

Gedanken über das Denken

Sergei Eisensteins Vorschlag

OKSANA BULGAKOWA

Am Ausgang des ersten Jahrhunderts der Filmgeschichte wurde ein Versuch unternommen zu bestimmen, was Film eigentlich ist: Er wurde meistens als Unterhaltung, Kunst, als ein Medium und Träger der Information verstanden. Henri Bergson, Hugo Münsterberg und Sergei Eisenstein meinten dagegen, der Film spiegelt in erstaunlicher Weise den Mechanismus des menschlichen Denkens wider.

Gilles Deleuze problematisierte Bergsons Ideen und wies darauf hin, dass Bergson seine Beschreibung des Bewegungsbildes zum ersten Mal schon vor dem Aufkommen des Kinos im ersten Kapitel von *Matiere et mémoire* (1896) lieferte und dann in seinem 1907 publizierten *L'évolution créatrice* das Adjektiv ‚cinématographique‘ benutzte, um den Vergleich zwischen dem „mécanisme cinématographique de la connaissance usuelle“ und „l'illusion mécanique“ zu ziehen (Bergson 1959). Dieser Ausdruck bezeichnete den Mechanismus, durch welchen die natürliche Wahrnehmung, die Erkenntnis, die Sprache bewegungslose Momente im Raum (*instantanées*) herausschneidet, um sie dann durch die Projektion auf die Zeitachse zu beleben. Dasselbe macht der Filmprojektionsapparat mit einer Reihe unbeweglicher Photogramme (Filmbildchen). Bei Bergson trat der Filmapparat als Modell zum Abstrahieren des Erlebens auf. Der Film war eine Art Reproduktion der konstanten und universellen Illusion, und die Analogie Kinoapparat-Bewusstsein (*le cinématographe intérieur*) (Bergson 1959) war metaphorisch gemeint.

Bergsons Ansatz war in zwei Richtungen entwicklungsfähig: a) Das Bewegungsbild zu untersuchen, was zum Beispiel Gilles Deleuze getan hat; b) weitere Parallelen zwischen Film und Denkmechanismen zu erforschen, was Hugo Münsterberg 1916 und Sergei Eisenstein 1932–1948 unternahmen.

Hugo Münsterberg, ein Harvard-Professor, Schüler von Wilhelm Wundt und Mitarbeiter von William James, Begründer der Psychotechnik, veröffentlichte 1916 die Studie *The Photoplay: A psychological Study*. Ein Ziel seiner Untersuchung war die Herausarbeitung von Analogien zwischen „mental mechanism“ and „film forms“: „The photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer worlds, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion.“ (Münsterberg 1970: 74) Im Film wird „objective reality“ zum „product of our mind“, meinte Münsterberg (ebd.) und zog Parallelen zwischen den Begriffen ‚attention‘ und ‚close-up‘, ‚memory‘ und ‚cut-backs‘, ‚imagination‘ und ‚fancies‘, ‚dreams‘, ‚division of interests‘ und ‚parallel actions‘. Das alles war möglich, weil es im Film auf Grund der besonderen Reproduktionstechnik zu wesentlichen Transformationen der Natur kam: „The massive outer world has lost his weight, it has been freed from space, time, and causality, and it had been closed in the form of our consciousness [...]. The mind has triumphed over matter.“ (Münsterberg 1970: 95) Das Buch von Münsterberg wurde leider vergessen, bis in den 1970er Jahren eine Neuauflage erschien. Dagegen bat Eisensteins Manuskript *Methode* eine neue Herangehensweise, wie man den Film und mit dem Film das Denken denken kann.

SPHÄRISCHES DENKEN

Eisensteins *Methode* kann als die Fortsetzung seiner Ideen vom Ende der 1920er Jahre betrachtet werden, als Eisenstein sein erstes kugelförmiges Buch konzipierte. Die innere Notwendigkeit, es zu schreiben, lag zunächst in den polemischen Auseinandersetzungen mit den Rivalen. Soeben haben die Regisseure Pudowkin, Kuleschow und Timoschenko ihre Bücher zur Filmtheorie veröffentlicht. Außerdem wurde Eisensteins innovativer Umgang mit der Filmsprache im Film *Oktober* von den russischen Formalisten scharf kritisiert. Der andere starke Impuls bestand darin, dass Eisenstein

danach strebte, ein umfassendes Konzept anzubieten, das versuchte, die geläufigen diskursiven Formen der Darstellung einer Theorie zu sprengen. Es sollte keine Bestimmung seiner aktuellen Position sein, keine Klassifikation der Montageverfahren, keine Beschreibung eigener Erfahrung in der Kunst und keine Anleitung, wie man Drehbücher schreibt und Filme macht.

Es ist sehr schwer, ein Buch zu schreiben. Weil jedes Buch zweidimensional ist. Ich wollte aber, dass sich dieses Buch durch eine Eigenschaft auszeichnet, die keinesfalls in die Zweidimensionalität eines Druckwerkes passt. Diese Forderung hat zwei Seiten. Die erste besteht darin, dass das Bündel dieser Aufsätze auf gar keinen Fall nacheinander betrachtet und rezipiert werden soll. Ich wünschte, man könnte sie alle zugleich wahrnehmen, weil sie schließlich eine Reihe von Sektoren darstellen, die, auf verschiedene Gebiete ausgerichtet, um einen allgemeinen, sie bestimmenden Standpunkt – die Methode – angeordnet sind. Andererseits wollte ich rein räumlich die Möglichkeit schaffen, dass jeder Beitrag unmittelbar mit einem anderen in Beziehung tritt. [...] Solcher Synchronität und gegenseitiger Durchdringung der Aufsätze könnte ein Buch in Form ... einer Kugel Rechnung tragen. [...] Aber leider ... werden Bücher nicht als Kugeln geschrieben ... Mir bleibt nur die Hoffnung, dass dieses unentwegt die Methode wechselseitiger Umkehrbarkeit erörternde Buch nach eben derselben Methode gelesen werden wird. In der Erwartung, dass wir es lernen werden, Bücher als sich drehende Kugeln zu lesen und zu schreiben. Bücher, die wie Seifenblasen sind, gibt es auch heute nicht wenige. Besonders über Kunst. (Eisenstein 1988: 344)

Diese Überlegungen über ein kugelförmiges Buch, in dem jeder Textteil über den Mittelpunkt mit jedem anderen simultan gelesen werden könnte, schrieb Eisenstein am 5. August 1929 in sein Tagebuch.

Zwischen März und August 1929 stellte er mehrmals den Plan für ein mögliches Buch auf. Es sollte nicht einfach eine neue Komposition der bereits veröffentlichten Aufsätze über die Montage sein. Vielmehr strebte er ein prinzipiell neues Herangehen an die Organisation des Buches und der Gedanken an, das spontanen Wechsel der Perspektiven und Analysemethoden, die frei miteinander kommunizieren und stets einen Sprung in eine andere Dimension erlauben, ermöglichen würde.

In den Aufsätzen des kugelförmigen Buches, die explosionsartig um 1928–1929 entstanden (aber niemals zusammenhängend veröffentlicht wurden), wird die Montage durch verschiedene Modelle erklärt. Sie wird

erstens im Rahmen des reflexologischen Verständnisses als eine Konditionierungsmethode zur Schaffung einer Kette bedingter Reflexe begriffen (*Montage der Filmattraktionen*); zweitens – im Rahmen des konstruktivistischen Verständnisses – als eine Collage, als Kombination und Rekombination verschiedener Materialien (*Montage der Attraktionen*); drittens – im Rahmen des linguistischen Verständnisses (*Perspektiven*) und am Beispiel japanischer Hieroglyphik (*Jenseits der Einstellung*) – als ein System von Oppositionen, die eine Aussage formulieren; viertens – beeinflusst von der Texttheorie Jurij Tynjanows und von den Experimenten in der neuen Musik – als ein hierarchisches System mit wechselnden Dominanten (*Die vierte Dimension im Film*). Die Montage wird außerdem über die Dialektik erklärt (*Dialektik der Filmform*) und auch als ein synästhetisches Verfahren gesehen, das verschiedene Sinne – Sehen, Hören, Riechen, Schmecken – in Kommunikation miteinander bringt (*Eine unverhoffte Kopplung*).

Fast alle Begriffe wie ‚Attraktion‘, ‚Dominante‘, ‚Oberton‘ und ‚Intervall‘, die Eisenstein in diesem Buch einführt, appellierten gleichzeitig an diese verschiedenen Analyse- und Interpretationssysteme. Deshalb kann beispielsweise seine Dominante-Oberton-Opposition als eine Entlehnung aus Jurij Tynjanows Versanalyse, aus der Psychologie von William James und aus den musikalischen Experimenten von Aleksander Skrjabin und Alban Berg gesehen werden. In seinem Buch koexistiert der radikale Konstruktivist Eisenstein mit dem metaphysischen Symbolisten, dem ‚vulgären‘ Marxisten und dem unter dem Einfluss der Gestaltpsychologie stehenden Dialektiker Eisenstein.

Die Polarität der im Buch angedeuteten Positionen, der ständige Wechsel der Blickwinkel und Dimensionen, schafft eine Spannung zwischen den ausdifferenzierten Betrachtungsweisen, denn das Prinzip der Gleichzeitigkeit sollte nicht aufgegeben werden. Das Buch ist der radikalste Vorschlag, eine Einheit zu finden, die gar nicht substanziell ist und nur im ständigen Wechsel von Ebene zu Ebene besteht, die stets eine neue Interpretation voraussetzt und eine variierebare Anwendung der nicht kompatiblen Aspekte erlaubt. Eisenstein bietet für diese verschiedenen Diskurse einen gemeinsamen Rahmen in Form einer transparenten, rotierenden Sphäre, die den Übergang zwischen ihnen und zugleich die Polyperspektivität ermöglicht. Dieser Ansatz hebt das kugelförmige Buch stark von dem Hintergrund damaliger, aber auch heutiger Theoriebildung ab und demonstriert eine neue synthetische theoretische Mentalität des 20. Jahrhunderts, die statt der sub-

stanzuell-ontologischen eine operationalistische Ästhetik favorisiert. Eisensteins Textarchitektur gibt die Sukzessivität und eine geordnete Leserichtung auf, sie ist vielmehr multidirektional.

In Bezug auf die Denkanalyse lassen sich die Ideen dieses Buches in dem Sinne interpretieren, dass die Sphäre ein geeignetes Modell für den Denkprozess darstellt. Das Denken funktioniert nicht linear und diachron, sondern spiralförmig, kugelförmig und simultan. Es besitzt eine tiefe Verweisstruktur, die die Gleichzeitigkeit aller Referenzen und Synopsen beibehält und zugleich ein Fortschreiten ermöglicht.

SINNLICHES DENKEN

1932 startete Eisenstein in Mexiko ein neues theoretisches Projekt, das er später *Methode* nannte. Hier beabsichtigt er, die Verfahren zu enthüllen, die es erlauben, das Funktionieren des Bewusstseins in den Kunsttechniken zu erfassen. Seine Vorstellung von dem Denken in der Kunst durchläuft eine radikale Neuinterpretation. Das Gewicht wird auf die ekstatische Wahrnehmung gelegt, die im Rezipienten einen Ruck hin zum prälogischen, sinnlichen Denken aktiviert, welches die logische Konsistenz des rationalen Bewusstseins durchbricht, wie etwa das Unbewusste im Modell Freuds. Eisenstein begreift diesen Zustand als ein dynamisches Gleichgewicht zwischen den gleichgerichteten und entgegengesetzten Reaktionen, als eine hypothetische Einheit der unbewussten, vorbewussten und bewussten Prozesse des mehrschichtigen Bewusstseins. Die Struktur eines Kunstwerks soll dann eine dem mehrschichtigen Bewusstsein adäquate Form haben, die sich dabei auf einen Konflikt zurückführen lässt – auf ein Grundtrauma, welches das Bewusstsein im Prozess der Evolution bei dem Übergang vom prälogischen zum logischen Denken erfährt.

Während im ersten, kugelförmigen Buch die Wirkung der Kunst vor allem auf der Grundlage der Konditionierungsmethode erklärt wurde, war es nun die Rückkehr zum Grundtrauma, die eine affektive Mitbeteiligung des Kunstrezipienten sicherte. Eisenstein entdeckte eine Strukturanalogie zwischen seinem Konzept und jenen von Marx und Freud: Freud suchte nach einer Grundsubstanz, um die menschliche Psyche zu erklären, und entdeckte einen universellen Konflikt im Inzest. Marx tat dasselbe mit der Struktur der Gesellschaft, deren Entwicklung durch Konflikt passiert. Eisenstein

suchte nach einem ähnlichen primären Konflikt in der Kunst, bezeichnete ihn als „Grundproblem“ und gab seiner neuen Untersuchung zunächst sogar diesen Titel. Ausgehend von der Vermutung eines Grundkonflikts zwischen den Schichten des Bewusstseins, dessen Abdruck in der Kunstform festgehalten wird, konnte er zu neu konzipierten isomorphen Strukturen vordringen, schließlich zu einem universellen Analysemodell, mit dessen Hilfe er heterogene Phänomene beschreiben, strukturieren und untersuchen konnte. Dies sind Höhlenmalerei, Kubismus und japanische Stiche des 17. Jahrhunderts, Hollywoodfilme und Zirkus. In den Fokus rückten Ornament und musikalischer Kontrapunkt, Schauspielertechniken und das literarische Sujet.

Eisenstein benutzte die Begriffe ‚das Sinnliche‘ und ‚das Rationale‘, um verschiedene Denkstrukturen zu beschreiben. Manchmal sprach er von dem mythischen, konkreten Denken (mit Bezug auf Leo Tolstoi) oder dem komplexen Denken (in Hinblick auf Alexander Lurias Untersuchungen der mentalen Besonderheiten von Kindern und der Analphabeten) und mied psychoanalytische Begriffe. Zunächst nutzte er oft Lévy-Bruhls Terminus „das prälogische Denken“, aber nachdem dessen Konzept kritisiert wurde,¹ tauschte er ihn aus gegen den Begriff „sinnliches Denken“, das er bei Marx fand. Für Eisenstein gab es Parallelen zwischen den Begriffen des Prälogischen von Lévy-Bruhl, des Mythischen von Cassirer, des Unbewussten von Freud und des Symbolischen von Jung.

Er studierte die Formen des frühen Denkens in den Büchern von Lévy-Bruhl (*La mentalité primitive*, 1922), Heinz Werner (*Einführung in die Entwicklungspsychologie*, 1926), Ernst Kretschmer (*Medizinische Psychologie*, 1922), Marcel Granet (*La pensée chinoise*, 1934), Miguel Covarrubias (*The Island of Bali*, 1937), Rudolf Bilz (*Pars pro toto*, 1940) und Josef Winthuis (*Das Zweigeschlechterwesen bei den Zentralaustralern*, 1930), denen er die meisten Beispiele für seine Argumentation entlehnte. Er benutzte Werke von Sprachwissenschaftlern, Anthropologen, Missionaren und Ethnographen wie Westermann, Livingstone, Cushing, von den Stei-

1 Kritisiert wurde Bruhls Konzeption von den Anthropologen (zum Beispiel von Franz Boas) wegen der willkürlichen Interpretation der ethnographischen Ermittlungen und von den Psychologen (wie Frederick Bartlett) wegen der unscharfen psychologischen Interpretation des Prälogischen. In der Sowjetunion wurde diese Konzeption wegen des Mystizismus und der psychoanalytischen Interpretation angegriffen.

nen, Lumholtz und von Strelow. Mit Hilfe dieser Autoren suchte er nach den Spuren einer besonderen Mentalität in der Sprache und im Verhalten, in der Innen und Außen, das Subjektive und das Objektive nicht differenziert sind und die räumlichen Vorstellungen und mimetischen Analogien auch zeitliche Beziehungen und Kausalität bedeuten. Eisenstein suchte nach dynamischen Verbindungen zwischen Etymologie, Psychologie, Psychoanalyse, Anthropologie und Kunst und verfolgte die Spuren dieses symbolischen Denkens in dem alltäglichen Verhalten (Vorurteile, Aberglauben, motorische Reaktionen im Affekt) sowie in den künstlerischen Prozessen.

Er lag mit seinem Interesse an den archaischen Strukturen im Mainstream seiner Zeit, doch ihn beschäftigte nicht das Archaische an sich (auch nicht als Quelle der Inspiration) und ebenso wenig die mythologischen Praktiken der politischen Regime (obwohl er solche Beispiele sammelte), sondern das Archaische in den modernistischen Experimenten in Film, Literatur, Theater und in bildenden Künsten. Die formalisierten Strukturen des sinnlichen Denkens wurden von ihm als Reservoir der Kunstverfahren betrachtet: So wird das Prinzip *pars pro toto* in der Literatur als Synekdoche und im Film als Nahaufnahme interpretiert. Seine Aufgabe sah Eisenstein darin, zu entdecken, wie eine solche Mentalität in der Kunst vergegenständlicht und realisiert wird. Die Künstler – ausgestattet mit dem analytischen Sehen, wie Kunst gemacht wird, – sollten dieses Wissen dann operativ einsetzen können.

Eisensteins Analysemodell, das er „Methode“ nannte, konnte alle Kunstphänomene auf ein und dasselbe Invariantenschema zurückführen: Prälogisch/Logisch, Sinnlich/Rational, Bewusst/Unbewusst. In Analogie zu der Interpretation der primären und sekundären Prozesse der psychoanalytischen Hermeneutik transformierte Eisenstein das Gesetz der Dialektik mit der Einheit der Gegensätze in eine binäre Opposition. Wjatscheslaw Iwanow interpretierte daher sein Buch als eine Utopie von der totalen Semiotisierung der Welt (Iwanow 1977). Doch die semiotische Interpretation dieses Modells offenbart bei genauer Analyse einen Bruch.

In einem der letzten Kapitel der *Methode*, überschrieben mit *Kreis*, kehrte Eisenstein zu der Idee des kugelförmigen Buches zurück und bemerkte am 17.9.1947:

1932 begann ich, meine theoretischen Notizen zum Film zu ordnen (was ich bereits seit fünfzehn Jahren tue) und notierte: Ich träume davon, ein kugelförmiges Buch zu

schreiben, weil bei mir alles mit allem in Beziehung tritt und alles in alles übergeht. Die einzige Form, die dem entsprechen kann, ist eine Kugel. Von jedem Meridian zum beliebig anderen [wechseln]. Seitdem sehe ich mich nach diesem Buch, und jetzt vielleicht mehr denn je. (RGALI, 1923-2-268, 37)

Der Zusammenschluss zwischen dem ersten und dem letzten Projekt Eisensteins liegt in seinem Denk- und Scheibverfahren, das die lineare Logik verneint und nach Formen eines Hypertextes sucht, der in seinen Augen den assoziativen, kugelförmigen, labyrinthartigen simultanen Denkstrukturen, wie sie bisher nur in modernistischen Kunstexperimenten und nicht in theoretischen Schriften ihren Niederschlag fanden, näher steht. Eisensteins Theorie von den prälogischen Denkstrukturen, die in Kunstformen mediativiert sind, entsteht als ein hybrides Kunstwerk, gebaut nach den Prinzipien eines Kunstwerks oder eben des realen menschlichen Denkens.

SYNTHETISCHES DENKEN

In dem Themenkatalog, den Eisenstein 1932 für das zukünftige Buch zusammenstellt, werden die thematischen Knotenpunkte klar. Auch die Beispiele, mit denen er die Parallele zwischen Denken und Kunstverfahren illustrieren will, werden aufgelistet: Das Prinzip *pars pro toto* steht für Nahaufnahme und Metonymie, die sympathetische Magie für Landschaft, Partizipation für schauspielerisches Erleben, Deutung von Spuren durch einen Jäger für den Bau eines Kriminalromans.

Jedem zu untersuchenden Künstler, jedem zu untersuchenden Werk und eben jedem Verfahren oder ihrer Verkettung näherte sich Eisenstein über die grundlegenden Fragen: Wie vollzieht sich die „Umwandlung ein und denselben Inhalts von den Existenzformen in der Natur zur Existenz in den Formen der Kunst“, „worin besteht der Prozess der Verwandlung aus einem Faktum des Lebens in ein Faktum der Kunst“, „worin [liegt] das Geheimnis der sogenannten Form, die eine Erscheinung von ihrer Darstellung im Kunstwerk unterscheidet“ und „woraus resultiert die Wirkung der Kunst, das mit ihr einhergehende Größere, das mehr ist als Emotionalität?“ (Eisenstein 1982: 923). Die zur Klärung dieser Fragen herangezogenen Beispiele sind sehr unterschiedlich:

- Der Regisseur will dem Zuschauer mitteilen, dass der Schiffsarzt des *Panzerkreuzers Potemkin* getötet worden ist. Er zeigt nicht die Leiche am Ufer, sondern einen Kneifer. Maximaler Wirkungseffekt.
- Lear wird wahnsinnig. Sein Wehklagen vereint sich mit dem Geheul des Sturmes. Maximaler Wirkungseffekt.
- Der Kapitalismus ruiniert einen Farmer. Der Held aus Steinbecks *Früchte des Zorns* setzt konkrete Pferde bei deren Verkauf mit abstrakten Größen wie Arbeit und Schmerz gleich. Maximaler Wirkungseffekt.
- Warum korrigiert Gogol die erste Fassung: „Taras Bulba zuckte mit den Schultern und fuhr zu seinem Trupp“? Warum schreibt er später: „Es zuckte Taras Bulba mit den Schultern und fuhr zu seinem Trupp“? Warum heißt es: „Es flogen die Gänse“ und nicht „Die Gänse flogen“?
- Warum ist in der Dichtung die Natur so häufig vermenschlicht?
- Tolstoi verdammt das Eigentum. Dazu schafft er die Gestalt eines Pferdes, des Leinwandmessers, und gibt dem Pferd eine Sprache.

Was verbindet Tolstois, Puschkins, Gogols, Steinbecks und Shakespeares Werke miteinander? Um einen starken, nicht nur informativen, sondern emotional ergreifenden Effekt zu erzielen, wird ein Teil mit dem Ganzen gleichgesetzt, der Zustand des Menschen durch den der Natur vermittelt, ein Gegenstand mit einem Begriff gleichgesetzt, das Faktum der Bewegung dem sich Bewegenden entgegengesetzt. Das Gemeinsame all dieser Verwandlungsoperationen liegt laut Eisenstein in der Rückkehr zu einer besonderen Denkweise, die Totemismus, Animismus, die Identität eines Teils mit dem Ganzen und des Subjekts mit dem Objekt, die gleichzeitige Zugehörigkeit eines Dings zu verschiedenen kategorialen Sphären, den Isomorphismus von Makro- und Mikrowelt einschließt, das heißt in der Rückkehr zu den ursprünglichen, sinnlichen, synthetischen Denkformen. Wenn ein Maler, Schriftsteller oder Filmregisseur das Detail anstelle des Ganzen – wie in der magischen Operation – einsetzt, erzielt er meist einen maximalen Effekt. Um eine Komponente der gewünschten Situation durch eine andere herbeizuzaubern, wird in der Kunst die sympathetische Magie eingesetzt. Allegorien werden verwendet, um das subjektive Erleben durch den objektiven Naturzustand darzustellen. Es wird die Simultaneität des Denkens ins Spiel gebracht; eine doppelte Identifikation wird hier nicht als Bewusstseinsspaltung erlebt, sondern die Existenz des Ich im Nicht-Ich (wie etwa in

einem Totem) als Normalität akzeptiert. In einer Erzählung (zum Beispiel in einer Kriminalgeschichte) wird die logische Struktur nach einem metonymischen Prinzip konstruiert, wobei Kausalität durch Kontiguität ersetzt wird. Die Provokation von gewünschten Effekten erfolgt auch durch den Einsatz der Farbe im Zusammenhang mit Ton und Musik. Kunst benutzt diese Formen des Denkens, um maximale emotionale Partizipation des Rezipienten zu erreichen. Film als eine Analogie zum Leben sei ein gutes Feld für diese Applikationen (Eisenstein 1982: 924–925).

Im Laufe der folgenden sechzehn Jahre schreibt Eisenstein vier verschiedene Fassungen des Buches nieder, die jeweils verschiedene Aspekte des ihn interessierenden Themas abdecken, was dem Prinzip des kugelförmigen Buches nahe kommt: das Grundproblem (die Urmethode), die Untersuchung der Grundformen, die Genesis seines Theoriemodells in Form theoretischer Memoiren und die anthropologische Grundlage dieser Theorie.

In der ersten Fassung des Buches, *Urmethode* (1932–1940), konzentriert Eisenstein seine Aufmerksamkeit auf die Ausdrucksmittel wie Geste und Mimik und die Künste wie Musik und Zirkus, die Verbalisierung weder brauchen noch zulassen. Die Aufmerksamkeit gegenüber den non-verbalen, nicht verbalisierbaren und nicht in den modernen Aufzeichnungstechniken fixierbaren Phänomenen bedingt sein Interesse am Rhythmus. Rhythmus wird von Eisenstein als Grundverfahren bei der Schaffung eines wirksamen Kunstwerkes betrachtet, denn die rhythmischen Prinzipien (Atmen, Peristaltik, Herzschlag) sind nicht nur für das ekstatische Erleben, sondern auch für das biologische Sein des Organismus im Ganzen grundlegend. Die Ideen der deutschen Schule der Experimentalpsychologie und der physiologischen Ästhetik (Kretschmer, Wundt, Nietzsche) versucht Eisenstein durch Anregungen aus seinem Studium der mystischen Praktiken von Ignatius Loyola und der Arbeiten Wilhelm Reichs über den Orgasmus zu erweitern.

Unter den Sprachphänomenen beschäftigen Eisenstein vor allem die sprachliche Prälogik – archaische (Beschwörungen) und moderne mimetische und magische Praktiken (Marinettis und Welemir Chlebnikows Onomatopoeik). Die Auseinandersetzung mit Nikolai Marrs Sprachpaläontologie, welche nach Verbindungen zwischen Bedeutung und Wortstamm sucht, lenkt Eisensteins Interesse auf die Ursprünge der bildenden Kunst und die Urphänomene der Repräsentation wie Höhlenzeichnung, Kinderzeichnung, Konturzeichnung und Schattenrisse. In all diesen künstlerischen

Urformen sucht er nach der semantischen Verbindung von Rhythmus und Bewegung, deren Vollendung er im Ornament findet. Über das Ornament, das er als die bildliche Verkörperung des Rhythmus versteht, nähert er sich dem dynamischen Phänomen: der Fabel, dem Sujet. Auch dieses wird als prälogisches und mimetisches Phänomen interpretiert, als eine Verkörperung des Rituals, das sich auf der rhythmischen Organisation der Bewegung und der doppelten Lesart – verbaler Ambivalenz – gründet. Eisenstein interpretiert die Ambivalenz als eine Variante der Einheit der Gegensätze und versucht eine dialektische Formel zu finden, die er mit Hilfe Freudscher Begriffe (wie ‚Trieb‘) beschreibt. Die stufenartige, dynamische Verbindung zwischen solchen Phänomenen wie Kinesis, Mimesis und Psyche, aber auch Tastsinn, Rhythmus, Gestus, sprachliche Prälogik, Sujet, Musik, Ornament und Zirkus ist hier jedoch noch nicht in Details herausgearbeitet.

Für die *Urmethode* will Eisenstein eine Serie von Etüden und Porträts schreiben unter dem Titel *Le cas de...*, was als *Der Fall* oder *Die Akte von...* (auch im medizinischen Sinne von Krankheitsgeschichte) übersetzt werden kann. Balzac, Jules Verne, Leo Tolstoi, Stendhal, Lewis Carroll sind seine möglichen ‚Fälle‘. Er will das individuelle Bewusstsein eines Künstlers, in dessen Persönlichkeit die Spaltung und in dessen Werk die Ambivalenz am stärksten auftritt, als Ausdruck der allgemeinen Gesetzmäßigkeit der Urmethode analysieren. Aus der Absicht, die Fälle diverser Künstler zu beschreiben, wird aber nichts – Eisenstein analysiert nur einen einzigen Künstler: sich selbst. Er versucht, jene biographischen Impulse aufzudecken, die die Logik seiner kreativen Erleuchtungen, die Wahl dieses oder jenes Verfahrens oder einer Montagelösung bedingten. Daraus entwickelt sich eine Art psychoanalytischer Autobiographie der Entstehung seiner Theorie.

Im Januar 1944 beginnt er einen neuen Band der *Methode*, den er als *Teil 2* (die Untersuchung der Grundformen) bezeichnet. Hier überdenkt er das ganze Konzept noch einmal als ein anthropologisches. Er kehrt zurück zum Animismus und zu den chthonischen Mythen. Freuds Ödipus-Mythos wird nun durch Otto Ranks Hypothese vom primären Trauma, dem Trauma der Geburt, verdrängt. Der Körper wird jetzt nicht als Modell, sondern als eine direkte Quelle und als Material der Kunst verstanden. Die Haut ist der Malgrund, der Unterleib eine Urform der Architektur und Skulptur. Körperflüssigkeiten und Ausscheidungen (Blut, Urin, Exkremente) begründen die Farbskala. Das Skelett als ein Modell der Struktur wird durch den flüssigen

Körper ersetzt, und in der Form wird nach plasmatischen, polymorphen Qualitäten gesucht. Die Ausdrucksbewegung wird am Beispiel der Amöbe analysiert. Anstelle von Fabel, Sujet und Metapher wird nun als ein anderes Grundthema die Semantik der visuellen Grundformen erforscht, und der Kreis nimmt hier wieder eine zentrale Position ein. Die plasmatischen Qualitäten wie Form, Farbe und Rhythmus ziehen zunehmend seine Aufmerksamkeit auf sich.

DIALEKTISCHES DENKEN. FILMVERFAHREN ALS MATERIALISIERTE DENKFIGUREN

Die Eckpunkte, die Eisensteins *Methode* bestimmen, bringen verschiedene gnoseologische Modelle (Dialektik, Mystik), einzelne Probleme der Ästhetik (Nachahmung, Ausdruck) und der Psychologie (Ekstase, Überlagerung) in einen merkwürdigen sexualisierten Zusammenhang.

Eisenstein versteht die Dialektik in erster Linie als die Durchdringung, Einheit und Kampf der Gegensätze und bestimmt Mystik als ihre Vorstufe. Eine der Grundlagen der mystischen Lehre ist die Vorstellung vom Ineinsfallen der Gegensätze, für die Nicolaus Cusanus den Begriff *coincidentia oppositorum* vorschlug, um damit ein Phänomen zu beschreiben, bei dem die Gegensätze in der Vereinigung nicht aufhören, Gegensätze zu sein. Nur dank diesem paradoxen *bipolaren* Zustand könne das Phänomen Gott, die Grundlage des Seins (Licht und Dunkel, Gut und Böse) oder das Wesen des Menschen erfasst und interpretiert werden. Eisenstein verweist als Quelle für seine Bekanntschaft mit der Bipolarität auf Otto Weiningers Buch *Geschlecht und Charakter*, das er 1920 gelesen hatte. Er interessiert sich für Weiningers kulturwissenschaftliche Deutung des Männlich-Weiblichen als eine dialektische Grundlage unserer Erkenntnis. Er ist begeistert vom Bild des androgynen Wesens, das von Plato über die Alchimisten zu Swedenborg, der dieses als paradigmatisches Bild des vollkommenen Menschen gedeutet hat, wanderte und im Kreis der russischen Symbolisten zelebriert wurde. Eisenstein nährt seine Vorstellung von dem androgynen Wesen aus der Kabbala und aus ethnographischen Büchern, aus Alfred Ernst Crowlys *The Mystic Rose* (1902) und Josef Winthuis' *Das Zweigeschlechterwesen* (1930), aus Balzacs Novellen (*Séraphîta*) und Josephin Péladans Romanen. Er ignoriert russische Philosophen, für die das androgyne Wesen eine wich-

tige Referenz darstellte (Wladimir Solowjow, Wjatscheslaw Iwanow, Pawel Florenski und Sergei Bulgakow). Der einzige russische Autor, der in seinen Gesichtskreis tritt, ist Wassili Rosanow mit *Menschen des Mondlichts* (*Ljudi lunnogo sweta*, 1913), und das ist verständlich: Rosanow verstand die Bisexualität nicht als eine ontologische, sondern als eine epistemologische Kategorie.

Indem Eisenstein die Dialektik als eine mystische *coincidentia oppositorum* und als Verkörperung des Männlich-Weiblichen im androgynen Wesen interpretiert, verwandelt er sie in einen sexualisierten, anthropologischen Begriff:

Dialektik ist eine Projektion ins Bewusstsein (in eine philosophische Konzeption) der Bisexualität unseres Aufbaus (stroenija). Die Legenden über die Entzweiung der Geschlechter. Bisexualität als Rudiment – als Erinnerung an ein existierendes Phänomen der Bisexualität ([Adams] Rippe und die Absonderung der Eva). (RGALI, 1923-2-1123, 182)

Die archaischen Mythen liefern ihm das Material, um das Phänomen der dialektischen Einheit zu verstehen:

Der archaischste Typ der ‚Einheit im Universum‘ – den sexuell-undifferenzierten Urvätern nahe; die Entzweiung von Ad[am] und Eva, Platos Wesen, die Geschichte von Lilith und die am Rücken zusammengewachsenen Menschen (in der Kabbala) – sind eigentlich den vegetativen Phänomenen näher. Hier muss ich Fakten aus dem biologischen Drama vor der Herausbildung der Geschlechter aufnehmen – [Charles Stockards] *The Physiological Basis of Personality*. Z.B. die Frage der gleichgeschlechtlichen, eineiigen Twins. [...] Genie ist überhaupt ein Mensch, der die dialektische Entwicklung des Universums fühlt, der sich in sie einfügen kann. Bisexualität als eine physiologische Voraussetzung muss bei allen creative dialectics vorhanden sein. (RGALI, 1923-2-1123, 138–139)

Von allen anderen Begriffen möchte ich hier nur noch auf den der ‚Überlagerung‘ zurückkommen. Eisenstein untersuchte diese Besonderheit der Wahrnehmung bereits in dem Text *Dialektik der Filmform* (1929) aus dem geplanten kugelförmigen Buch. Das Phänomen der Überlagerung, die bei der Entstehung des stereoskopischen Eindrucks beobachtet wurde, lenkte die Aufmerksamkeit auf die Unterschiede zwischen der natürlichen und der

apparativen Wahrnehmung. Üblicherweise wurde es mit der Destabilisierung des Subjektivitätsverständnisses in Zusammenhang gebracht (vgl. Crarry 1990). Eisenstein fasste es dagegen als ein kreatives Potential und interpretierte die Überlagerung als eine im Filmverfahren materialisierte Figur des menschlichen Denkens, das die „Ab- und Eindrücke“ umstrukturiert. Diese Überlegungen halfen ihm, Montage als etwas *Nicht*-Lineares zu interpretieren: Sie realisiert sich nicht in der Sukzessivität, etwa als eine Reihung (ein Bild nach einem anderen Bild), sondern besteht aus einer Reihe von Superpositionen:

...faktisch wird jedes folgende Element nicht nebeneinander, sondern aufeinander gereiht. Denn der Bewegungsbegriff (Empfindung) entsteht im Prozess der Superposition des behaltene[n] Eindrucks der ersten Position des Objektes und der sichtbar werdenden Position des Objektes. [...] Die konturelle Nicht-Übereinstimmung des im Gedächtnis eingeprägten ersten Bildes und des dann wahrzunehmenden zweiten Bildes – der Konflikt beider – gebiert die Bewegungsempfindung. [...] Das Auge verfolgt die Richtung eines Elements. Behält den visuellen Eindruck, der sodann zusammenprallt mit der Verfolgung der Richtung des zweiten Elementes. (Eisenstein 1989: 30)

Die Technik der Superposition, das Übereinanderlegen der zweidimensionalen Bilder, ermöglicht die Wahrnehmung der Dreidimensionalität, das Entstehen der Bewegungszusammenfassung bei der Filmprojektion und des imaginativen Sinnbildes im Gehirn. Bei der Überlagerung von zwei Größen derselben Ordnung, meinte Eisenstein, entsteht etwas, das den Zugang zu einer höheren Ordnung eröffnet. Beispielsweise entsteht ein abstrakter Begriff dank der Superposition von mehreren Abbildern. Dank einem Zusammenprall sichtbarer Bilder und einem Neuzusammensetzen zerlegter Bauteile wollte er geistige Bilder provozieren. Mit Hilfe dieses Verfahrens kann der Prozess des Denkens im Allgemeinen folgendermaßen begriffen werden: von der Wahrnehmung zum ‚Eindruck‘; der Eindruck A und der Eindruck B führen zur Vorstellung; die Vorstellung M und die Vorstellung N zum Begriff X. Der Eindruck ist zweidimensional, die Vorstellung ist dreidimensional. Der Begriff muss darüber hinaus noch eine zeitliche, vierte Dimension einschließen.

Diese Konzeption interpretiert die Montage und das Bild im Film neu: Die Wahrnehmung des Bildes ist von den Eigenschaften der benachbarten

Bilder in der Montagesequenz, welche das im Verschwinden begriffene Bild immer überlagern und überschreiben, nicht zu trennen. Die Montage realisiert sich nicht in der Sukzessivität als der Reihung eines Bildes nach einem anderen oder als eine Zeile, eine Zeitachse oder eine Ursache-Wirkung-Kette, sondern sie besteht aus einer Reihe von Superpositionen. Das Bild im Film bleibt nicht stehen, es bekommt Qualitäten der Flüchtigkeit wie der Ton; wir haben es mit einem ‚Echo des Bildes‘ zu tun. Es existiert im Prozess des Vergessens und Erinnerns, und die Wahrnehmung dieses Bildes funktioniert als Interaktion zwischen dem Erinnern an das eben Verschwundene und dem Vergessen des eben Gesehenen, die beide an Imagination und Vorstellung gebunden sind. Die Superposition bedeutet, dass vom verschwundenen Bild eine Erinnerungsspur beibehalten wird. Eisenstein nimmt die Montagebilder in der linearen, zeitlichen Reihenfolge, doch begreift er sie in Analogie zur Superposition als die materiell simultane, räumliche Überlagerung, als metaphorisches Palimpsest. So wird nicht nur die Entstehung der Bewegungssillusion im Film, sondern der Film selbst als Materialisierung des Gedächtnisses verstanden. Um diese Figuren besser in Erinnerung zu behalten, wird zu folgenden Mitteln gegriffen: diskrete Bilder in einem Raum unterzubringen, sie in narrative Beziehungen zueinander zu setzen und mit solchen Mitteln wie Rhythmisierung, Wiederholung, Parallelisierung zu arbeiten. Damit materialisiert dieses Verfahren das Denken, das nicht linear funktioniert.

Fragmentierung und Montage sind wohl die deutlichsten Merkmale des neuen, das 20. Jahrhundert prägenden Denkens, in dem beide Paradigmen, das des mosaikartigen, archaischen, simultanen und das des linearen topographischen Denkens, in wechselnder Gewichtung vertreten sind. Im Unterschied zu Eisenstein zergliederten beispielsweise Marey und Muybridge die Bewegung in Phasen. Diese wissenschaftliche Analytik treibt die Entwicklung des Films voran: Durch die Zusammensetzung der Phasen in der Montage entsteht eine neue Qualität – die Illusion der Bewegung. Der Film gehört nicht zu der Domäne der Wissenschaft, doch das wissenschaftliche, lineare, topographische Paradigma scheint der Fragmentierung und Montage in diesem Fall dennoch zu Grunde zu liegen. Als die Konstruktivisten die Kombination und Rekombination der Fragmente (eines literarischen Textes, einer Collage, einer Theateraufführung oder eines Films) beschrieben, griffen sie auf die Analogie zum Fließband in der Industrie zurück. Die Surrealisten benutzten umgekehrt als Modell der Vereinigung von Frag-

menten zu einer neuen Totalität die Analogie des Traums. Die Ausweitung des Kunstverfahrens in den Bereich der Technik, Produktion und Wissenschaft (unter anderem Psychologie und der Psychoanalyse) bestätigt die Vermutung, dass es hier um ein neues Paradigma ging, das die Beziehung zwischen der sinnlichen, vorwissenschaftlichen und der rationalen, wissenschaftlichen Erkenntnis zu überdenken forderte (vgl. Albera 2002).

Eisenstein schlug diverse Modelle zur Konzeptualisierung der Montage vor (vgl. Eisenstein 1989). Seine Texte demonstrieren mehrdimensionale Denkfiguren, die sich in den Montageexperimenten – etwa in Manipulationen mit Einzelbildern wie deren rational-irrationale Kontextualisierung – realisierten. So erhielt die Neuordnung der Fragmente sowohl sprachliche Qualitäten als auch visuelle mosaikartige Formen. Kausalität konnte durch Kontiguität oder Rhythmisierung ersetzt werden, das Zeitliche durch das Räumliche. Dieses Montageverständnis basierte nicht nur auf einer anderen Erzählform, sondern benutzte auch ein anderes Zeitkonzept, das an die Figur der ewigen Wiederkehr appellierte. Das kreisförmige Organische ist nun auch innerhalb des linearen Geschichtlichen denkbar geworden.

Eisenstein, ein Meister der dialektischen Montage im Film, hat das Prinzip des mehrdimensionalen und mehrschichtigen Denkens in die Filmtheorie eingeführt. Sein Modell versucht die epistemologische Instabilität der neuen Montageform dank deren Neukontextualisierung und Umdeutung zu überlisten. Die Kollektion der Zitate, die in seiner Montagetechnik vorkommen und für die er einen neuen, überraschenden Kontext und neue Referenzen schafft, stammt aus verschiedenen Quellen und aus den einander gegenseitig ausschließenden Disziplinen. Die neuen Synopsen leisten innerhalb der neuen operativen Methode eine Konzeptualisierung der Zitatfragmente, die verschiedenen kognitiven Codes und Systemen angehören. In diesem Sinne bringt uns Eisenstein zu einem interpretativen Narrativ zurück, das auf einer Verneinung von gerichteter Linearität gründet.

Eisenstein entwirft eine Kunsttheorie, die Denken und Fühlen, das prälogische Mythische und das Logisch-Historische und somit Wissenschaft und Kunst umfasst. Das imaginäre kugelförmige Buch und die superpositionale Montagetechnik vermitteln das Verständnis von der zyklischen Zeit, vom dynamischen, sinnlich-rationalen Denken, vom nicht-sequentiellen, sphärischen Lesen und Sehen, was neue Perspektiven und die Revision des Wissens über menschliches Denken und Wahrnehmen erfordert. In deren Struktur gibt es Knotenpunkte, unzählige Verbindungen und Verzweigungen.

gen, die für moderne mediatisierte Texte typisch sind: Die rekursiven Hypertexte im Netz lösen sich von der typographischen Linearität und befreien das Denken, wie Norbert Bolz formuliert, „aus dem topologischen Gefängnis“ (Wulf 1993: 673). Sie produzieren frei begehbare Textformen, die weder linear noch zirkulär sind, die Informationselemente dekontextualisieren und zugleich Verknüpfungsschemata der Rekombination bieten, in denen anstelle der Narration der Begriff der Navigation auftaucht. Man kann Eisensteins Experimente mit den modernen medialen Techniken vergleichen, die unser herkömmliches Verständnis von Denken und Wahrnehmen grundsätzlich in Frage stellen. In seiner Theorie hat er diese komplexe, einerseits genetisch-historische und andererseits physiologisch-hermeneutische, Simultanpräsenz thematisiert und angestrebt. Er konnte seine Ideen jedoch aus technischen Gründen noch nicht im vollen Umfang realisieren.

Die Entstehung des Films war für ihn sowohl die Voraussetzung als auch die Herausforderung für die Schaffung einer neuartigen Theorie der Kunst, die auf den neuen Denk- und Wahrnehmungsmodellen basiert. Denn Film als das letzte Stadium der Kunstentwicklung entblößt die komplexe Struktur, die in anderen Künsten verdeckt ist. Nahaufnahme, Doppelbelichtung und Rückwärtsgang sind nur einige Tricks, die von Eisenstein als Vergegenständlichung von komplexen Denkfiguren begriffen wurden. Film erlaubt es, bei der Bedeutungsproduktion alle menschlichen Vermögen wie Denken, Wollen und Fühlen, die biologische und die kulturelle Seiten des menschlichen Lebens gleichzeitig anzusprechen. Im Film werden Denken und Wahrnehmen als komplexe Phänomene mit einer rational-irrationalen Struktur realisiert, in denen kosmische, biologische, soziale und individuell-psychische Komponenten mit einander dynamisch verbunden sind. Sinnbild und Begriff sind die tragenden Phänomene des Films, die sich in der ständigen Wechselwirkung befinden. Das Buch *Methode* enthält ein Projekt der Untersuchung des Denkens in der Kunst und mittels der Kunst.

LITERATUR

- Albera, F. (2002): *Pour une épistémographie du montage: le moment Marey. Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Hg. von Albera, F., Braun, M., Gaudreault, A. Lausanne: Payot, 31–46.

- Bergson, H. (1959): *Œuvres*. Paris: Seuil.
- Crary, J. (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Mass.
- Deleuze, G. (1983): *Cinema I. L'image-mouvement*. Paris: Seuil.
- Eisenstein, S. (1982): Psychologie der Kunst. Unveröffentlichte Konspekte. Aus dem Russ. O. Bulgakowa & D. Hochmuth, in: *Kunst und Literatur*. 9, 921–939.
- Eisenstein, S. (1988): *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. und aus dem Russ. O. Bulgakowa & D. Hochmuth. Leipzig: Reclam.
- Eisenstein, S. (1989): Dramaturgie der Filmform, in: Bulgakowa, O. (Hg.), *Herausforderung Eisenstein*. Berlin: Arbeitshefte der Akademie der Künste, 29–33.
- Eisenstein, S. (2009): *Metod/Methode*. Hg. O. Bulgakowa. Berlin: PotemkinPress.
- Ginzburg, C. (1983): *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach, 7–57.
- Iwanow, W. (1977): *Otscherki po istorii semiotiki w SSSR*. Moskau: Nauka.
- Lang, A. (1884): *Custom and Myth*. London: Longmans, Green, and Co.
- Münsterberg, H. (1970): *The Photoplay: A psychological Study*. New York: Dover.
- Rank, O. (1932): *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*. New York: A. A. Knopf.
- RGALI: *Eisenstein-Archiv, aufbewahrt im Russischen Staatsarchiv für Dokumente der Kunst und Literatur RGALI*, Moskau. Die vier Zahlen in den Abkürzungen bedeuten in der Reihenfolge: 1: Depot (fond); 2: Inventurliste; 3: Verwaltungseinheit; 4: Blatt.
- Wulf, Ch. (Hg.) (1993): *Historische Anthropologie*. Köln: Böhlau Verlag.