

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Band: 30 (1978)

Heft: 24

Artikel: "Alexander Newski" und seine Stellung im Werk Sergej M. Eisensteins

Autor: Ulrich, Franz

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933247>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

«Alexander Newski» und seine Stellung im Werk Sergej M. Eisensteins

I.

Am 19. August 1929 verliessen Sergej M. Eisenstein, sein Mitarbeiter Grigorij W. Alexandrow und sein Kameramann Eduard Tissé die Sowjetunion – im Gepäck eine Kopie der «Generallinie», die in Berlin vertont werden sollte (und dann unter dem abgeänderten Titel «Das Alte und das Neue» herauskam) –, um in Westeuropa und in den USA Methoden der Filmproduktion, insbesondere der Tonfilmtechnik, zu studieren. Von Berlin reisten die drei Russen zum ersten Kongress des Unabhängigen Films, der vom 3. bis 7. September auf Schloss La Sarraz bei Lausanne stattfand. In Zürich begann Eisenstein mit einer langen Reihe von Reden, Vorträgen und Veranstaltungen, die ihn, nach der Ausweisung aus der Schweiz am 18. September, durch halb Europa führte und mit zahlreichen, damals führenden Intellektuellen und Künstlern zusammentreffen liess. Mit einem Abkommen mit der amerikanischen Produktionsgesellschaft Paramount in der Tasche, das ihm «vollständige Freiheit der Stoffwahl, der Regie und der Tendenz» zusicherte, traf er am 30. April 1930 in New York ein. Aber alle Projekte, darunter «Sutter's Gold», eine Verfilmung von Blaise Cendrars Roman «L'or», und «An American Tragedy» nach Theodore Dreisers Roman, scheiterten, teils wegen angeblich zu hoher Produktionskosten, teils wegen Rivalitäten zwischen den Produzenten und nicht zuletzt wegen einer heftigen antikommunistischen und antisemitischen Kampagne von reaktionären Rechtskreisen, in der Eisenstein als «halsabschneiderischer roter Hund» bezeichnet wurde. Darauf entstand der Plan, einen Film über Mexiko zu drehen, den der Schriftsteller Upton Sinclair und dessen Frau finanzieren wollten. Unter schwierigen Arbeitsbedingungen – Misstrauen der mexikanischen Behörden gegenüber dem kommunistischen Filmteam, fehlende technische Einrichtungen, Nachrichtenverbindungen und Elektrizität, am Gegensatz der von sozialistischen Verhältnissen geformten Arbeitsweise Eisensteins und der Prinzipien der kapitalistischen Filmproduktion sich entzündende Konflikte –, drehte Eisenstein in elf Monaten 65 000 Meter Film, aber den letzten, sechsten Teil von «Que viva Mexico!» durfte Eisenstein nicht mehr aufnehmen: Die Geldgeber bangten um ihren finanziellen Einsatz, nicht zuletzt weil Eisenstein inzwischen in der Sowjetunion in Ungnade gefallen war und deshalb kaum noch Interesse an seinem Mexiko-Film bestand. Eisenstein musste im Mai 1932 nach Moskau zurückkehren, ohne das Filmmaterial schneiden zu können. Er hat es nie mehr in die Hände bekommen, es wurde von anderen zu Teilen und Episoden, unter anderem auch für Reklame- und Unterrichtszwecke, montiert.

II.

Während Eisensteins Abwesenheit im Ausland hatte sich einiges geändert: In allen Bereichen der sowjetischen Gesellschaft war die Entwicklung des Sozialismus vorangetrieben worden, auch in der Filmproduktion, deren Industrialisierung und Zentralisierung verstärkt worden war. Auf der I. Allunions-Parteikonferenz 1928 war festgestellt worden: «Der Film als wichtigste der Künste kann und muss in der Kulturrevolution eine grosse Rolle spielen als ein Mittel umfassender Bildungsarbeit und kommunistischer Propaganda, als ein Mittel zur Organisierung der Massenerziehung entsprechend den Losungen und Aufgaben der Partei, als ein Mittel der künstlerischen Erziehung der Massen, ihrer zweckdienlichen Erholung und Zerstreuung.» Als Kunstmethode, die den neuen Aufgaben am besten entsprach, das heisst den sozialistischen Aufbau widerspiegelte und ihn vorantreiben half, setzte sich gegenüber

dem «formalistischen Experimentieren» (beispielsweise Eisensteins) der sozialistische Realismus immer mehr durch. Die Sowjet-Enzyklopädie von 1932 kritisierte: «In ‚Oktober‘ und ‚Das Alte und das Neue‘ (..) schaffte es Eisenstein trotz seines grossen Könnens nicht, eine gründliche Analyse der entscheidenden Etappen der sozialistischen Revolution darzustellen; durch formalistische Experimente liess er sich vom richtigen Weg abbringen.»

Eisenstein hielt sich diesen Auseinandersetzungen zunächst fern. Er las und schrieb viel, vor allem zur Theorie der Ästhetik und der Regie, und nahm im Oktober 1932 seine Lehrtätigkeit am Staatlichen Filminstitut (GIK) wieder auf, dessen Regieabteilung er leitete. Verschiedene Projektvorschläge wurden von der Hauptverwaltung Film abgelehnt. Um sich aus der Isolation zu befreien, in die er während seiner «schöpferischen Pause» geraten war, stellte er sich im Januar 1935 bei den Feiern zum 15jährigen Bestehen der sowjetischen Filmindustrie der scharfen Kritik seiner Kollegen, Konkurrenten und Gegner. Vorgeworfen wurde ihm seine unkonventionelle Haltung, seine Konzentration auf theoretische Studien und sein Mangel an kreativer Aktivität. Alexander Dowschenko sagte in einer Rede: «Wenn ich ein Eisenstein-Referat höre, dann bekomme ich Angst davor, dass er derart viel weiss und einen derart hellen Kopf hat, dass er scheinbar schon gar keinen Film mehr fertigbringt. Ich würde sterben, wenn ich so viel wüsste. Sie lachen an der falschen Stelle! Ich fürchte, dass dieses Laboratorium, wo so viel Mischungen aller möglicher und für uns komplizierter, geheimnisvoller und unbekannter Dinge angehäuft sind, in die Luft fliegen wird. Meiner Meinung nach schaufelt ihm jetzt dieser Wissensstand in vieler Hinsicht selbst das Grab. (...) Er desorganisiert ihn.» Eisenstein, der am Ende der Feiern nur mit dem viertrangigen Titel «Verdienter Künstler» ausgezeichnet wurde, akzeptierte die demütigenden, aber auch solidarischen Kritiken und deutete sie «als eine Aufforderung der Partei und der Regierung an mich, die Filmproduktion wieder aufzunehmen.» In seinem Artikel «Die wichtigste aller Künste», der zum 15. Jahrestag des sowjetischen Films erschienen war, hatte Eisenstein bereits gezeigt, dass er bereit war, sich der neuen Kunstideologie anzupassen: «Aus der Thematik der revolutionären Masse und der Massenrevolution heraus beginnt das Problem der Partei, das Problem des Kommunisten und Bolschewiken in den Vordergrund zu treten. (...) Auf der Leinwand erscheint der konkrete Bolschewik im konkreten Leben bei der Lösung konkreter Aufgaben. (...) Mit dem Wort und dem Ton halten diejenigen Ausdrucksmittel Einzug in die Filmtheater, die dem Stummfilm noch fehlten, um einer philosophisch vertieften parteilichen Thematik in vollem Umfang gerecht zu werden.»

Wenige Wochen später begann Eisenstein mit der Produktionsvorbereitung für die «Beschin-Wiese», seinem ersten Tonfilm. Nach Fertigstellung von zwei Dritteln des Films erkrankte Eisenstein an Pocken und anschliessend an schwerer Grippe. Während des Unterbruchs der Dreharbeiten liess sich Boris Schumjatskij, Leiter der Hauptabteilung Film und persönlicher Gegner Eisensteins, das Material vorführen und kritisierte, dass die sozialistisch-realistische Darstellung des Klassenkampfes auf dem Dorfe in der Periode der Kollektivierung durch einen titanischen Kampf zwischen Gut und Böses verdrängt worden sei, dass die Kollektivierung als Leiden und Zerstörung und die Kolchosebauern als Vandalen dargestellt seien, und dass es im Film statt realistisch gezeigter Menschen eine Vielzahl von Personen biblischen und mythologischen Charakters gebe. Auf Verlangen Schumjatskijs schrieb Eisenstein darauf das Drehbuch mit seinem Freund, dem Schriftsteller Isaak Babel, um und nahm die Dreharbeiten wieder auf. Aber am 17. März 1937 liess die Hauptverwaltung der sowjetischen Filmindustrie die Arbeiten an der «Beschin-Wiese» sofort und endgültig einstellen. Schumjatskij warf Eisenstein in der Entscheidungsbegründung Verschwendung der Mittel (bisher über zwei Millionen Rubel Produktionskosten), Subjektivismus, biblische und mythologische Typisierung anstelle von Klassenkampf, Verarmung des ideologischen Inhalts und formalistische Übungen vor. Als die «Beschin-Wiese» auch von Filmkünstlern offiziell verurteilt wurde, veröffent-

lichte Eisenstein eine Selbstkritik («Die Fehler der ‚Beschin-Wiese‘»): «Ich habe einen Film geschaffen, der nicht aus dem Fleisch und Blut unserer sozialistischen Wirklichkeit, sondern weit eher aus der Verknüpfung von Assoziationen und aus einer theoretischen Vorstellung von dieser Wirklichkeit heraus entstanden ist.» Das Material des Films verschwand auf bis heute ungeklärte Weise. Da Eisenstein aus einer Positiv-Kopie von jeder Einstellung ein Bild (etwa 1200) herausgeschnitten und aufbewahrt hatte, konnte später daraus ein «Foto-Film» hergestellt werden. Gegen den Widerstand Schumjatskijs und der Hauptverwaltung, aber mit Unterstützung der Partei und der Regierung, insbesondere Stalins, wurde Eisenstein auf Grund seiner «kooperativen Haltung» mit der Realisierung von «Alexander Newski» beauftragt, wobei ihm allerdings ein ausgewähltes Mitarbeiterteam zur Überwachung seiner Arbeit beigegeben wurde. Der Regie-Assistent Dimitrij I. Wassiljew hatte den besonderen Auftrag, Eisenstein zu einer klaren Erzählweise ohne verdunkelnde stilistische Experimente anzuhalten. – Soweit die knapp zusammengefasste Vorgeschichte, deren Kenntnis notwendig ist, um den Stellenwert des «Alexander Newski» im Werk Eisensteins einigermaßen abschätzen zu können.

III.

Der historische Film «Alexander Newski» folgt dem Gesetz der materialistisch-dialektischen Geschichtsauffassung, wonach «erst die verallgemeinerten Kenntnisse aus der Vergangenheit, multipliziert mit einer eingehenden Analyse der Gegenwart, uns die Möglichkeit geben, das grosse Werk des bewussten Aufbaus der Zukunft zu vollbringen» (Eisenstein 1939 in seinem Aufsatz «Der sowjetische historische Film»). In der Gegenwart sieht sich die Sowjetunion von zwei faschistischen Mächten, Hitler-Deutschland im Westen und Japan im Osten (November 1936: Antikominternpakt zwischen Deutschland und Japan, Juli 1937: Überfall Japans auf China), bedroht. Insbesondere das Streben der Nationalsozialisten nach «Lebensraum» im Osten empfindet die Sowjetunion als akute Gefahr. Im Mittelalter bestand für Russland eine vergleichbare Situation: Das Land war zu Beginn des 13. Jahrhunderts in zahlreiche Territorien aufgespalten. In dieses Machtvakuum stiessen 1237



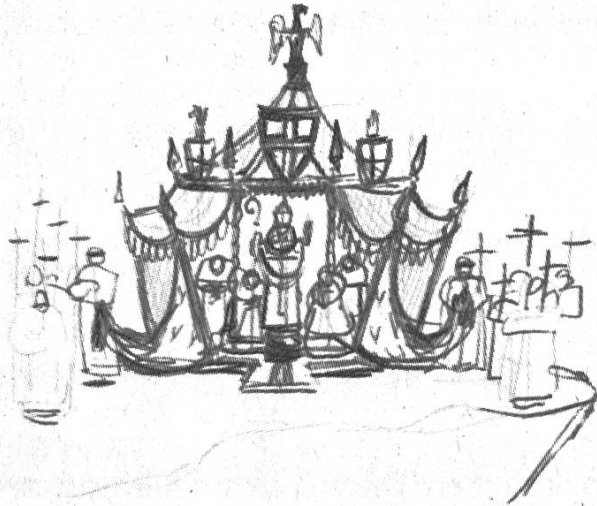
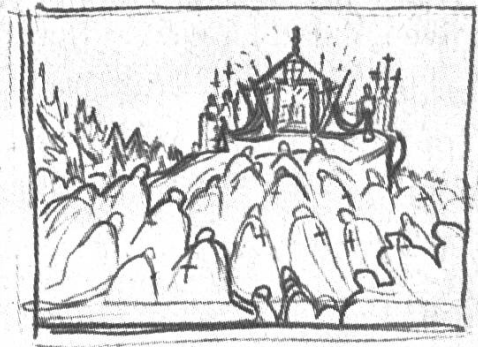
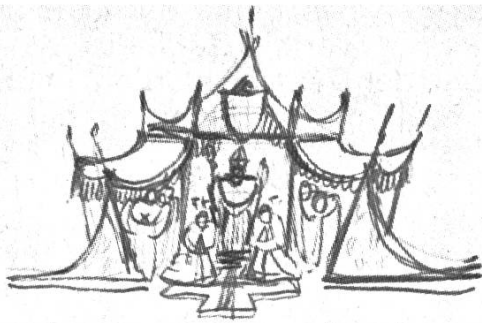
Nicht den Winter gespielt, sondern die Schlacht (auf dem Peipussee).

die Tataren vor, eroberten 1240 Kiew und errichteten das Reich der «Goldenen Horde» mit einer Residenz an der Wolga. Noch grösser war die Gefahr im Westen, wo Schweden und Litauen in Russland einfielen und der Deutsche Orden, nach der Eroberung des Pruzzenlandes (Preussen) und nach der Vereinigung mit dem Schwertbruderorden (1237) auch im Baltikum Fuss fasste. Alexander (um 1220–1263), der Sohn des Grossfürsten Jaroslaw, der 1246 auf einer Huldigungsfahrt in die Mongolei vergiftet wurde, befolgte als erster bedeutender russischer Fürst realistisch und konsequent eine Politik des Zusammengehens mit den Tataren: Er forderte seine Landsleute auf, sich zusammenzuschliessen, Rivalitäten und Streitereien zu vergessen. Er setzte tatarische Truppen gegen widerspenstige russische Fürsten ein und erzwang die Unterwerfung Nowgorods, einer der ältesten Städte Russlands. Als Fürst von Nowgorod erwarb er sich 1240 durch einen Sieg über die Schweden an der Newa den Beinamen Newskij und 1242 grosses Ansehen durch seinen an der Spitze eines Volksheeres errungenen Sieg auf dem vereisten Peipus-See über ein Heer der Deutschen Ordensritter. Als Beschützer Russlands gegen die Angriffe aus dem Westen und vor härterer tatarischer Unterdrückung errang Alexander einen bis heute dauernden Ruhm und die zeitgenössische Verehrung als Heiliger, nicht religiöser Tugenden wegen, sondern wegen seines vorbildlichen Herrschertums. Wegen der Zurückweisung päpstlicher Unionspläne wurde er 1547 von der russisch-orthodoxen Kirche als Nationalheiliger kanonisiert.

Zum erstenmal befasst sich Eisenstein mit einem Stoff der älteren Geschichte. Wie bei ihm üblich, betreibt er zunächst umfangreiche Studien. Über die Sprache der Chroniken, der Bilder und der Architektur in Nowgorod, Pskow (Pleskau) und Riga sucht er einen Überblick über die Epoche zu bekommen. Die Arbeit am Film, an dessen Drehbuch Pjotr Pawlenko schreibt und das noch den Titel «Rusj» (Die Russen) trägt, führt Eisenstein in seine Heimat zurück: 1898 in Riga geboren, war er in der Nähe des Alexander-Newski-Klosters aufgewachsen, auf dessen Freitreppe seine Grossmutter gestorben war. Mit Pawlenko arbeitet er verschiedene Drehbuchfassungen aus, die dritte Variante wird der Hauptabteilung der Sowjetischen Filmindustrie (GUK) vorgelegt. In ihrer Stellungnahme empfiehlt GUK, die Rolle des Volkes, der Bauern und Handwerker stärker zu betonen und die Rolle des Nowgoroder Senats zu charakterisieren, das Szenarium von historischem Ballast zu befreien und den Sieg des Volkes über die westlichen Eroberer deutlicher herauszuarbeiten. Der vorgesehene Schluss – Alexanders Bittgang zu den angreifenden Tataren und sein Tod – wird ersatzlos gestrichen: «Ein so guter Fürst darf nicht sterben.» Weitere Kritiken und Anregungen kommen von der Partei und der Bevölkerung. Am 31. Dezember 1937 gibt die GUK grünes Licht zur Ausarbeitung des Regie-Drehbuchs. Auf einer Konferenz mit Historikern und Geschichtswissenschaftlern im Februar 1938, an der Eisenstein eine Rede über das historische Thema des Films und die Notwendigkeit, zugunsten einer künstlerischen Verallgemeinerung von historischen Fakten abzuweichen, hält und dabei die Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion von Kostümen, Waffen und Gerätschaften des 13. Jahrhunderts erwähnt, wird er zu einer Neubearbeitung des Regie-Drehbuchs angeregt, von dem in der Folge noch mehrere Variationen entstehen.

IV.

Während der Arbeiten am Drehbuch fertigt Eisenstein, wie schon bei seinen Theaterinszenierungen und während seines Mexiko-Aufenthaltes, zahlreiche Skizzen an, in denen bis ins Detail spätere Filmeinstellungen, Figuren und Gegenstände festgehalten sind. Er hatte einen unbändigen Drang zu zeichnen. Die Linie, gleichsam als zurückbleibende Bewegungsspur, faszinierte ihn als «dynamische Bewegung, als Prozess und Marschroute. Ich wandte viele Jahre an Inszenierungen, um die Linien zu erforschen, auf denen Schauspieler die Zeit durchmassen. Die Dynamik der Linien, und zwar in der Entstehung und nicht in der Beharrung, sowohl der Linien als auch des Systems der Erscheinungen, und ihre gegenseitigen Übergangsstadien sind stets



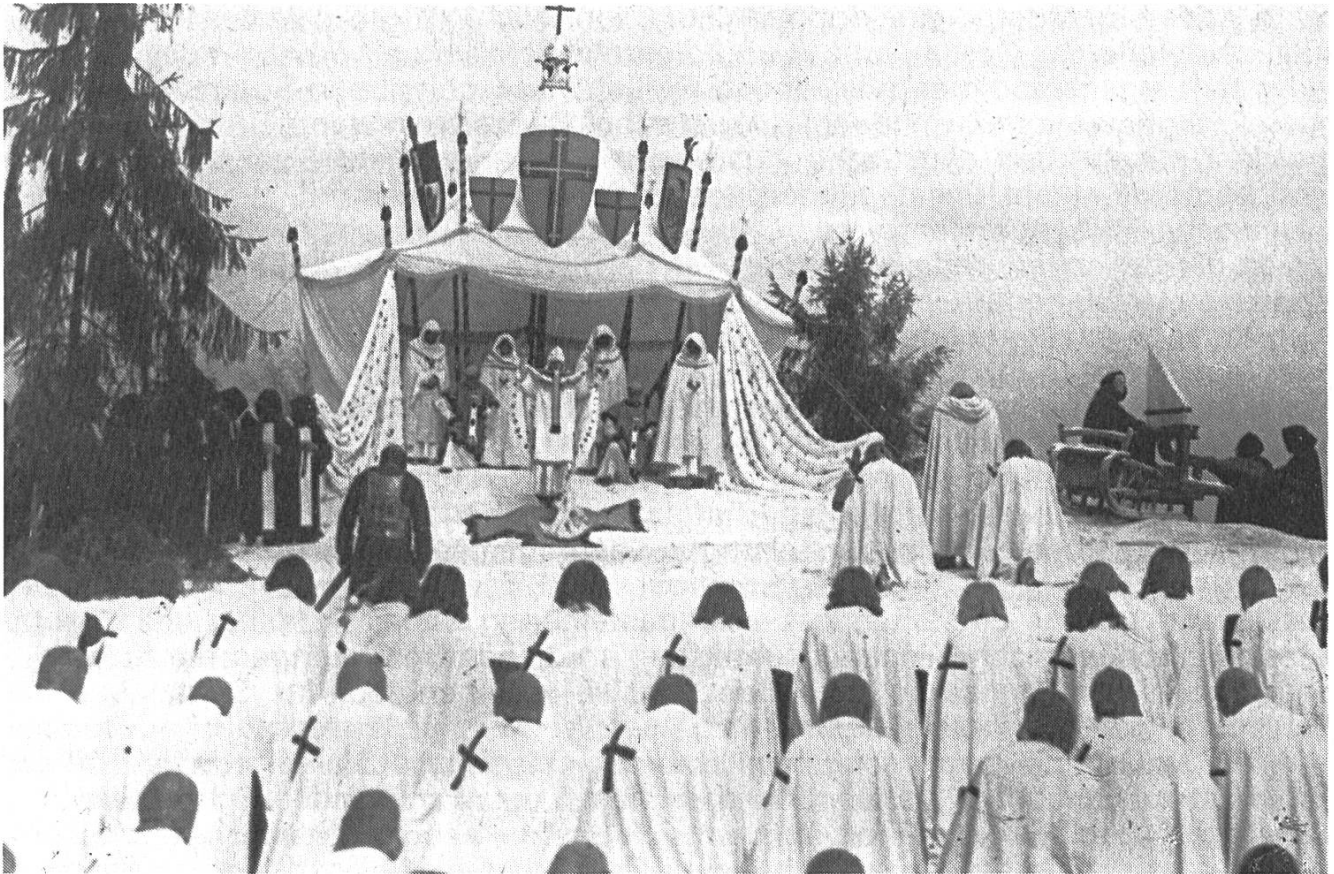
27. 12. 38.

Eisensteins Skizzen legen bis in Details ...

meine beherrschende Leidenschaft gewesen. Aus derselben Quelle entsprang wahrscheinlich meine Vorliebe und Sympathie für alle Lehren, denen als Prinzip die Dynamik, die Bewegung und das Werden zugrunde liegen.» Unter seine «Vorbilder» zählt Eisenstein van Gogh ebenso wie Disneys Mickey Mouse, Zeichnungen von Olaf Gulbransson, Berge von graphischem Schund und Kitsch, japanische und primitive mexikanische Kunst, Diego Rivera und «die reinen harmonischen Linien der mexikanischen Landschaft». In einer in Mexiko erschienenen Zeitungsnotiz sei die Hauptsache ein Satz über die Leichtigkeit, mit der seine Zeichnungen aufs Papier geworfen seien, als ob er durch eine Menge hindurchgetanzt sei, gewesen. «Zeichnen und Tanzen, die aus dem gleichen Keime eines einzigen Impulses hervorwachsen, umschlingen hier einander. Und die Linien meiner Zeichnungen wurden gelesen wie Tanzfiguren.» Als einmaligen Glücksfall der Filmgeschichte sind die Serien von Skizzen und Zeichnungen zu «Alexander Newski» und «Iwan dem Schrecklichen» zu würdigen, aus denen sich der Entstehungsprozess der Filme und Eisensteins verbissenes Ringen um die Form ablesen lassen: Architekturstudien mit eingezeichneten Bewegungslinien der Schauspieler, Planskizzen für Kamerapositionen, Bewegungs-, Kostüm- und Charakterstudien von einer monumentalen Ausdruckskraft und einem Pathos der Linie, die der filmischen Umsetzung in nichts nachstehen.

V.

Im Juni beginnen die Dreharbeiten in den Studios von Mosfilm und in Perejaslawl-Zaleski, nachdem sich Eisenstein schon vorher mit Sergej Prokofjew über den Charakter der zu verwendenden Musik – sie sollte mit dem Montageablauf vollständig verschmelzen – geeinigt hatte. Das Team setzte sich zum Ziel, den Film in der ausserordentlich kurzen Frist bis zum 7. November, dem Jahrestag der Oktoberrevolution, fertigzustellen. Das alte Nowgorod wird im Studio aufgebaut. Die Aufnahmen für die Schlacht auf dem Eis, dem Kernstück des Films (sie allein dauert 25 Minuten) wer-



... die spätere Realisierung im bewegten Bild fest: Das Schlachtgebet der Deutschen Ordensritter.

den auf Vorschlag Wassiljews im Juli gemacht: Man holzt einen Kirschgarten ab, rodet die Wurzeln aus, pflügt und bedeckt das riesige Feld mit zerstoßener Kreide und Sägemehl, denen Naphtalin (für die Glitzereffekte) beigemischt wird. «Wir versuchten gar nicht, mit Hilfe gläserner Eiszapfen und sonstigen Attrappen dem Zuschauer weiszumachen, es handle sich bei den – im Grunde unnachahmlichen – Details des russischen Winters um reale Wirklichkeit. Wir beschränkten uns vielmehr auf die Wiedergabe der Laut- und Farbenproportion des Winters: weisser Grund bei dunkel verhangenem Himmel. (...) Doch wir taten noch mehr: Unverwandt den Charakter des Films vor Augen, ‚spielten‘ wir nicht den Winter, sondern die Schlacht. (...) Der Winter trat nur soweit in Erscheinung, wie er echt wirkte. In dieser Beschreibung, in dieser Zurückführung der winterlichen Elemente auf das Wesentlichste liegt das Geheimnis unseres Erfolgs.» Die Wirkung dieser grandiosen Sequenz ist nicht zuletzt Kameramann Eduard Tissé zuzuschreiben, der mit raffinierten technischen Kniffen das Malerische der Übergänge vom Weiss über das Graue bis zum Schwarzen auf unendlich subtile Weise festhalten konnte und damit, auch in anderen Sequenzen, eine geradezu verblüffend echte Farbillusion erreichte.

Während der Montage von «Alexander Newski», bei der sich Eisenstein erstmals ausführlich in der Praxis mit der Montage von optischen und akustischen Bildzeichen auseinandersetzt, schreibt Eisenstein den grundlegenden Aufsatz «Montage 1938»: «Es gab in unserer Filmkunst eine Periode, in der die Montage ‚alles‘ galt. Jetzt geht eine Periode ihrem Ende zu, in der die Montage ‚nichts‘ gilt. Wir hängen keinem der beiden Extreme an und halten es für erforderlich, jetzt daran zu erinnern, dass die Montage ein ebenso notwendiger Bestandteil eines Filmwerkes ist wie alle anderen Elemente der filmischen Einwirkung.» In diesem Aufsatz entwickelt Eisenstein ein Montageprinzip, das er später als «vertikale Montage» bezeichnet. «Dieses Prinzip stellt – durch die Hinzunahme von Ton – eine Weiterentwicklung der polyphonen Struktur dar, nach der die Bittprozession in der ‚Generallinie‘ montiert wurde. Hier

hatte jedes Montageteil eine doppelte Funktion, war Ausdruckselement der grundsätzlichen Idee des Gesamtwerkes und diente gleichzeitig als bewegendes Element jeder sich eigenständig entwickelnden Partie. Diese polyphone Struktur bestimmt auch Prokofjews vom Zuschauer als akustisches Bildzeichen wahrgenommene Filmmusik. Optische und akustische Ausdruckspartien nun sieht Eisenstein als zwei eigenständige, nicht linear zugeordnete horizontale Linien, die vom Zuschauer gleichzeitig aufgenommen werden. Bei der Montage versucht er die horizontalen Linien der optischen und akustischen Zeichenpartie, die in ihren Einzelteilen in der Vertikalen aufeinander einwirken und einander in ihrer Ausdrucksqualität bestimmen, zu einer qualitativ neuen, organischen Einheit zu führen» (Werner Sudendorf). Eisenstein geht es jetzt darum, zwei Extreme – das ausschliessliche Interesse am Material und den Möglichkeiten seiner Gegenüberstellung (Montagemethode, deren Hauptvertreter Eisenstein war) und das ausschliessliche Interesse für die zu vereinigenden Elemente, für den Inhalt der einzelnen Bildausschnitte –» in das richtige Verhältnis zu bringen. Die Montage hat dann eine realistische Bestimmung, wenn die Einzelteile in der Gegenüberstellung etwas Allgemeines, die Synthese des Themas ergeben, das heisst ein verallgemeinertes Bild, das das Thema verkörpert». Voraussetzung für das Entstehen des verallgemeinerten Bildes ist dabei das Gesetz, «dass die schöpferische Technik (unter den speziellen Bedingungen der Kunst) ... den Prozess ganz genau so nachbildet, wie er im Leben abläuft». So ist auch die Schlacht auf dem Eis «auf der Grundlage des Wechselspiels menschlicher Emotionen, auf der Grundlage menschlichen Erlebens» aufgebaut. «Die Episode ‚Angriff der Ritter‘ ist in allen ihren Nuancen, die das Erleben des wachsenden Schreckens zeigen, dem Augenblick ‚abgehört‘, in dem sich das Herz angesichts der heranrückenden Gefahr zusammenkrampft und zum Halse herausschlägt. Die Struktur der ‚Attacke des Keilers‘ (Die Ordensritter kämpften in der «Schlachtordnung der Schweine»: Die Ritter bildeten ein Dreieck, in dessen Mitte das Fussvolk marschierte. Anmerkung d. Verf.) im ‚Alexander Newski‘ ist genauestens von den Veränderungen innerhalb des Prozesses dieses Erlebens ‚kopiert‘. Sie diktieren den Rhythmus der Steigerung, die Zäsuren, die Beschleunigung und die Verlangsamung der Bewegung. Das tosende Schlagen des erregten Herzens diktierte den Rhythmus des Hufegetrampels: darstellerisch ist das der *Angriff* der galoppierenden Ritter, kompositorisch ist es das *Schlagen* des bis zum äussersten erregten Herzens. Im Ergebnis des Werkes sind sie beide – Darstellung und kompositorischer Aufbau – *hier* untrennbar verschmolzen in dem drohenden Bild vom Beginn der Schlacht auf Leben und Tod» (Eisenstein 1939 in «Über den Bau der Dinge»). Eisenstein selber war überzeugt, zum ersten Mal eine wirkliche Einheit von Bild und Musik erzielt zu haben.

VI.

Termingerech wird «Alexander Newski», diese «Fuge zum Thema des Patriotismus» (Eisenstein) beendet. Der Erfolg bei den Zuschauern ist ausserordentlich gross. Am 1. Februar 1939 erhält Eisenstein auf ein Dekret des Präsidiums des Obersten Sowjets der UdSSR für die Regie des «Alexander Newski» den Leninorden (Stalin: «Sergej Michailowitsch, du bist doch ein guter Bolschewik!»); nach der Unterzeichnung des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes wird der Film im August aus dem Verleih gezogen; am 15. März 1941 wird Eisenstein für «Alexander Newski» vom Rat der Volkskommissare der UdSSR mit dem «Grossen Staatspreis Ersten Grades» ausgezeichnet; nach dem Bruch des Nichtangriffspaktes durch Hitler kam «Alexander Newski» wieder massiv zum Einsatz in den Kinos, trotz kritischen Angriffen, die auch diesmal nicht ausblieben. So äusserte beispielsweise Dowschenko auf der im Februar 1940 einberufenen Konferenz zu Fragen des historischen und historisch-revolutionären Films: «Mit ‚Alexander Newski‘ fiel Eisenstein in die Gefangenschaft der Malerei. Ich wünschte, die Künstler würden bei ihm Malerei lernen. Er ist ein grosser Künstler. Warum jedoch ertrinkt er in malerischen Reminiszenzen, wo wir

ihm doch alle schon glauben und wissen, dass er sogar schon selbst zur Reminiszenz-Quelle für andere werden kann? Warum bloss hat er ein derart geringes Selbstvertrauen? Und genau aus diesem Grunde wird nun die russische Erde, die es zu verteidigen gilt, beinahe wie eine Wüstenei vorgeführt, in der es gar nichts zu verteidigen gibt, fast wie vom Mehltau befallene Felder. Die Erde muss aber als reiche, teure und fruchtbare Nährmutter gezeigt werden, damit alle sie lieben.» Russischen Patrioten war Eisenstein nicht patriotisch genug, während der Exilrusse Fedor Stepun – wohl richtigerweise – die Entstehung des «Alexander Newski» im Zusammenhang mit der Entwicklung des Kommunismus zu einem «nationalbolschewistischen Faschismus» sah: «Die Russland bedrohende Gestalt Hitlers gab dieser faschistischen Wendung des Kommunismus eine ausgesprochen patriotische Note (...) Diese Mitbeteiligung Hitlers an dem Entstehen des ‚Alexander Newski‘-Films erklärt, wie mir scheint, alle seine Mängel». Eisenstein sah sich auch während der Realisierung von «Iwan dem Schrecklichen», seinem letzten, unvollendeten Film, und bis zu seinem Tod im Jahre 1948 den Spannungen zwischen der Anerkennung als «verdienter Sowjetkünstler», den ständig wechselnden ideologischen Anforderungen, den daraus erwachsenden Anfeindungen und den eigenen künstlerischen Zielsetzungen ausgesetzt.

VII.

Eisensteins historisches Epos ist, wie die vorangehende Darstellung aufzeigen sollte, als Tendenz- und Agitationsfilm eng mit seiner Entstehungszeit verhaftet. In einer Zeit, da Hitler zur Eroberung des Ostraumes rüstete, sollte als Warnung ein historisches Exempel statuiert werden, das, wenige Jahre vor Stalingrad, dann auch noch zukünftige Ereignisse vorwegnahm. Am Schluss des Films werden Alexander Newskis warnend an die Deutschen gerichteten Worte zweimal wiederholt: «Mögen sie ohne Furcht als Gäste zu uns kommen. Aber wenn jemand mit dem Schwert zu uns kommt, wird er durch das Schwert umkommen.» Trotz stellenweise plumpen Verzeichnungen, antireligiösen und engen politischen Tendenzen, die die Wirkung des Films heute beeinträchtigen mögen, besitzt «Alexander Newski» ein künstlerisches Format und eine rhythmisch-dynamische Wucht, die ihn über einen blossen Propagandafilm weit hinausheben. Sogar das dicke nationale Pathos erscheint erträglich, weil es formal bewältigt ist. In «Alexander Newski» hat Eisenstein auf die in seinen Stummfilmen entwickelte, spezifisch intellektuelle Montage-Technik verzichtet und sie durch die «vertikale Montage» ersetzt, was seine Bewunderer als Synthese seines bisherigen Werkes, seine Kritiker jedoch als anpasserischen Kompromiss empfanden. Vermutlich treffen beide Feststellungen auf den Film zu. Trotz seiner rigorosen Stilisierung wirkt der Film unpersönlich und schematisch in seiner schwarzweissmalenden Einteilung in «Gute» und «Böse». Der Film lässt kaum etwas ahnen von Eisensteins ureigenen Obsessionen und seiner intellektuell-genialischen Kreativität, die gespiesen wurde aus seinen enormen Kenntnissen der Künste, der Religionen, der Anthropologie und Psychologie (Freuds vor allem). «Alexander Newski» ist «der einzige tolstoische Film dieses Dostojewskijs des Kinos» (Dominique Fernandez). Aber seine Klarheit und Geradlinigkeit ist, vor allem unter dem Aspekt des Zweckes dieses Films in einer bestimmten historischen Situation, auch ein Vorzug: Deutlich wird der optimistische Hauptgedanke herausgearbeitet, dass nämlich ein Widerstand des Volkes auch gegen eine überlegene Technik und einen plötzlichen Angriff erfolgreich sein könne. Trotz der überragenden Figur Alexander Newskis (grossartig dargestellt von dem imponierenden Nikolaj Tscherkassow) wird nicht er, sondern das Volk als die bewegende Kraft der Geschichte dargestellt. Hier bleibt Eisenstein getreu auf der Grundlage des historischen Materialismus und seines Geschichtsverständnisses. Eisenstein entkleidet den Fürsten seines religiösen Glorienscheins, seiner Heiligkeit, und lässt dessen Ruhm und Ansehen als höchste Form der Wertschätzung durch das Volk erscheinen. Um zu zeigen, dass die besten Eigenschaften Alexanders aus dem Volk entstehen und sich nicht getrennt von ihm entfalten können,

stellt Eisenstein dem Heerführer Charakterfiguren zur Seite, die einzelne Züge seines Wesens verkörpern: Der Spassvogel und Waffenschmied Ignat, der die geschmiedeten Panzerhemden verschenkt, für sich selber aber das kürzeste behält und durch einen Verräter heimtückisch getötet wird; die Freunde Wassili und Gawrilo – der eine ein ungestümer Draufgänger, der andere ein stiller, aber ebenso tapferer Mann –, die beide um die schöne Olga rivalisieren und vereinbaren, dass sie derjenige erhält, der sich im Kampf am tapfersten schlägt; die furchtlose Wassilissa, die in der Schlacht die Mutigste ist.

VIII.

«Patriotismus ist unser Thema. (...) Patriotismus und nationaler Widerstand gegen den Aggressor ist (...) das Leitmotiv unseres Films», schrieb Eisenstein während den Dreharbeiten. Diesem Thema diene auch die Verbindung von Typisierung und Charakterdarstellung. Die schauspielerische Leistung rückt niemals in den Vordergrund, sondern ist wie die Montage, die ohne Kameraschwenks und -fahrten auskommt, die Bildkomposition, die Musik, das Dekor und so weiter als gleichberechtigte Komponente im System der Ausdrucksmittel des Films integriert. Extrem typisiert ist das Ordensritterheer – es erscheint als eine unpersönliche, seelenlose Maschine, als eine Heerschar von Robotern. Ausser den Anführern bleiben die Ritter anonym, ihre Gesichter sind hinter eisernen Helmen verborgen, deren Sehslitze die gleiche Form haben wie jene der deutschen Panzer. Die Ritterhelme sind durch verschiedene Aufsätze – Klauen, Federn, Kämme, Tierköpfe – charakterisiert. Ein Helmaufsatz hat die Form einer erhobenen Hand. Wenn ihn der Teutone in der Hand hält, ergibt dies einen faschistischen Gruss.

Dagegen besteht die russische Seite aus verschiedenen, lebensvoll gezeichneten Einzelpersönlichkeiten. Dieser Gegensatz zwischen Deutschen und Russen wird noch durch die Themen der Musik Prokofjews verstärkt: Die beschwingten, harmonischen, melodiös-volksliedhaften Motive sind den Russen, die lastenden, stumpfen, mechanisch-schroffen Rhythmen, die groben, polytonalen Disharmonien und ein gefühlsneutraler, ausdrucksloser Chor den Angreifern zugeordnet. Nach der Uraufführung des Films gestaltete Prokofjew aus dem thematischen Material eine Kantate mit sieben Teilen (Russland unter dem mongolischen Joch – Der Gesang von Alexander Newski – Die Kreuzritter in Pskow – Du mein russisches Volk, erhebe dich! – Die Schlacht auf dem Eis – Das Feld der Toten – Alexanders Einzug in Pskow), die dem Aufbau des Films entsprechen.

Sogar bei den Hauptpersonen verzichtete Eisenstein auf psychologische Vielschichtigkeit und Differenzierungen und beschränkte sich auf die Herausarbeitung wesentlicher Eigenschaften. Dennoch fehlt es dem Film nicht an feinen Differenzierungen. Nach der siegreichen Schlacht, an deren Ende die Ritter durch das aufbrechende Eis in den Fluten versinken, folgt nicht sogleich der Triumph des Sieges, sondern eine eindruckliche Schilderung des öden Schlachtfeldes mit den Toten und Verwunde-

8. Schweizerische Filmwerkschau

mg. Nach dem die organisatorischen Schwierigkeiten überwunden sind, die den Weiterbestand der Schweizerischen Filmwerkschau Solothurn in Frage stellten, findet diese Veranstaltung zum siebten Mal vom 16.–18. März 1979 in Solothurn statt. Diese Werkschau, die einem breiten Bedürfnis entspricht, bietet jungen, unabhängigen Filmern Gelegenheit, ihre Werke (Super 8, Video, 16 mm, Tonbildschauen) vorzuführen. Mit ihren Gesprächen und Diskussionen stellen die sogenannten kleinen Filmtage ein geeignetes Forum dar, filmische Kontakte zu knüpfen und Erfahrungen auszutauschen. Filmemacher, die einen Film zeigen wollen, werden gebeten, Anmeldeformulare sowie weitere Auskünfte über die folgende Adresse zu verlangen: Schweizerische Filmwerkschau Solothurn, Postfach 1011, 4502 Solothurn 2.

ten. Beim Einzug in das befreite Pskow erscheint nicht der siegreiche Feldherr zuerst, sondern die Toten, Verwundeten und gefangenen Gegner. Dann wird Gericht gehalten: Die gefangenen Knechte werden in die Freiheit entlassen, damit sie von Russlands Frieden und unerschütterlichem Verteidigungswillen künden; die adligen Ritter wird man – welche Beleidigung! – gegen Seife eintauschen; nur der Verräter, der oberste Anführer der Ritter und sein geistliches Pendant, ein Prälat oder Bischof, werden zur Rechenschaft gezogen. In diesen Szenen wird die ideologische Absicht des Filmes überdeutlich, und dennoch kann man sich auch heute der Faszination dieser prachtvollen, teils feierlichen, teils humorvollen, immer aber mit grosser Geste inszenierten Szenen nicht entziehen.

Franz Ulrich

Benutzte Literatur: S. M. Eisenstein, Gesammelte Aufsätze I, Zürich o. J.; S. Eisenstein, Ausgewählte Aufsätze, Berlin 1960; Sergej Eisenstein – Künstler der Revolution. Materialien der Berliner Eisenstein-Konferenz, 10. bis 18. April 1959, Berlin 1960; Eisenstein, Risunkij – Dessins – Drawings, Moskau 1961; Eisenstein, Städtisches Museum Leverkusen 1964; D. Fernandez, Eisenstein, Paris 1975; Peter Konlechner und Peter Kubelka, S. M. Eisenstein, Wien 1964; V. Sklovskij, Eizenstein, Reinbek bei Hamburg 1977; W. Sudendorf, Sergej M. Eisenstein – Materialien zu Leben und Werk, München 1975; E. Weise, Sergej M. Eisenstein in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1975.

Für einen echten Dialog zwischen Kirche und Welt des Films

Botschaft Johannes Pauls II. an Lucien Labelle, Präsident der OCIC, aus Anlass des 50. Jahrestages ihrer Gründung (3. November 1978)

Zu Beginn Unseres Pontifikats sind Wir glücklich, Uns dem goldenen Jubiläum der Internationalen katholischen Filmorganisation (OCIC) anschliessen zu können, das in Den Haag gefeiert wird. Die Präsenz der Kirche, die diese Institution inmitten der ausgedehnten Filmproduktion zu sichern versucht, verdient in der Tat, ermutigt zu werden, damit wir unseren Zeitgenossen und der ganzen Gesellschaft helfen, aus der Entwicklung dieses wichtigen Gebietes auf menschlicher und geistiger Ebene Nutzen zu ziehen und die ihm innewohnenden Risiken zu überwinden.

Sie können gleichermassen der Kirche helfen, die Mittel dieser *siebten Kunst* für ihre Heilsmission besser zu begreifen und zu nutzen. Es ist das Verdienst Ihrer Vorgänger, den Einsatz begriffen und es verstanden zu haben, die besondere Aufmerksamkeit der Christen für das Filmschaffen geweckt zu haben. Diese Arbeit konnte sich nicht über einen Mangel an Ermutigung durch den Vatikan beklagen, sie in den universellen Plan der Kirche einzuordnen. Wir denken besonders an Papst Pius XII, der auf diesem Gebiet grosse Sorge manifestierte (vgl. seine Ansprache an Vertreter der italienischen Filmindustrie, 21. Juni 1955, AAS 47, 1955, S. 501–512). Das Zweite Vatikanische Konzil erhellte und regte dieses Apostolat der sozialen Kommunikation an, indem es die Grundlagen der Pastoralinstruktion «*Communio et progressio*» setzte. Sie tun recht daran, daraus ohne Unterlass die Dynamik und die Orientierung zu beziehen, die Ihre Verantwortung erfordert.

Gewiss hat die OCIC keine einfache Aufgabe, will sie ihrer Berufung ganz treu sein, und die Modalitäten ihrer Tätigkeit können zuweilen unterschiedlich bewertet werden, indem sich die persönliche Empfindsamkeit dem einen oder anderen Aspekt zu neigt. Denn diese Institution muss die Versuche des modernen Kinos mit jener Heilsmission und Verständnisbereitschaft annehmen und fördern, die diese besondere Kunst erfordert, und zu gleicher Zeit unbefangenes Zeugnis ablegen für die menschlichen und geistigen Werte, die die christliche Ethik erfordert und die so oft von der geistlichen Autorität ins Bewusstsein gerufen werden.

Wir legen grossen Wert darauf, die Anerkennung der Kirche für die Arbeit auszudrücken, die in diesem Sinne verrichtet worden ist. Aber das Jubiläum Ihrer Organisation soll vor allem einen Elan in Richtung auf die Aufgaben der Zukunft hervorrufen. Wir