reaktionen hervor. *The Nation* lobte »visual effects produced by purely dynamic means«<sup>20</sup> Harry Alan Potamkin schrieb: »Russia alone is completely the land of the philosophic cinema«.<sup>21</sup>

Wertows Film stieß auf eine gespaltene Aufnahme. Jay Leyda, Fotograf und Filmemacher, hat uns persönliche Erinnerungen überliefert. Er kam 1929 nach New York, dem einzigen Ort, wie er schreibt, wo man russische Filme sehen konnte. Dort gab es diese Szene, er stieß rasch zu ihr – sie konstituierte sich um Julien Levys Salon and seine Galerie in der 57th Street. Leyda hatte dort 1932 seine Fotoarbeiten präsentiert, in dieser Galerie wurde später auch Henri Cartier-Bresson ausgestellt. Leyda war befreundet

---

(New York 1971) sind viele Aufsätze über Film aus *Daily Worker* und *New Theatre* (beide Publikationsorgane der League) nachgedruckt.

<sup>19</sup> Darüber berichtet die sowjetische Zeitschrift: Sowjetskie filmy sa granizej, in: *Proletarkoe kino*, 3, 1931, S. 60

<sup>20</sup> Alexander Bakshy, »The Language of Images«, *The Nation*, 16.12.1928.

<sup>21</sup> Harry Alan Potamkin. »Tendencies in the Cinema«, in: *American Cinematographer*, June 1930, nachgedruckt in: *Compound Cinema* (Anm. 11), p.46

mit Walker Evans, Paul Strand und Lincoln Kirstein, dem Herausgeber der ambitionierten literarischen Zeitschrift *Hound and Horn*, dem Förderer der Fotografie, der sich langsam dem Film öffnete. Eine zweite Verbindung zum russischen Film ergab sich für Leyda in der Film and Photo League. Er hatte Evans zu den von League organisierten Vorführungen mitgenommen. 1933 ging Leyda, der bereits einen Film produziert hatte, die 11minütige Stadtsinfonie *A Bronx Morning*, nach Moskau, um bei Eisenstein Regie zu studieren. 1933 zeigte er Eisenstein diesen Film, Wertow war auch dabei, und beide bestätigten ihm, dass sein Film Spuren ihres Einflusses trägt. Während seiner Moskauer Zeit stand Leyda in einem regen Briefwechsel mit Alfred Barr, Lincoln Kirstein, Walker Evans, Lee Strasberg, Joseph Losey, Aron Copland unter vielen anderen. Die Briefe liegen in seinem Archiv (heute aufbewahrt im MOMA), und diese Korrespondenz vermittelt uns einige Einblicke. Evans schrieb zum Beispiel an Leyda am 22.11.1933: »How I wish there could be a film school here [in New York]. Could you tell me how the Moscow one works and some details who teaches and what.« In den 30er Jahren wurden aus einigen Fotografen Filmemacher. Paul Strand gründete 1937 *Frontier Film* – zusammen mit Ralph Steiner. Leo Hurwitz begann Filme zu drehen. 1934–1935 arbeitete Leyda als Assistent bei Eisenstein, er machte vielen Fotos bei den Dreharbeiten zur *Beshinwiese*. 1936 kehrte er zurück nach New York, um als einer der ersten Filmkuratoren im MOMA anzufangen. Diese Stelle hatte ihm Eisenstein »vermittelt«, als er 1934 mit Alfred Barr in Moskau über Leyda sprach. Leyda nutzte später seine russischen Verbindungen und half wiederum Alfred Barr, Exponate für das MOMA einzukaufen, zum Beispiel Arbeiten von Rodtschenko. Anfang der 40er Jahre hatte er Eisensteins theoretische Texte in zwei Bänden unter dem Titel *Film Sense* und *Film Form* herausgegeben. Den Umschlag schmückte sein Fotoporträt von Eisenstein. Später hatte Leyda auch eine Geschichte des russischen Films geschrieben, die bis heute als Standardwerk angesehen wird.<sup>22</sup> In den 60er Jahren hatte Leyda für die Künstler des American Underground Films die sowjetische Avantgarde noch einmal entdeckt, als er Vorführungen in MOMA organisierte. *Der Mann mit der Kamera* wurde zu einem Initiationsereignis für viele amerikanische Filmemacher – Sam Brakhage, Holis

---

<sup>22</sup> Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, London 1960.

Frampton, Jonas Mekas u. a. – Jay Leyda war also ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Verbindungsmann zwischen dem russischen Film und der amerikanischen Fotografenszene.

Doch nun zurück zur ersten Vorführung von Wertow in New York. Leyda schrieb später: »My memory of *The Man with the Movie Camera* is not reliable; I have not seen it since it happened to be, in New York in 1930, the first Soviet film I saw. It was such a dazzling experience that it took two or three other Soviet films with normal 'stories' to convince me that all Soviet films were not compounded of such intricate camera pyrotechnics. But I hope to be forgiven for not bringing away any very clear critical idea as I reeled out of the Eighth Street Playhouse— I was even too stunned to sit through it again.«<sup>23</sup>

Der Film wurde im *Film Guild Cinema* gezeigt und war nicht gerade ein durchschlagender Erfolg: Raymond Ganly schrieb in *Motion Picture News*: »This Soviet importation doesn't mean a thing for American theatres. It is really a camera solo, there being no story, titles, settings, or actors - a difficult fare for the average American audience to down. Surnamed *Living Russia*, the picture will appeal only to y those of Slavic extraction, to those who support the ›arty‹ film theatre. Fan after fan will pass this one up in favor of more appealing Hollywood films The film strikes one as being just a titleless newsreel embellished with trick photography«.<sup>24</sup> Auch der Kritiker der *New York Times* war von dem Film nicht begeistert: »Dziga Vertov does not take into consideration the fact that the human eye fixes for a certain space of time that which holds the attention. In the German film there was a suggestion of poetry, but in the Russian offering there is only originality to redeem it. As a matter of fact it becomes quite tedious and the hour that it lasts seems at least an hour and a half«.<sup>25</sup>

In Bezug auf Eisensteins *Potemkin* schienen die Kritiker einer Meinung zu sein. Richard Watts Jr. meinte: »*Potemkin* simply compels the attention of anyone whose interest in

---

<sup>23</sup> Ebenda, p. 251

<sup>24</sup> Raymond Ganly, »*Man with the Camera*: No Appeal for American Fans«, in: *Motion Picture News*, 26.10.1929, p. 31. Nachgedruckt in: Yuri Tsivian (Hrsg.), *The Lines of Resistance: Dziga Vertov and The Twenties*, Pordenone 2004. p. 359.

<sup>25</sup> Mordaunt Hall, »Fleeting Glimpses of Russia: *Living Russia* or *The Man with the Camera*«, *The New York Times*, 17.9. 1929, p. 36, Nachdruck, in: *The Lines of Resistance*, p. 363.

modern artistic expression is even casual. It is a film blazing with vitality and dynamic power. It is one of the notable achievements of modern art«. The National Board of Review hatte *Potemkin* zum besten Film des Jahres gekürt – als »the perfect cinematic recreation of an event«. The Christian Science Monitor meinte: »There is no doubt but that Potemkin is going down in screen history as one of the way-making films. Mr. Eisenstein has established a new technique for making motion pictures«. Im Film glaubte man a »certain brutal realism and a cruelty in which one easily recalls some memories of Dostoevski« zu sehen.<sup>26</sup>

»I am not a realist«, sagte Eisenstein in einem Interview mit Harry Dana, diese Meinung kommentierend. »I am a materialist. I believe that material things, that matter gives us the basis of all our sensations. I get away from realism by going to reality«.<sup>27</sup>

Als 1928 *The End of St. Petersburg* in New York lief, waren die Zeitungen wieder voll von Superlativen. *The Times* erklärte: »One feels sometimes as if this film were a remarkable news reel of the Russian revolution. An atmosphere of realness, of tragic grandeur such as I have seldom found in any picture«. Der Kritiker vom *Evening Telegram* versuchte, den Erfolg zu analysieren: »These great, blistering, blazing movies are made by Sovkino, which is a nice way of saying the Soviet government itself. They are a national concern, and when one of these young, vigorous directors wants the Red Army, the Red Army picks up its rifles and marches. The directors have *carte blanche* for people, technical equipment, buildings and entire walled towns. This of course accounts for their uncanny reality and completeness«.<sup>28</sup>

Diese Reaktionen haben nach Meinung eines Kritikers sogar den Kult des russischen Films etabliert.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Zitiert nach M. Seton, *Sergei M. Eisenstein: A Biography*, London 1952, p. 87.

<sup>27</sup> W. H. L. Dana »Revolution in the World of Make-believe. Eisenstein, Russian Master of Screen Sets Forth His Theories«, in: *Boston Evening Transcript*, 1.3. 1930. Diese und andere Aufsätze über die Rezeption Eisensteins Filme in den USA entnehme ich der Mappe mit den Zeitungsausschnitten, aufbewahrt in Eisenstein-Archive, RGALI, 1923-1-1973.

<sup>28</sup> Beide Zitate nach Freeman (Anm. 6), p. 219.

<sup>29</sup> Ebenda.

Als Eisensteins *General Line* am 2. Mai 1930 in New York gezeigt wurde (einige Tage vor Eisensteins Ankunft), schrieb *The New York Times* (am 3. Mai): »In quite a number of instances he delights in extravagances, either in portraying the abject poverty of the people or in depicting the greed and laziness of the more fortunate farmer. His ability to show the expanse of country on a relatively small screen is marvelous, and so is his work in close-ups. As in *Potemkin*, which is infinitely more dramatic, the director in this current work is usually careful in the choosing of his types. There are never two persons alike among those who appear in the film. The woman, Martha [...] turns out to be a kind of Joan of Arc of the soil. [...] There are some remarkable views portraying the hopeful persons and the doubtful ones watching the working of this machine.«<sup>30</sup>

Das Interesse flammte zusätzlich auf, als Eisenstein selbst am 12. Mai 1930 in New York eintraf. Er gab Interviews, trat überall auf und wurde für eine kurze Zeit zum „darling“ der Presse. Am 17. Mai 1930 referierte er auf dem Jahreskongress der Paramount-Verleiher in Atlantic City. Das Studio machte viel Publicity mit Pressekonferenzen, organisierte Fototermine und PR-Lunchs. Eisenstein musste bei diversen Dinnergelagen auftreten, die in guter Gesellschaft gegeben und dann entsprechend in den Klatschspalten beschrieben wurden. Die Pressefotos zeigten einen gut und konventionell gekleideten modernen Mann: dunkler Anzug, das Hemd mit weichem Kragen, eine gestreifte Krawatte, stets ragte eine Taschentuchspitze aus der Brusttasche. Eisenstein ließ sich – pressewirksam – mit dem Hundestars Rin-Tin-Tin fotografieren und scherzte, dass er an ihm die Pawlowsche Reflex-Theorie überprüfe. Er kam mit seinen Witzen bei den Journalisten gut an und hatte eine »hervorragende« Presse, wie er seiner Mutter nach Moskau berichtete. Der Star Rudolph Valentino, in Sowjetrußland Inbegriff des exotischen Kitsch-Films, war 1926 überraschend gestorben; »Mir wurde erzählt«, schrieb Eisenstein nach Moskau, »er hätte kurz zuvor *Potemkin* gesehen.«<sup>31</sup>

Ende Mai fuhr Eisenstein nach Boston – als Gast des Harvard-Professors Harry Dana. Eisenstein hielt einen Vortrag an der Harvard University im Department of Fine Arts und kehrte am 26. Mai nach New York zurück, um an der Columbia University bei John

---

<sup>30</sup> RGALI, 1923–1–1973.

<sup>31</sup> RGALI, 1923–1–1458, 30.

Dewey an einem Kolloquium teilzunehmen. Unter den Zuhörern saß auch Jay Leyda, mit vielen Leuten aus der *Left Wing Film Community*. Eisenstein trat in Princeton, Yale und an der Chicago University auf. Er machte Bekanntschaft mit den Kreisen der Harlem-Renaissance. Er schrieb, dass er auch einige Vorführungen sowjetischer Filme in New York persönlich eingeführt hatte. Am 5. Juni schließlich machte er sich auf den Weg in Richtung Hollywood. Dort lernte er Seymour Stern kennen, einen jungen Produktionsassistenten bei der Universal. Stern wurde später entlassen und startete die ambitionierte Filmzeitschrift *Experimental Cinema*, in der er mehrere Texte von Eisenstein veröffentlichte; in jedem Heft gab es gleich mehrere Aufsätze über den russischen Film (über Dowshenko, Wertow, Pudowkin und Michail Kaufman), geschrieben von Leon Moussinac und Harry Alan Potamkin, effektiv illustriert mit vielen Fotos aus diesen Filmen. Als Eisenstein nach Mexiko ging, um dort einen Film mit Hilfe der Muralisten zu drehen, traf er bei den Linken vollends ins Schwarze. Mexiko war in den Kreisen linker amerikanischer Intellektueller ein Modethema, mexikanischer Muralismus wurde als gelungene Synthese radikaler Politik und surrealer Ästhetik angesehen. Das Land selbst hatte auch viele amerikanische Fotografen angezogen. Weston ging für einige Jahre dorthin, Cartier-Bresson kam gerade von Mexiko, als Levitt ihn 1935 kennenlernte, sie selbst fuhr 1941 ebenfalls dahin. Die New Yorker Zeitschriften berichteten viel über Eisensteins mexikanischen Film, über die Konflikte zwischen Eisenstein und seinem Produzenten Upton Sinclair und publizierten viele Standfotos aus dem Film, die eine begeisterte Aufnahme fanden, denn sie erinnerten an die Bilder der Muralisten.

Als *Thunder over Mexico* in Sol Lessers Fassung gezeigt wurde, schrieb die *Los Angeles Times* am 14. Mai 1933, der Film sei ohne Eisensteins Montage lediglich eine Serie schöner Fotografien in konventioneller dramatischer Abfolge geworden, und Lessers Fassung wirke wie Beethovens 9. in der Interpretation eines Streichquartetts oder wie die Erklärung der Relativitätstheorie in einer Zeitungskolumne. Die Aufführung löste eine Welle offener Briefe, Anschuldigungen, Denunziationen und Erklärungen aus. Trotz all dieser Proteste und dank eines Polizeiaufgebots vor dem Kino verlief die New Yorker Premiere des Films im September 1933 ohne Zwischenfälle und wurde gut (manchmal

begeistert) aufgenommen. Lincoln Kirstein schrieb über das von ihm gesehene Material von *Que viva Mexico*: »Eisenstein is that, in our time so much sought after and denied being—a genius. [...] If anything should happen to *Que Viva Mexico!* between now and the time it is cut and shown, to rob it of Eisenstein's final fingering, it would be a loss of staggering dimensions. There are no catalogues of the Alexandrian Library which Caesar's fire ignited, and we have only the Rubens copy to show us what Leonardo's *Battle of the Anghiari* may have been. For us their loss would have been less crippling than this film of the heart of a consciousness, this testimony of extreme distinction«.<sup>32</sup>

Ein wichtiger Kontext, in den die Bilder der russischen Filme gestellt wurden, war Surrealismus, konkret die Surrealismus-Ausstellung im MOMA, die Alfred Barr kuratiert hatte und die zu einem wichtigen Ereignis in diesen Kreisen wurde.

Die realen Körper im russischen Film waren surreal zergliedert, deformiert. Ihre Proportionen wurden unnatürlich verändert. Die Fotografie hatte bei der Darstellung des menschlichen Körpers damals nicht mit solchen Vergrößerungen gearbeitet, der Film vermittelte den gigantischen Nahaufnahmen der Körperteile eine unheimliche Bedeutung. Die Montage- und Collageprinzipien des russischen Films hatten Körper und Objekte in surreale Zusammenhänge gebracht.

Interessant ist in diesem Kontext eine Inszenierung: Margaret White-Burke z. B. fotografierte Eisenstein auf dem Dach eines New Yorker Hotels und stellte dabei quasi eine Szene aus Bunuels *Un chien andalous* nach. Eisenstein wird rasiert, der Barbier erinnert stark an Bunuel selbst (obwohl Bunuel schrieb, er habe Eisenstein erst in Kalifornien getroffen), man hat den Eindruck, jetzt wird genauso in das Auge geschnitten, wie es am Anfang von Bunuels Film passiert, der auf seine Weise auf das berühmte *Potemkin*-Bild verweist.

Über die Verbindung zwischen den Bildern der russischen Filmregisseure und Surrealisten schrieb James Agee in seinem Essay *Art for What's Sake*, der für sich den Widerspruch zwischen Marxismus und Modernismus gerade am Beispiel des Surrealismus aufhob.<sup>33</sup> Die Welt nur durch die strenge Marxistische Linse zu sehen,

---

<sup>32</sup> Lincoln Kirstein, »*Que Viva Mexico!*«, *Arts Weekly*, 30 April 1932.

<sup>33</sup> James Agee, »Art for What's Sake«, in: *The New Masses* 21, 15.12.1936, p. 48, 50.

meinte er, sei zu eng. Agee sprach von Träumen in ihrer Fluidität, vom Material des Psychischen, das unter der Oberfläche der Repräsentation liegt, über die dem Surrealismus eigene »electrically intense perception and representation of ›real‹ materials«.<sup>34</sup>

In Agees' Augen waren mexikanische Maler, russische Regisseure Pudowkin, Eisenstein, Dowshenko und James Joyce die einzigen Künstler, die den revolutionären Geist und surrealistische Ästhetik verbinden; sie machen »constant and voracious use of the materials of dreams and of the fluid subconscious and experiment in exactly those materials whose use in this country seems so generally decried«, sie machen Ihre Kunst »capable of hitting its audience in the belly as well as between the eyes«. Das Agee in der Lage war, diese Position in *New Masses* zum Ausdruck zu bringen, war bemerkenswert, schreibt Hugh Davis in seinem Essay über Agee und Surrealismus.<sup>35</sup> Diese Fluidität der Formen wurde gerade bei Dowshenko von Harry Allan Potamkin hervorgehoben. In dessen *Arsenal*, schrieb Potamkin, »we find the new logic having attained to a non-logic —if we think in terms of sensible verbal cogitation—by means of juxtaposition of images not immediately leading out of one another, but producing a total conveying idea and form, fluidity«.<sup>36</sup>

Agees Essay ging seinem Poem *Notes for a Moving Picture: The House* voraus. In diesem Text, gedacht als Filmszenarium, gab es kein Narrativ, nur ein »Camera Eye«, das »records a dreamscape, revising its logic as suppositions change«.<sup>37</sup>

Die Filme und Menschen waren bekannt. Doch was haben die New Yorker Fotografen möglicherweise darin gesehen?

---

<sup>34</sup> Zitiert nach Hugh Davis. »Drinking at Well Sunk beneath Privies: Agee and Surrealism«, in: Michael A. Lofaro (Hrsg.), *Agee Agonistes : Essays on the Life, Legend, and Works of James Agee*, Knoxville 200, p. 96.

<sup>35</sup> Ebenda, p. 97.

<sup>36</sup> Potamkin, *The Compound Cinema* (Anm. 11), p.45

<sup>37</sup> Davis, »Drinking at Well Sunk beneath Privies: Agee and Surrealism«, p. 98.



## *Film und Foto*

Bei der Wahrnehmung dieser Bilder wurden einige wichtige Gegensätze aufgestellt, die auch heftig diskutiert wurden. Sind die Bilder objektiv oder subjektiv, real oder surreal? Ist das Film-Auge eine wissenschaftliche, epistemologische oder eine magische Angelegenheit?

John Dos Passos hatte sein *Cinema Eye* (die erste Veröffentlichung eines Ausschnitts aus der Trilogie *U. S. A.* erfolgte 1936 in *Esquire*) zu einem extrem subjektiven Verfahren erklärt, das sich erst in der Montage fotografischer Fetzen, snap shots, realisierte. Die Bilder der russischen Filme waren meilenweit entfernt von Salonfotografie, von »schöner Kunstfotografie«. Gleichzeitig hatten die Bilder nichts voyeuristisches, sie bauten keine Distanz zwischen dem Künstler und der »damaged group of human beings« (Agee) auf. Ihre nüchterne Objektivität führte nicht zur Realität, sondern zur subjektiven Dramatisierung der Erfahrung und – zur Kunst. Das war auch in der Rezeption zu merken, die einen Bruch reproduziert: Kritiker sprachen von der »Rohheit des Materials«, von »realen Menschen«, von »Authentizität«, doch verglichen sie Eisenstein mit Rafael, Leonardo und Rubens, was eigentlich bezeugte, dass der Grad der Verdichtung des Materials wahrgenommen wurde – gleichzeitig mit dessen »authentischer ungestellter Roheit«.

»I am not a realist«, sagte Eisenstein zu Harry Dana in dem bereits zitierten Interview. »I am a materialist. I believe that material things, that matter gives us the basis of all our sensations«. Diese Sensationen hält das Kino fest und kombiniert sie zu komplexen Assoziationsketten, die Eisenstein in diesem Moment mal »intellektuelles Kino« nennt, mal »inneren Monolog« mit Verweis auf Marx, Lucien Levy-Bruhl und James Joyce. Eisensteins Filme haben auf beeindruckende Weise Menschenfiguren in den Stadträumen präsentiert und durch ihre Konfrontation mit Bauten und Maschinen die Bedrohung und Gewalt offenbart, die die Moderne in sich trug. Die Filme haben auch in einer besonderen Weise mit menschlichen Körpern gearbeitet. In Deutschland wurden diese Körper in ihrer physischen Authentizität wahrgenommen und gleichzeitig auf die psychologische Kunst des Stanislawski-Theaters projiziert.

»Die Russen sind Meister, im Kleinsten das Ganze sichtbar zu machen. Wenn einer nach der Uhr sieht oder in der Bibel liest, Sonnenblumenkerne ißt oder Tee trinkt, ist es jedesmal eine Aktion, in der ein ganzer Mensch steht. Und aus simplen Gesprächen werden planmäßig aufgebaute schauspielerische Architekturen! Dabei wird alles ganz leicht genommen, nichts verschleppt, nichts mit dem Spachtel aufgetragen, nichts mit tragischen Bleigesichten behangen. Dennoch strotzt es von Leben. Auch, und gerade, in den Nebenfiguren. Wenn Menschen sich zuwinken, Abschied nehmen, eine Prise schnupfen, sich bekreuzigen, wenn drei Bauern zuhören, wenn ein Bursche salutiert, wenn eine Menge beim Rodeln lustig in den Schnee kugelt und betrunkene Offiziere Allotria treiben, das alles ist mit einem tiefen Wissen um das Leben des Volkes, einer ausgebreiteten Fähigkeit, menschliche Existenzen aus tiefstem Innern zu schaffen, gemacht. Das Alltägliche noch und Gleichgültige wird interessant, weil mimische Werte herausgeholt werden. Und unvergleichlich diese körperliche Gewandtheit und Beweglichkeit, die ihren Höhepunkt finden in den beiden Tänzen, den erstaunlichsten Tänzen, die man je im Film gesehen hat.«<sup>38</sup>

1927 gab Alfred Kerr den Bildband *Russische Filmkunst* heraus, dem er seinen Aufsatz *Der Russenfilm* voranstellte. Kerr, ein Verehrer von Stanislawski, war den leidenschaftlichen, brutalen, exzentrischen, sensiblen, propagandistischen, experimentellen Filmen aus Sowjetrußland verfallen, und glaubte, dass diese Kunst sich auf der Körperlichkeit gründet. »Alles in allem wird hier ein Abgrund sichtbar zwischen Sichgehenlassen und ... Sichverstellen. Das Sichzusammennehmen ist zwar eine höhere Kulturstufe. Gewiss. Doch im Film ergibt sich der Unterscheid und Zucht ... und Ursprünglichkeit. Zwischen Erzogenem und... Urhaften. [...] Triebhaftes über Geordnetes. Asien über Europa.«<sup>39</sup> Die Entfernung von den Restriktionen der europäischen Zivilisation, die eine strenge Kontrolle über Temperamentsausbrüche und körperliche Äußerungen auferlegte, formte nach Kerr eine andere Schauspielschule: mit gelassener, selbstverständlicher und unverkrampfter Authentizität in der Darstellung. Zusammen mit der Nähe zur Ursprünglichkeit, zu ritueller performativer Kultur bedingten dies bei allen Russen ein Urtalent zum Schauspiel (sie alle sind zu

---

<sup>38</sup> Vgl. *BZ am Morgen*, 26.2.1926. Über die Wahrnehmung russischer Filme in Deutschland siehe mein Aufsatz: »Zar Iwan, Raskolnikoff, rote Matrosen. Russische Wellen im deutschen Film«. In: Gerd Koenen und Lev Kopelev (Hrsg.) *Deutschland und die russische Revolution. West-östliche Spiegelungen*, München: 1998, S. 676–702.

<sup>39</sup> Alfred Kerr, *Russische Filmkunst*, Berlin 1927, S. 16.

»Schauspielern und Filmspielern insbesondere bestallt und belehnt und geschaffen«). Die russischen Massen im Film interpretierte Kerr nicht als neue soziale Konstellation der Moderne (wie etwa Benjamin in seiner *Potemkin*- Kritik<sup>40</sup>), sondern als spontane »Offenbarung des Lebens« (S. 21). Deshalb hatten die Regisseure auch eine andere Beziehung zur Darstellung der Gewalt (keine Hemmschwelle vor dem Zeigen von Grausamkeiten), und deshalb erlangte hier der Naturalismus eine neue Qualität. Film ist »nicht mehr ein Film; sondern ... Wahrheit« (S. 19); die Darsteller darin sind so etwas wie »Schicksalsbeteiligte« (S. 9).

Diese neue Ästhetik verblüffte, und ihre Wirkung konnte nicht gleich geortet werden. Der Kontext, in dem diese Kunst entstand, war im deutschen öffentlichen Bewusstsein noch nicht verankert. Ein Rezensent der *Frankfurter Zeitung* schrieb, Eisensteins exzellente Darsteller kämen aus dem Künstlertheater.<sup>41</sup> Eisenstein selbst meinte dazu (in einem Gespräch mit Kerr): »Umso besser amüsierte ich mich, als die deutsche Presse meine anonymen Schauspieler, meine ›nichts als Menschen‹, für Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters, meines ›Todfeindes‹, hielten.«<sup>42</sup>

Während in Deutschland dieser Eindruck auf die Leistung der berühmten Schauspieler projiziert wurde, meinten die amerikanischen Kritiker, das seien alles nur reale Menschen, und sie waren von diesen physiologischen grotesken Körpern begeistert. Edmund Wilson hatte in seinem Artikel *Eisenstein in Hollywood* (1932) »his desire to cast ordinary people«<sup>43</sup> betont, obwohl in den amerikanischen Projekten Eisensteins, die er für die Paramount entwickelt hatte, der Einsatz von Laien nicht vorgesehen war. Eisenstein selbst gab Wilson den Anlaß dazu, denn in seinem Interview mit Harry Dana hatte er gesagt: »I do not pick my actors from the profession. [...] They do not act roles.

---

<sup>40</sup> *Literarische Welt*, 11. 3.1927.

<sup>41</sup> Zitiert nach: *Sowjetischer Film in Deutschland 1922-1932. Eine Dokumentation*, eds. Hermann Herlinghaus und Lissi Zilinski. *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* 1967, Nr.3, *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* 1967, Nr. 3, S.791.

<sup>42</sup> In: *Berliner Tageblatt*, 7.6.1926.

<sup>43</sup> Edmund Wilson, *A year of the Slamp*, New York 1932.

They simply are their natural selves. I get them to repeat before the camera just what they have done in reality. They are hardly conscious of any artificiality, of any make-believe. [...] And in the mass action of my films, different as the individual persons are from each other, they are significant not as separate human organisms, but as parts working together in a social organism, like the separate cells working together in the human body.«<sup>44</sup>

In Wirklichkeit besetzte Eisenstein in seinen Filmen sowohl Typen als auch Schauspieler, die er biomechanisch ausgebildet hatte, er unterwarf jedoch beide gleichermaßen seinem Gestaltungsprinzip. Die Körper wurden durch die Montage geschaffen und verfremdet. Mit der Oberfläche des ungeschminkten Gesichts wurde nach dem konstruktivistischen Prinzip verfahren. Alle Unebenheiten wurden herausgearbeitet, die das taktile Empfinden steigerten: keine glatte Oberfläche, sondern eine raue und nasse, mit Narben, Falten, Poren und Pickel übersät, was das kontrastreiche grobkörnige Material noch mehr herausstellte. Aber diese Gesichter wurden nicht als ›Stück des anonymen Lebens‹ behandelt, sondern als ein komplexes Zeichen, eine Hieroglyphe und ein Stimulus, die die Assoziationskette auslöst.

Das reale Gesicht im Film hatte Eisenstein als Typage bezeichnet und seine Lesbarkeit als eine intellektuelle Attraktion definiert. Typage, ein in den 1920er Jahren in Rußland kreiertes Wort (es meinte weder Typ noch Typus), kann als eine praktische Auseinandersetzung mit der Physiognomik verstanden werden. Es bezeichnete nicht einfach den Einsatz eines Laien anstelle eines Schauspielers, sondern ein neues Prinzip einer nicht dramaturgisch, sondern physiognomischen konstituierten Charakterdarstellung im Film, welche sich nicht in der Dauer (im Ablauf) realisiert, sondern augenblicklich, als eine quasi angehaltene Zeiteinheit, eine visuelle Attraktion präsentiert. In Eisensteins Verständnis war die Attraktion einerseits eine kompositorische Elementareinheit, andererseits eine Wirkungseinheit, ein Reiz, »sensation«. Diese Wirkung könne seiner Meinung nach potenziert werden, wenn sich die Attraktion auf

---

<sup>44</sup> »By the time *Strike* had won a prize in Paris I had already outgrown that kind of film and had started a new technique in *The Armoured Cruiser Potemkin*. By the time you in America were admiring *Potemkin* I had got sick of it and had gone on to something entirely different in *October* and now *October* already seems out of date and I have developed a new method in *General Line*«. »Revolution in the World of Make-Believe« (Anm. 27).

auseinanderstrebenden Emotionen gründet, wie das Lyrische und das Groteske bei Chaplin oder Pathetik und Sadismus in der Religion.

»Was ist eine richtige Typage?

Es ist die augenfälligste Verkörperung der ganzen Komplexität sozialen und individuellen Verhaltens (behaviour) in Gestalt eines Menschen (freilich samt seinem motorischen Ausdruck).

Typage ist eine sozial-biologische Hieroglyphe, und zwar dergestalt, daß jeder – dieser Hieroglyphe gegenüber – zu einem Champollion wird!

D. h. die Typage ist dem Schauspieler diametral entgegengesetzt.

Der Schauspieler (im Idealfall ein Neutrum) wird aus einem gesichtslosen Gewerkschafter zu Don Diego mit Hilfe einer vor unseren Augen nacheinander aufgerollten Folge konkreter Handlungen. D. h. er rollt diese Handlungen zum Knäuel eines Charakters auf.

Die Typage ist dieser Methode – in der Mechanik der Präsentation und Wahrnehmung – diametral entgegengesetzt. Deshalb ist es schlecht, wenn eine Typage zusätzlich mit Situationen ausgestattet wird, die diese charakterisieren sollen.

In *Die Mutter* war es z. B. ermüdend, wenn eine brillante Typage so eloquent in seinem Antlitz ist wie in Salomo [in] *Das Lied der Lieder* und zusätzlich durch eine Reihe von Handlungen charakterisiert wird. Wenn Du so ein prächtiges Exemplar hast, zeig' es und versteck' es wieder! Gesicht als *Akkumulation* der Reize, die die Assoziationen auslösen«. <sup>45</sup>

Eisenstein projiziert die Typage auf das Prinzip einer Theatermaske. »Die Typage unterscheidet sich dadurch, daß man anstelle der sieben bis acht Masken der *Commedia dell'arte* eine unbegrenzte Anzahl von Gesichtern hat, denn die Typage stützt sich auf diese Gesichter. Wenn ein solches Gesicht gezeigt wird, muß es zugleich eine Biographie präsentieren«. <sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Die Auszüge aus Eisensteins Aufsatz »IA-28« sind veröffentlicht in: *Tumult* 31. *Gesichtsmoden*. Berlin 2006. S. 42-45.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 48.

Eisenstein benutzte bei der Arbeit mit der Typage seine Erfahrung mit Theatermasken (aus der italienischen *commedia dell'arte*) sowie mit der Karikatur, die die Tiermasken oft einsetzte. Seine Inspirationen kamen oft von Grandville.<sup>47</sup> In *Oktober* konfrontierte Eisenstein Menschen mit Statuen, um daraus Wirkungseffekte besonderer Art herauszuholen. Die konzentrierte Ausdrucksfähigkeit im Stillstand, die Eisenstein heraufbeschwor, führt uns zur Fotografie.

Für Siegfried Kracauer ist die Fotografie etwas, das aus dem Fluss der Zeit herausgeschnitten wird. In seinem Essay *Photographie*, 1927 für die *Frankfurter Zeitung* geschrieben (und später in das *Ornament der Masse* aufgenommen), arbeitete Kracauer am Beispiel der Fotografie die Grundzüge der neuen Etappe in der Kulturentwicklung heraus – Ahistorismus und Mosaikartigkeit. Die Fotografie tilgt jeden historischen Kontext, auch wenn die Platzierung dieses Fragment in das Pseudo-Kontinuum (einer Illustrierten oder eines Films) dies zu vertuschen sucht. Für Kracauer kann nur Film die vernichtete Zeit zurückbringen, doch ist das nicht die Restauration der Geschichte, sondern die Herstellung neuer surrealer Verbindungen. In Walter Benjamins Herangehen an die Natur des fotografischen Bildes geht es immer um die Durchdringung von Wahrnehmung und Gedächtnis. Benjamins Überlegungen zur Fotografie schreiben in das Bild die nicht sichtbaren Narrative ein, die die Wahrnehmung des Bildes durch die Erinnerung bestimmen. Zwar geht es ihm um *ein* Bild, doch das konkrete Bild wird überlagert durch ein Gedächtnisbild. Seine Interpretation der Fotografie ist die filmische Interpretation eines statischen Bildes, das eine zeitliche (narrative) Dimension bekommt. Benjamin schaut auf die Frau von Dauthendey – noch unter der Brautschleier – und sieht im Gesicht der Braut ihr Schicksal: nach der Geburt ihres sechsten Kindes wird sie sich im Zimmer eines Moskauer Hauses die Pulsader aufschneiden.<sup>48</sup>

Eisenstein meinte, dass fotografierte Körper Dokumente sind, die eine zeitliche Konzentration in sich tragen (eine ganze Biografie) und keinesfalls eine nüchterne Objektivität vorführen. Das anonyme Gesicht wird vom Betrachter, einem Champollion,

---

<sup>47</sup> Diese Verbindungen sind in meinem Webprojekt *The Visual Universe of Sergei Eisenstein* eingehend dargestellt: <http://www.fondation-langlois.org/e/eisenstein/>.

<sup>48</sup> Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: Benjamin, *Das Kunstwerk im Zweitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1963. S. 50.

in der Komplexität der sozialen und biologischen Bezüge gelesen, dechiffriert und gleichzeitig auf die Kunst- und Lebenserfahrung projiziert. Auf diese Weise sind die Gesichter nicht von Performativität und Subjektivität zu trennen, also bringen sie Leben und Kunst zusammen. Von dieser Spannung zwischen dem Dokument und der Kunstprojektion leben seine Film-Körper, und gerade deshalb hatte sein Verständnis, was ein Körper dokumentieren kann, sein praktisches Herangehen so nachhaltig die Praxis amerikanischer Fotografen inspiriert.

Ein anderes wichtiges Moment ist die körperliche Dynamik, deren Erfahrung Eisenstein auch in der statischen Momentaufnahme zu vermitteln wusste und die in seinem Konzept der Ausdrucksbewegung begründet lag. Er hatte sich mit den statischen Körperbildern (Karikaturen, Portraits, Statuen) auseinandergesetzt und machte darauf aufmerksam, dass die besonders expressiven Künstler das Torso, den Kopf und die Extremitäten in verschiedenen Bewegungsphasen auf einem Bild vereint hatten, das heißt, sie hielten diese verschiedenen Bewegungsphasen in einem Augenblick fest. Eisenstein beobachtete dieses Phänomen in der Graphik von Daumier und in der naturalistischen Malerei des 19. Jahrhunderts, auch in seinen eigenen Zeichnungen. Diese Ausdrucksfähigkeit wurde den Schauspielern der Meyerhold-Schule antrainiert, und Eisenstein hatte sich mit den theoretischen und praktischen Grundlagen der Biomechanik während seiner Ausbildung bei Meyerhold auseinandergesetzt.

Der Ausgangspunkt für Eisensteins Konzept der Ausdrucksbewegung, die der Bi-Mechanik nannte, war ein von dem englischen Arzt William B. Carpenter beschriebenes ideomotorisches Phänomen: Das Sehen einer Bewegung (im schwächerem Maße das Vorstellen einer Bewegung) löse die Tendenz zur Ausführung dieser Bewegung aus.<sup>49</sup> Eisenstein war von dieser Aussage begeistert, da er darin die materielle Grundlage seiner Wirkungstheorie erblickte. Diese Theorie postulierte im Kern folgendes: Nicht der Schauspieler solle erleben, sondern der Zuschauer. Der Schauspieler soll eine Bewegung vollführen, die die Muskeln des Zuschauers anspannt, ihn ansteckt und in ihm die gewünschte Emotion auslöst. Eisenstein erklärte zur Ausdrucksbewegung jene Bewegung, die sich als Konflikt zwischen zwei Kräften (der Triebäußerung und der

---

<sup>49</sup> Vgl. R. H. Lotze, *Medizinische Psychologie*, Leipzig 1856, S. 293.

hemmenden Kraft des Willens) realisiert und in zwei verschieden ausgerichtete Bewegungen (der Beine und des Körpers) materialisiert. Man müsse die Theaterbewegung bewusst organisieren, d. h. das Moment des Kampfes dieser Kräfte herauszustellen wissen. Praktisch wurde das im alten Theater durch die kleine Gegenbewegung erreicht. Um etwa beim Eintreten auf die Bühne bemerkt zu werden, braucht man nur eine kleine Bewegung in die entgegengesetzte Richtung zu vollführen, damit das Moment des Eintretens betont wird. In diesem alten Kniff erblickte Eisenstein eine tiefe psychologische Begründung: Gerade die Gegenbewegung ist die Materialisierung des Konflikts zwischen Trieb und Willen, Reflex und Hemmung, Unbewusstem und Bewusstsein. Die Ausdrucksbewegung konnte diesen Konflikt expressiv herausarbeiten und in einem Körper vorführen. Diese Bewegung zielte nicht auf eine ästhetische Reaktion (muss nicht als schön empfunden werden), sondern auf eine physiologische: sie soll im Zuschauer jene Muskelanspannung bewirken, die eine Tendenz zur Ausführung der Bewegung zeitigen. Die Gegenbewegung erhöht die Wirkung mehrfach durch den Konflikt der entgegengesetzten Kräfte.<sup>50</sup> Tiere und Kinder sind die einzigen Wesen, die sich organisch so bewegen. Die Motorik der Erwachsenen ist bereits durch ständige Kontrolle verformt, und die Schauspieler müssen neu lernen, solche Bewegungen ausführen zu können.

Die dynamischen Körper auf den Fotografien von Helen Levitt folgen dieser Ästhetik. Ihre Kinder und Tiere, sich organisch bewegende Wesen, sind sicher aufgehoben – innerhalb eines geschlossenen Kreises – in ihrer motorischen Anmut. Diese geschlossene Welt ist jedoch stets eingefasst von einem bedrohlichen Raum.

---

<sup>50</sup> Eisenstein. *Das dynamische Quadrat*. Schriften zum Film, hrsg. v. O. Bulgakova u. D. Hochmuth, Leipzig 1988, S. 32ff.