Die Entdeckung des Dazwischen

Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* und der Russische Formalismus

Matthis Kepser (Univ. Bremen)

Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* – ein dreifach revolutionäres Filmjuwel

Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* gilt in allen gängigen Filmgeschichten als „Klassiker“ und firmiert zumeist als Prototyp des Revolutionsfilms. Letzteres ist er gleich in dreifacher Weise: Zum ersten ist der *Panzerkreuzer* ein Film, der unter den ökonomischen und politischen Bedingungen des nachrevolutionären Russlands gedreht wurde. Von Lenin ist der Satz überliefert: „Das Kino ist für uns die wichtigste aller Künste“. Dem entsprechend wurde mit der Oktoberrevolution 1917 das bestehende Vertriebs- und Studiosystem in Russland fast komplett umgebaut. Alle großen Filmgesellschaften wurden verstaatlicht und ab 1924 unter eine doppelte ideologische Kontrolle gestellt: Einerseits gab es eine Art freiwillige Selbstkontrolle durch die „Assoziation der revolutionären Kinematografen“ (ARK, später ARRK), die aus den führenden Filmemachern selbst bestand. Andererseits etablierte die Partei Produktions- und Vertriebsgesellschaften, die unter der Oberaufsicht des Volkskommissariats für Bildung (Narkompros) und der Leitung „bewährter Kommunisten“ (so der 13. Parteitag 1924) die ideologische Überwachung übernahmen. Spielfilme entstanden nun vorwiegend als Auftragsarbeiten, die von dafür eingesetzten Kommissionen vergeben wurden (vgl. Nussinova 1998, 153f.)

Eine solche Kommission, besetzt mit verschiedenen Künstlern und geleitet durch einen Volkskommissar, beschloss am 17. März 1925 die Produktion eines Films, der einem wichtigen Stück russischer Revolutionsgeschichte Bilder verleihen sollte (vgl. Sklovski 1977, 140f.). 20 Jahre nach dem ersten, gescheiterten Versuch, das Zarenregime abzuschütteln, gedachte der junge Sowjetstaat den Ereignissen des Jahres 1905: Nach einem verlustreichen und verlorenen Krieg gegen Japan loderten im ganzen Land die schon lange schwelenden, politischen und sozialen Konflikte auf. Am sogenannten Blutsonntag des 9. Januar ließ der Zar auf friedliche Demonstranten schießen, was zu landesweiten Streiks und der Bildung von Arbeiterräten sowie Meutereien unter den Soldaten führte. Im Herbst des Jahres eskalierte die Krise. Das vom Zar versprochene Parlament, die Staatsduma, stellte sich als bloßes taktisches Manöver heraus. Vielerorts gingen Matrosen, Arbeiter und Bauern auf die Barrikaden und lieferten sich mit zaristischen Einheiten Feuergefechte. Höhepunkt der Auseinandersetzungen war der sogenannte Dezemberaufstand, der blutig niedergeschlagen wurde und eine Zeit harter Repressionen einläutete.

Eisentein plante ursprünglich einen Monumentalfilm in sechs Teilen, der alle wichtigen Stationen dieser ersten russischen Revolution vorstellen sollte. Dann entschied er sich aber dafür, nur ein Einzelereignis herauszugreifen, das *pars pro toto* stehen sollte: den Soldaten- und Bürgeraufstand in der Stadt Odessa im Juni 1905. Ausgebrochen war er auf dem Panzerkreuzer Potemkin, der zur Schwarzmeerflotte des Zaren gehörte. Die Stimmung an Bord war schlecht: Man hatte der Mannschaft die Heuer und die Mittagspause halbiert sowie die Waschtage gestrichen. Als der Kommandant und Kapitän des Schiffs Golikov seinen Matrosen eine Suppe aus verdorbenem Fleisch vorsetzen ließ, war das Maß voll. Die unteren Ränge lehnten es ab, am offiziellen Mannschaftssessen teilzunehmen. Golikov fasste das nicht zu Unrecht als passiven Widerstand auf. Er setzte ein Exekutionskommando ein, mit dem Befehl,

30 Meuterer standrechtlich zu erschießen. Aber die Soldaten weigerten sich, auf ihre Kameraden anzulegen. Der Erste Offizier griff also selbst zur Waffe und tötete den als bolschewistischen Agitator bekannten Matrosen Vakulintschuk. Das war das Signal für die offene Meuterei, in deren Verlauf das Schiff in die Hände der Mannschaft fiel. Um den toten Vakulintschuk zu bestatten, wurde der Hafen von Odessa angelaufen. Die Bürger und Arbeiter der Stadt befanden sich gerade im Generalstreik. Binnen kurzem entwickelte sich ein demonstrativer Trauerzug zur Leiche des erschossenen Matrosen. Daraus entstand eine antizaristische Kundgebung, die für die politische Führung so bedrohlich wurde, dass man sie gewaltsam beenden wollte. Eine Kosaken-Einheit versuchte, die Leute auseinander zu drängen und schoss in die aufgebrachte Menge. Auf der *Potemkin* reagierte man rasch und entschlossen: Die Matrosen brachten einen Geschützturm in Stellung und gaben einen Warnschuss auf die Fassade der Admiralität ab. Bevor es zu einer Landung der Besatzung kommen konnte, wurde die *Potemkin* von 12 zaristischen Kriegsschiffen in die Zange genommen, die dem Ganzen ein schnelles Ende setzen sollten. Aber die Soldaten der Strafexpedition weigerten sich, auf die Aufständischen zu schießen. So konnte die *Potemkin* ungehindert in internationale Gewässer entfliehen (vgl. Schlegel 1991, 42f.). Bis zu diesem Punkt hielt sich Eisenstein sehr genau an diesen Stoff der russischen Revolutionsgeschichte.

Das Revolutionäre des Revolutionsfilms, das was ihn zum Klassiker gemacht hat, liegt aber in seiner Ästhetik. Der *Panzerkreuzer* avancierte sehr schnell nach seiner Uraufführung weltweit zu einem Lehrbeispiel, wie Film jenseits der bis dahin praktizierten Stilprinzipien funktionieren kann. Dies brachte ihm schließlich 1958 auf der Brüsseler Weltausstellung das Prädikat „bester Film aller Zeiten“ ein (vgl. Schlegel 1991, 46). In der Tat: kaum ein anderer Film wurde und wird in der filmtheoretischen Diskussion so häufig

analysiert und interpretiert. Kaum ein anderer Film wurde und wird so häufig in anderen Filmen zitiert.

Der russische Formalismus

Um zu verstehen, wie und warum der *Panzerkreuzer* zu einem Klassiker im Sinne von „mustergültig“ geworden ist, ist ein Ausflug in die russische Ideengeschichte notwendig und zwar ein Ausflug zu den sogenannten Formalisten. Sie gehörten zur einflussreichen intellektuellen Avantgarde im vor- und nachrevolutionären Russland. Der 1915 gegründete „Moskauer Linguistik Kreis“ um Roman Jakobson bemühte sich vor allem um neue Wege der Sprachforschung. Die ein Jahr später in Petersburg gegründete „Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache *Opojaz*“, maßgeblich beeinflusst von Viktor Schklowskij, widmete sich der Dichtung. Beiden gemeinsam ist, dass sie auf der Suche nach objektivierbaren Modellen und Methoden waren, mit deren Hilfe man sprachliche Phänomene beschreiben und erklären kann.

Die *Opojaz* fragte daher nicht mehr nach dem dichterischen Gehalt herausragender Werke, dessen Erkenntnis stets von der subjektiven Wahrnehmung des Interpreten abhängig ist. Sie war vielmehr daran interessiert, *wie* ein literarischer Text funktioniert. Um das herauszufinden, erklärten sie den dichterischen Text zu einem Spezialfall des Alltagstextes. Das spezifisch Literarische muss sich dann als formales Differenzphänomen beschreiben und erklären lassen: Metrik, Rhythmus, Reim, Klang, Metaphorik, Syntax, Erzähltechnik sind Abweichungen von der Norm, sozusagen „Verfremdungstechniken“, die nach Ansicht der Formalisten die Dichtung ausmachen.

Schklowskij legte zunächst ein Summenmodell vor, wonach die Addition

der verwendeten Stilmittel den Grad der Literarizität eines Textes bestimmt. Viele Stilmittel – hohe Dichtkunst, wenige Stilmittel – geringe Dichtkunst, könnte man vereinfacht sagen. Daraus wird ersichtlich, dass der Formalismus keineswegs eine rein deskriptive Poetik vertrat. Vielmehr war mit dieser Grundannahme eine präskriptive und normative Wertsetzung geschaffen, mit der man scheinbar objektiv „gute“ von „schlechter“ Kunst separieren konnte. Allerdings zeigte sich bei der Analyse zeitgenössischer Werke, dass ein reines Summenmodell zu kurz greift.

Jurij Tynjanow entwickelte es daher weiter zu einem *systematischen Funktionsmodell* des literarischen Werks: Es wird jetzt als System begriffen, in dem einzelne Elemente wie Syntax, Stil, Sujet oder Rhythmus wechselseitig aufeinander bezogen sind oder anders gesagt: „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“. (Vgl. Ehlers 1992, 162). Damit war im Prinzip der reine Formalismus schon überwunden und der später so wirkmächtige Strukturalismus Grund gelegt.

Die Bewegung sah sich schnell heftiger Kritik ausgesetzt, und zwar sowohl von konservativer wie von marxistischer Seite. Letztere störten sich vor allem an der Betonung des Formalen gegenüber dem Inhalt des dichterischen Werkes. So sahen sich die Formalisten mit dem Vorwurf konfrontiert, sie seien im Grunde genommen unpolitisch und würden die marxistisch-leninistische Lehre negieren, wonach das gesellschaftliche Sein des Menschen dessen Bewusstsein bestimme.

In der Tat propagierten die Formalisten das Primat der Form vor dem Inhalt (in der Terminologie der Formalisten genauer Sujet). Man verstieg sich sogar soweit zu behaupten, die Auseinandersetzung mit der Form führe den Dichter zu einem bestimmten Inhalt, nicht umgekehrt. Die Psychologie der Figuren, ihr Charakter, ihre gesellschaftlichen Lebensumstände seien eher nebensächlich. Den Naturalismus mit seinem Anspruch, die außersprachliche

Wirklichkeit so getreu wie möglich abzubilden, lehnten die Formalisten strikt ab, der Stoff müsse *deformiert* werden, Vertrautes müsse fremd werden (vgl. Erlich 1964, 84). Da das wichtigste Kennzeichen der Dichtung ihre Abweichung von der sprachlichen Norm sei, werde der Rezipient nicht auf Inhalte, sondern in erster Linie auf die Sprache selbst aufmerksam gemacht. Der Literaturtheoretiker Terry Eagleton vergleicht den Leser der Formalisten mit einem Menschen, der „dicke“ Luft einatmet: Auf einmal wird ihm bewusst, dass er überhaupt atmet, dass gute Luft einen bestimmten Geruch und Geschmack hat und dass er sie braucht, um zu leben (Eagleton 1997, 4).

Das Inhaltsverdikt sieht auf den ersten Blick völlig absurd aus. In ihrem Bestreben, Literatur von Nicht-Literatur sauber zu trennen, blieb den Formalisten aber gar nichts anderes übrig. Stoffe und Motive der Literatur findet man auch im ganz normalen Leben, sind also nichts Literaturspezifisches. „Die Grenzen zwischen Kunst und Leben sind fließend“, stellte Tynjanow fest. Dasselbe gilt für evozierte Bilder oder Gefühle, die beim Lesen eines Werkes auftauchen. Nicht diese, sondern die Sätze, die sie hervorrufen, sind das eigentlich Literarische. Daraus erklärt sich, dass zumindest der frühe Formalismus als unpolitische Bewegung erscheinen konnte, es sei denn, man fasste sein Anliegen an sich – das Aufbrechen verkrusteter Denkstrukturen im Umgang mit literarischen Texten – als politisch auf. Aufgrund anhaltender Kritik führender Kommunisten öffneten sich die Formalisten in der Spätphase auch den außerästhetischen Fragen. Aber jene soziologistische Wende war nicht überzeugend. Der politische Druck nahm gegen Ende der 20er Jahre so zu, dass sich Schklovskij im Januar 1930 öffentlich bezichtigte, eine falschen Lehre vertreten zu haben: Die formalistische Tendenz, den literarischen Prozess von den zugrunde liegenden sozialen Kräften zu trennen, sei ein wissenschaftlicher Irrtum gewesen (vgl. Erlich 1964, 154). Die Bewegung brach zusammen.

Der russische Formalismus und der frühe sowjetische Film

Wie aus dieser kurzen und zugegebenermaßen auch verkürzten Darstellung ersichtlich wird, war der Russische Formalismus zunächst vor allem an der Literatur interessiert. Für den Film einflussreich wurde er über die Freundschaft zwischen Schklovskij und dem jungen Filmemacher Lev Kuleschov (1899-ca.1970). In Anerkennung seiner Leistungen als Front-Film-Reporter der Roten Armee war ihm kurz nach der Oktoberrevolution in Moskau eine Filmwerkstatt übergeben worden, die sich schnell zur weltweit ersten Filmhochschule entwickelte.

Leider stand dem Enthusiasmus Kuleschovs und seiner Studenten ein eklatanter Mangel an Rohmaterial gegenüber. Aus der Not eine Tugend machend, begannen Kuleschov und seine Mitarbeiter bereits fertig gestellte Filme neu zu schneiden. Dabei ging es ihnen nicht wirklich darum, auf diese Weise neue Filme für den Markt zu produzieren. Ganz im Sinne des Formalismus lag ihnen vielmehr daran, hinter die Gesetzmäßigkeiten der Filmästhetik zu kommen und zwar insbesondere hinter die Möglichkeiten der Montage.

Zu Erinnerung: Unter der Montage versteht man in der Filmtheorie und -praxis das Zusammenfügen zweier oder mehrerer Einstellungen. Die Einstellung wiederum ist meist als ununterbrochene Aufnahme definiert. Solange also der Kameramann die Kurbel dreht, respektive den Finger auf dem Auslöser hat, entsteht eine Einstellung (vgl. z.B. Töteberg 1995, 659; Faulstich 2002, 113).¹⁾ Zwei Einstellungen miteinander zu verbinden, ergibt

1) Diese technische bzw. produktionsorientierte Definition von der „Einstellung“ als kleinste filmsprachliche Einheit ist indes nicht unproblematisch. Wenn die Filmproduzenten geschickt vorgehen, ist es für den Zuschauer vollkommen unmöglich festzustellen, ob eine „Einstellung“ aus einer einzigen ununterbrochenen oder aus mehreren unterbrochenen Filmaufnahmen entstanden ist. Filmtheoretiker des russischen Formalismus haben deshalb schon früh versucht, die Einstellung aus der Zuschauerperspektive zu definieren, nämlich als Stück Film zwischen zwei wahrnehmbaren Montagen (vgl. Beilenhoff 2005, 411 in Bezug v.a. auf Tynjanow 2005, 72f.). „Wahrnehmbar“ kann sich dann allerdings nur auf prinzipielle Wahrnehmbarkeit beziehen. Denn die „unsichtbare Montage“ des *Continuity Systems* im klassischen Hollywood-Kino (vgl. folgende Abschnitt) versucht ja gerade, den Einstellungswechsel

sich zunächst als rein technische Notwendigkeit. In den 20er Jahren lag die maximale Länge einer Aufnahmespule bei etwa 120 Metern, das ergab ca. 5 Minuten Drehzeit. Auch wenn heute längere Drehzeiten möglich sind, bleibt das Problem, dass ein Austausch des Aufnahmемaterials das Drehen einer Szene unterbricht. Sehr schön kann man das an Alfred Hitchcocks Kriminalkammerspiel *Cocktail für eine Leiche* aus dem Jahre 1948 studieren. Hitchcock versuchte hier die Illusion zu erzeugen, sein Film sei in einer einzigen Einstellung realisiert worden. Dem aufmerksamen Zuschauer wird aber nicht entgehen, dass die Kamera an fünf Stellen hinter dem Rücken eines Schauspielers verschwindet, worauf es für kurze Zeit auf der Leinwand dunkel wird. Hier hatten die Filmwechsel stattgefunden.

Ferner war und ist nicht alles gedrehte Filmmaterial auch brauchbar, sodass man Teile auswählen muss. Beides, Unterbrechen einer Einstellung und Selektion des Materials, nennt man Schnitt (cut). Das Zusammenfügen geschnittener Szenen erweist sich nun aber nicht nur als bloßes Anschließen. Ist der Schnitt ein Akt der technischen Destruktion, so kann man die Montage als einen Akt der ästhetischen Konstruktion begreifen. Wenn beispielsweise nicht an einem einzigen Ort und mit Übereinstimmung von Erzählzeit und erzählter Zeit gedreht werden soll, bietet die Montage die spannende Möglichkeit, an verschiedenen Orten und mit Sprüngen im Zeitkontinuum zu arbeiten.

Es war ein Amerikaner, der schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seinen Filmen die Montage als Mittel der Narration entdeckte: David W. Griffith. Insbesondere sein Bürgerkriegsepos *Birth of a Nation* aus dem Jahre

---

so „natürlich“ wie möglich und damit für das normale Publikum unauffällig zu machen. Nur der analytisch geschulte aufmerksame Zuschauer kann hier Montageformen und damit Einstellungen ausmachen. Tatsächlich ist die scheinbar so objektive und damit unstrittige Einheit der Einstellung ein nach wie vor ungeklärtes Problem der Filmanalyse.

1915 fand überall Bewunderung dafür, wie der Zuschauer einer Erzählzeit von mehreren Jahren und wechselnden Handlungsorten folgen konnte, ohne dass diese Diskontinuität als störend empfunden wurde. Mit Griffith begann sich eine filmspezifische Erzählweise zu etablieren, die bis heute das dominierende Paradigma geblieben ist: das *Continuity System* (vgl. Beller 1999, 13-15 [17-19]) mit dem Ideal des „unsichtbaren“ Schnitts. Auch Lev Kuleschov gehörte zu den Bewunderern des amerikanischen Filmemachers. In seinen Untersuchungen zur Montage stützte er sich auf die These: „Das Wesen des Films muss nicht innerhalb der Grenzen des filmischen Fragments [also der Einstellung; Anm. des Autors] gesucht werden, sondern in der Verkettung dieser Fragmente“ (zit. n. Beller 1999, 16 [20]). Leicht kann man hier die systemisch inspirierte Theorie des Formalismus wiedererkennen, wonach das Ganze des Kunstwerks mehr als die Summe seiner Teile ist. Um nun das Geheimnis des Dazwischen zu lüften, führte er mit seinen Studenten – ebenfalls ganz im Geist des Formalismus – mehrere Experimente durch. Drei davon sind besonders berühmt geworden (vgl. Beller 1999, 16-19 [20f.]):

Das Experiment „Kreative Geografie“: Eine Frau wird an einem Ort A in Moskau gefilmt, ein Mann an einem ganz andern Ort B, ebenfalls in Moskau. Beide spielen ihre Rolle so, dass sie scheinbar auf der gegenüberliegenden Seite jemanden entdecken. Die dritte Einstellung zeigt sie nun als Paar, wiederum an einem anderen Ort C und sie richten ihre Augen auf etwas, was außerhalb der Leinwand liegt. Einstellung Vier besteht aus einem amerikanischen Filmausschnitt, der das Weiße Haus in Washington zeigt. Welchen Eindruck gewinnt nun der Zuschauer? Er sieht eine Frau und einen Mann in Moskau, die sich auf *einer* Straße entdecken, dort zusammenkommen und das Weiße Haus anschauen. Ausschließlich durch die Montage entsteht also ein virtueller Raum, der so in der Wirklichkeit kein Pendant hat, eben „kreative Geografie“.

Der Cutter kann aber nicht nur neue Welten erfinden, er kann diese Welten auch mit von ihm geschaffenen Lebewesen füllen. Das zeigt das zweite Experiment, genannt „*Die ideale Frau*“. Der Zuschauer sah ein Mädchen, das vor seinem Spiegel sitzt, sich die Lippen schminkt und die Schuhe zubindet. Tatsächlich gehörten das Gesicht, die Lippen, der Rücken und die Beine vier verschiedenen Frauen. Kuleschow erläutert:

Wir verbanden diese Einstellungen, indem wir ein bestimmtes Verhältnis zwischen ihnen festhielten, und wir verschafften uns eine völlig neue Person, indem wir nichts anderes taten, als völlig authentisches Material zu benutzen. Dieses Beispiel verdeutlichte, dass die ganze Kraft der kinematografischen Wirkung in der Montage liegt. (zit. nach Beller 1999, 17 [21]).

Das bekannteste Experiment ist als *Kuleschow-Effekt* in die Filmgeschichte eingegangen. Aus alten Filmen wurden mehrere Einstellungen mit einem damals sehr bekannten und bewunderten Schauspieler herausgeschnitten. Kuleschow kombinierte nun diese Einstellung mit Innenaufnahmen aus einem Gefängnis und anschließend verschiedenen Landschaftsaufnahmen. So wurde der Eindruck suggeriert: Der Mann ist ein Gefangener, der entlassen wird und sich an der wiedergewonnenen Freiheit erfreut. Diese Studie inspirierte Kuleschow zu einer Wette mit einem Schauspielerkollegen. Nicht die dramatische Leistung des Darstellers sei für die psychologische Wirkung wichtig, sondern die schöpferische Leistung des Filmemachers – so seine kühne Behauptung. Zur Demonstration schnitt er das Gesicht des schon erwähnten, berühmten Schauspielers unter anderem mit einem Teller Suppe, mit einem Kindersarg, mit einer halbnackten Frau zusammen. Das erstaunliche Ergebnis war: Obwohl man objektiv stets denselben Gesichtsausdruck sieht, schreibt man der betreffenden Person auf der Leinwand ganz unterschiedliche Gefühlsregungen zu: Hunger, Trauer und erotisches Begehren. Kuleschow hatte die Wette gewonnen.

Unter den jungen sowjetischen Filmemachern wurde der Kuleschow-Effekt schnell bekannt (vgl. auch Sklovskij 1977, 129). Sein bewusster Einsatz lässt sich in zahlreichen ihrer Filme ohne Weiteres nachweisen. Sergeij Eisenstein benutzten ihn beispielsweise im zweiten Abschnitt seines *Panzerkreuzer Potemkin*: Der Zuschauer sieht in mehreren Einstellungen den Matrosen Vakulintschuk, der im Kampf mit einem Offizier der Potemkin ums Leben gekommen ist. Seine Leiche liegt aufgebahrt auf der Hafenpromenade von Odessa. Nach und nach kommen immer mehr Bürger der Stadt, um in scheinbar tiefer Trauer von dem Gefallenen Abschied zu nehmen.

Dabei hatten die Darsteller aber keineswegs versucht, bewusst Trauer zu mimen. Eisenstein erläutert dazu:

Diese Leute wussten noch nicht einmal, worum es ging. Der Leichnam wurde an einer anderen Stelle und an einem anderen Tag aufgenommen als diese Leute.

Vielen mussten wir sogar Lichtschein in die Augen strahlen, damit sie den Eindruck weinender Menschen machten. (Eisenstein 1973, 188)

Der Kuleschow-Effekt lieferte ihm und anderen Filmemachern des frühen Sowjet-Kinos zusätzlich einen ästhetischen Überbau für die ideologische Forderung, das neue Kino müsse das Volk auf die Leinwand bringen. Wenn – wie Kuleschow gezeigt hatte – gar nicht so sehr die schauspielerische Leistung für die Emotionalisierung des Publikums entscheidend war, sondern die Montage, dann konnte man auch mit Laienschauspielern aus dem Volk arbeiten: *Panzerkreuzer Potemkin* wurde von Eisenstein überwiegend mit Laien besetzt.

Vsevolod Pudovkin, einer der wichtigsten Schüler Kuleschovs und wie dieser selbst praktizierender Filmemacher, sorgte mit seinen theoretischen Schriften dafür, dass die Experimente auch im Ausland bekannt wurden. Deshalb wurde der Kuleschow-Effekt lange Zeit als Pudovkin-Effekt tradiert. In der Folge versuchte er auch als erster, die verschiedenen Möglichkeiten der Montage zu systematisieren. Unterschieden werden bei ihm (vgl. Pudovkin 1979, 76-79):

1. Kontrast – inhaltlich Gegensätzliches wird gegeneinander geschnitten.
2. Parallelität – inhaltlich Ähnliches wird hintereinander gezeigt.
3. Symbolismus – Das Gezeigte verweist auf etwas. Dies und nicht die Szene an sich ist das eigentlich Gemeinte.
4. Leitmotiv – Hineingeschnitten wird immer wieder dasselbe Inhaltselement, was den Film in besonderer Weise strukturiert.
5. Gleichzeitigkeit – zwei in der Erzählzeit gleichzeitig ablaufende Szenen werden in der erzählten Zeit hintereinander oder im Wechselschnitt (cross cutting) gezeigt. In der heutigen Terminologie ist das die Parallelmontage.

Diese fünf Montageformen sind nun nicht als Alternativen zu denken. So

kann ein Leitmotiv oder eine Montage nach dem Prinzip der Parallelität zu einem Symbol werden. Das lässt sich an Hand einer Sequenz aus Pudovkins Film *Sturm über Asien* aus dem Jahre 1927 demonstrieren:

Parallelität und Symbolismus in Pudovkins „Sturm über Asien“ (1927)

Ein reiche Frau wird geschmückt.   Ein Pope wird geschmückt.

Sie repräsentieren beide die herrschenden Klasse der Besitzenden.

Gezeigt werden alternierend eine reiche Frau und ein Pope, die sich für ihre jeweiligen öffentlichen Auftritte schmücken lassen. Die Einstellungen sind also inhaltlich parallel gesetzt. Gleichzeitig symbolisieren sie die gesellschaftliche Stellung von Bourgeoisie und Kirche: Sie gehören beide zur herrschenden Klasse der Besitzenden, die sich von den Lohnabhängigen bedienen lässt.

Kuleschovs und Pudovkins Entdeckungen sind mit mehreren Konzepten der Formalisten sehr gut zur Deckung zu bringen. Die Form macht den Inhalt – die Art der Montage bestimmt im Wesentlichen das, was der Zuschauer

sieht. Nicht die Psychologie und der Charakter der Romanfigur sind für das emotionale Erleben des Kunstwerks wichtig – nicht die dramatische Kunst des Schauspielers ist dafür wichtig. Das Ästhetische liegt in der besonderen Kombination sprachlicher Einheiten – das Ästhetische liegt in der besonderen Montage der Einstellungen.

Eisenteins Praxis und Theorie der Montage

Sergej Eisenstein folgte im Wesentlichen den Auffassungen seiner Kollegen. In einem wichtigen Punkt versuchte er sich aber von Kuleschov und Pudovkin abzusetzen. Seiner Ansicht nach hielten beide am Prinzip des amerikanischen Kinos fest, demnach die Montage die filmische Erzählung zu unterstützen hatte. Er wollte dagegen mit Hilfe der Montage eine neue Erfahrung für die Zuschauer schaffen, die über das bisherige Erzählen hinaus ging (vgl. Monaco 2000, 430). An seinem *Panzerkreuzer Potemkin* kann man diese Überwindung der tradierten Narration gut beobachten. Vom Aufbau her handelt es sich nämlich zunächst um eine klassische, fünftaktige Tragödie:

Die Exposition zeigt den Auslöser des Konflikts, die Verteilung der Suppe aus verdorbenem Fleisch an die Mannschaft. Akt II steigert den Konflikt mit der Aufstellung des Exekutionskommandos, dem Ausbruch der Meuterei, bis hin zum Tod und der Aufbahrung des Matrosen Vakulintschuk. Der Höhepunkt im dritten Akt besteht darin, dass der Aufstand auf die Bürger von Odessa übergreift und eine erfolgreiche Revolution gegen das herrschende System in greifbare Nähe rückt. Am Ende des Aktes wird auf der *Potemkin* die rote Fahne gehisst, was man allerdings in den meisten Kopien des Films nicht richtig sieht. Ursprünglich hatte Eisenstein die Einstellung in aufwändiger

Handarbeit kolorieren lassen. Die Peripetie, den Umschlag der Handlung von Glück ins Unglück, bringt der IV. Akt mit dem Eingreifen der Kosaken. Der Schluss des Aktes – der Warnschuss der Potemkin, der dem Massaker ein Ende setzt – ist zunächst als retardierendes Moment zu rezipieren, das die Katastrophe nur kurzzeitig hinauszuzögern droht. Denn in Akt V wird auf der Potemkin bekannt, dass die Zarenflotte unterwegs ist, um den Aufstand niederzuschlagen. Nach einer unruhigen Nacht tauchen die Schiffe tatsächlich auf. Dass sie nicht schießen und die Potemkin ungehindert auslaufen kann, bleibt trotz allem ein Tragödienschluss, denn es hätte ohne Weiteres auch anders kommen können. Auch kannten viele Zuschauer das ganz und gar unheroische, historische Ende der Potemkin-Meuterei: Das Schiff musste wegen Treibstoff- und Proviantmangel zwei Tage später einen rumänischen Hafen anlaufen. Die Aufständischen gingen von Bord und versuchten zu fliehen. Einigen gelang das, andere wurden von zaristischen Einheiten aufgespürt und hingerichtet.

Dass der Zuschauer trotz dieser sehr traditionellen Erzählstruktur nie das Gefühl bekommt, einer antiken Tragödie im Theater beizuwohnen, ja dass diese Dramaturgie gerade zu einem kaum spürbaren Subtext wird, liegt an den filmsprachlichen Mitteln. Eisenstein, der sich intensiv mit den Theorien der Formalisten auseinandergesetzt hatte, übernimmt deren normative Ästhetik der Differenz: Ähnlich wie sich die Sprache der Dichtung von der Alltagssprache abzusetzen habe, so müsste sich der kunstvolle Spielfilm von den Sehgewohnheiten des Alltags merklich unterscheiden. Nicht bloße Abbildung von Wirklichkeit dürfe das Ziel sein, sondern Deformation der Wirklichkeit mit Hilfe der spezifisch filmsprachlichen Mittel. Im Gegensatz zu den literarischen Formalisten, ließ er aber keinen Zweifel daran, was das Ziel eines solchen filmischen Schaffens sein müsse:

Ein Kunstwerk, wie wir es verstehen, ist [...] vor allem ein Traktor, der die Psyche des Zuschauers im Sinne des angestrebten Klassenstandpunktes umpflügt. (Eisenstein 1975a, 55).

Die erste Ausformung seiner Filmtheorie nannte Eisenstein 1923/24 *Montage der Attraktionen*. Wie er später bekannte, hatte er dabei eine Art Stimulus-Reflex-Modell im Kopf, das der damals populäre Behaviorismus als neue Lerntheorie vertrat. Der Film liefert visuelle Stimuli, die beim Zuschauer Reflexe auslösen. Werden diese Stimuli mit neuen Reizen gekoppelt, tritt eine Übertragung der entsprechenden Emotionen auf, die bedingte Reaktion. Angestrebt wird also letztlich eine klassische Konditionierung der Zuschauer. Ein gutes Beispiel, das Eisenstein selbst dafür nennt, ist das Ende seines ersten Spielfilms *Streik* aus dem Jahr 1924 (vgl. Eisenstein 2006, 20f). Gekoppelt werden dabei Bilder von der Abschachtung eines Ochsen in Großaufnahme mit der Aufnahme von Demonstranten, die niedergeschossen werden. Eisenstein hoffte, dass die emotionale Erschütterung angesichts der Schlachthauszene eine emotionale Erschütterung gegenüber dem Massaker an den Arbeitern bewirkt.

Auch in seinem *Panzerkreuzer* gibt es eine Sequenz, die nach diesem Prinzip funktioniert. Es ist die berühmte und vielzitierte Szene auf der Odessaer Treppe, bei der die Brutalität der Kosaken mit einem Kinderwagen unterstrichen wird, der unaufhaltsam die Treppe hinunter rollt. Die Angst um das eigene Kind – alle Eltern können sie sicherlich gut nachvollziehen – wird gekoppelt mit dem bedrohten Kollektiv der Bürger. Das Entsetzen über den rollenden Kinderwagen wird zum Entsetzten über das Massaker.

Ohne Zweifel wirkt diese Szene erschütternd. Aber handelt es sich dabei wirklich nur um eine *Montage der Attraktionen*? Um sie angemessen beurteilen zu können, muss sie in einen syntagmatisch größeren Zusammenhang gestellt werden. Der Anfang des vierten Aktes erzählt, wie die Bewohner von Odessa mit den Matrosen der Potemkin friedlich zusammenleben. Gegen Ende der Sequenz werden in Großaufnahmen überwiegend glückliche Frauen und Kinder gezeigt. Wenn dann in der folgenden Sequenz die Kosaken brutal die

Treppe räumen, so hebt die Kamera neben ein paar älteren Männern ebenfalls Frauen und Kinder hervor – jetzt als Klagende und Anklagende sowie als niedergemetzelte Opfer. Es handelt sich um eine *Kontrastmontage*, die Eisenstein häufig eingesetzt hat.

Lesen kann man die Sequenz aber auch so: Die Kosaken und ihre Auftraggeber kennen keinen militärischen Ehrenkodex. Sie sind solche Barbaren, dass sie sogar Greise, Frauen und Kinder erbarmungslos ermorden, bzw. ermorden lassen. In der Tat hatte Eisenstein in seinem *Panzerkreuzer Potemkin* zu einer Bildsprache gefunden, die weit komplexer als die psychologische *Montage der Attraktionen* ist. Sie theoretisch zu erfassen, beschäftigte ihn bis zu seinem Lebensende. Herausgekommen ist dabei alles andere als ein geschlossenes System. Seine *Fünf Methoden der Montage* (vgl. Eisenstein 1975b, 242-244; Eisenstein 2006, 109-111, 119-130) können aber trotzdem als Schlüssel zu seinem filmischen Schaffen, aber auch zu den Arbeiten seiner

Kollegen Kuleschow, Pudovkin, Vertov und anderen Filmemachern der postrevolutionären Sowjetunion dienen (vgl. Bulgakowa 1999, 65-73).

Die erste und einfachste Methode nannte er *metrische Montage*. Sie besteht darin, Einstellungen unterschiedlicher Länge bzw. Dauer miteinander zu montieren. *Panzerkreuzer Potemkin* ist im Vergleich zu seinen Vorgängern ein unwahrscheinlich schnell geschnittener Film. Die moderne Videoclip-Ästhetik hat hier ihren Ausgangspunkt. Selbst lange Einstellungen, und davon gibt es nicht viele, dauern nur etwa 5 Sekunden, die kürzesten liegen bei 0,2 Sekunden. Kombiniert man lange und kurze Einstellungen, wird das Geschehen dynamisiert. Ein Blick in das Filmprotokoll des vierten Aktes macht das deutlich. Wenn die Bürger von Odessa vor den Kosaken die Treppe hinunter fliehen, werden immer wieder Einzelschicksale hervorgehoben. Im Beispiel folgt auf eine für den Film relativ lange Halbtotale von 3,3 Sekunden, eine halbnah Einstellung von nur 0,2 Sekunden – noch eines der besagten Kinder! –, an die sich wiederum eine Halbtotale mit 1,3 Sekunden Dauer anschließt.²⁾

2) Die Einstellungsnummerierung folgt hier wie im Weiteren dem Protokoll von Hans Joachim Schlegel in: Einsenstein (1973), 42-86.

Die metrische Montage ist eine objektive, quantitative Größe. Bei Eisensteins zweiter Methode, der *rhythmischen Montage*, handelt es sich dagegen um den bewussten Umgang mit der subjektiven Wahrnehmung von Zeitabläufen durch den Zuschauer. Eine Einstellung kann einem quälend lange vorkommen. Dabei umfasst sie dieselbe Dauer, wie eine andere, von der man den gegenteiligen Eindruck hat. Das korrespondiert mit unserer menschlichen Zeiterfahrung, die ebenfalls eine qualitative und nicht so sehr eine quantitative ist. Die besondere Struktur der qualitativen Zeit ist der Rhythmus einer Montagesequenz. In der Treppenszene werden immer wieder die Stiefel der Soldaten dazwischen geschnitten, wobei sie gegen Ende immer häufiger ins Bild kommen. Ihr unbarmherziger Marschrhythmus wird zum wahrgenommenen Rhythmus der ganzen Sequenz. Und das ist unabhängig von ihrer Dauer!

Die Unterscheidung von Metrum und Rhythmus stammt aus der Poetologie. Ausführlich hatten sich mit ihr die russischen Formalisten der Opojazz-Schule beschäftigt. Metrum und Rhythmus sind aber auch Begriffe aus der Musiktheorie. Ihr entlehnt Eisenstein zwei weitere Termini: die *Montage nach dem tonalen Prinzip* und die *Montage nach dem übertonalen Prinzip*. Was sich genau dahinter verbirgt, beschäftigt Eisenstein-Exegeten bis heute, da sich der Autor hinsichtlich ihrer Definition einer recht metaphorischen Sprache bedient hat. Folgende Erklärungen sind als eine vorsichtige Annäherung zu betrachten.

Während Rhythmus und Metrum Probleme der Zeitkomposition betreffen, sind tonale und übertonale Montage Strukturierungsprinzipien des Bildaufbaus und der Bildqualität. Die Tonalität einer Sequenz umfasst neben der Einstellungsgröße Dunkelheit und Helligkeit, Gradlinigkeit und Krummlinigkeit, Schärfe und Weichheit. Im Farbfilm käme dann noch die besondere Qualität der Farben hinzu. Einer der interessantesten Aspekte tonaler Montage betrifft im *Panzerkreuzer Potemkin* die Linienführung. Es gibt Einstellungen, die über gekreuzte Linien verklammert werden, etwa im ersten Akt die Bilder von den Mannschaftsräumen. Andere benutzen Bögen oder Dreiecke. Die Einstellungen 13-15 aus dem Strafappell im zweiten Akt zeigen als Dominante der Linienführung ein U. Die folgenden Einstellungen 16 bis 18 sind dagegen durch gegensätzliche Diagonalen gekennzeichnet.

Die größten Interpretationsprobleme wirft der Begriff der übertonalen Montage auf. Man kann hier analog zur Musik von einer Stimmungsqualität ausgehen, die in den Bildern mitschwingt, ohne dass dafür einzelne Elemente der Bildkomposition verantwortlich gemacht werden können. Für die Sequenz aus dem Strafappell könnte man als Oberton insgesamt „strenge Ordnung“ ausmachen. Dieser Oberton steht im Kontrast zu den Bildern aus den Mannschaftsräumen, mit denen der Film beginnt. Er steht aber auch im Kontrast zur nachfolgenden Sequenz, die den Aufstand zum Thema hat.

Die fünfte Methode nennt Eisenstein *intellektuelle Montage*. Sequenzen, die danach komponiert sind, haben ihre Logik nicht im Bildmaterial oder seiner zeitlichen Anordnung. Sie ergibt sich durch abstrahierende Konstruktionsleistungen des Zuschauers. Damit entspricht die intellektuelle Montage weitgehend dem, was Pudovkin als *Symbolismus* bezeichnet hat. So kann man die schon erwähnte Szene „Treppe von Odessa“ auch als intellektuelle Montage begreifen:

Die Charakterisierung der Kosaken als Barbaren erfolgt kognitiv über den Obersatz im Kopf der Zuschauer: Nur Barbaren töten im Konfliktfall Greise, Frauen und Kinder. Den Untersatz liefert der Film: Die Kosaken töten Greise, Frauen und Kinder. Daraus ergibt sich als Schlussfolgerung für das Publikum: Die Kosaken sind Barbaren. Es handelt sich also um einen klassischen Syllogismus.

Das berühmteste Beispiel intellektueller Montage findet man ganz am Ende des vierten Aktes und umfasst drei Einstellungen von zusammen genau einer Sekunde Dauer: Drei steinerne Löwen, von denen der erste schläft, der zweite liegt, aber offene Augen hat und der dritte aufrecht sitzt. In Untersicht aufgenommen, bekommt die letzte Figur ein besonders mächtiges Aussehen. Der Zuschauer verbindet die Einstellungen zur Bewegung eines einzigen Handlungsträgers. Also: *Der* steinerne Löwe schläft, wacht auf und

erhebt sich brüllend. Daraus wird nun im Kontext des Films ein klassischer Vergleich: Analog zum Löwen hat auch das Volk zunächst geschlafen (I. Akt: die schlafenden Matrosen im Schiff!). Dann hat es die Augen aufgemacht und die Missstände erkannt (II.-III. Akt). Jetzt hat es sich mit all seiner Macht erhoben (IV.-V. Akt). Interessant ist diesbezüglich das letzte Bild des Filmes: Der Panzerkreuzer Potemkin mit den winkenden Matrosen ist wie der dritte Löwe in extremer Untersicht aufgenommen. Die Analogiebildung erfolgt also retrospektiv als kataphorischer Verweis und prospektiv als anaphorischer Verweis.

Mit Sergej Eisenstein und seinen Kollegen, die im Geiste des Formalismus das Geheimnis des Dazwischen, das Geheimnis der Montage zu lüften begonnen hatten, veränderte sich das Verständnis von Film grundlegend. Auf einmal wurde deutlich, dass der Film eine eigene Sprache besitzt: eigene Codes, eine eigene „Grammatik“, eine eigene Textualität. Die Entwicklung dieser Sprache ist in den

letzten hundert Jahren so rasant vor sich gegangen, dass eine theoretische Erfassung all ihrer Facetten bis heute nicht gelungen ist. Gleichwohl sind die Ideen und Methoden der Formalisten nach wie vor aktuell: Die derzeit wohl einflussreichste filmtheoretische Schule um den US-amerikanischen Filmwissenschaftler David Bordwell sieht sich in der Tradition der russischen Theoretiker und wird nicht umsonst als Neoformalismus bezeichnet (vgl. z. B. Bordwell 1993; Bordwell/Thompson 2008). Dass besonders Literatur- und Sprachwissenschaftler herausgefordert sind, die Filmkunst theoretisch zu durchdringen, war den russischen Formalisten ein besonderes Anliegen: Deren erster Sammelband zur Ästhetik des Films trägt den programmatischen Titel: „Poetika Kino“ (1927; wieder in Beilenhoff 2005). Sie fortzuschreiben ist auch eine Aufgabe der Germanistik.

■ Bibliographie

Russische Namen und Begriffe werden im lateinischen Alphabet häufig unterschiedlich wiedergegeben – ein Phänomen, das koreanischen Leserinnen und Lesern nicht unbekannt sein dürfte.

- Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.) (2005): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Beller, Hans (1999): Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung. In: ders. (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. 3. durchgesehene Auflage München: TR-Verlagsunion, 9–32. Die Seitenangaben beziehen sich auf die gut zugängliche Online-Ausgabe: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/beller_filmmontage/beller_filmmontage.pdf (13.11.08)
- In eckigen Klammern ist die Seitenkonkordanz zur Printausgabe angegeben.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin (2008): *Film art: an introduction*. 8.ed. internat. ed.. Boston (et al): McGraw Hill.
- Bordwell, David (1993): *The cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass. et al.: Harvard University Press.
- Bulgakowa, Oksana (1999): Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Hans Beller (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. 3. durchgesehene Auflage. München: TR-Verlagsunion, 49–77.
- Eagleton, Terry (1997): *Einführung in die Literaturtheorie*. 4. erw. u. akt. Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Ehlers, Klaas-Henrich (1992): *Das dynamische System: zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij Tynjanov*. Frankfurt a.M.: Lang
- Erlich, Victor (1964): *Russischer Formalismus*. München: Hanser.
- Eisenstein, Sergej (1973): *Panzerkreuzer Potemkin*. Hrsg. v. Hans-Joachim

- Schlegel. München: Hanser. (=Schriften 2)
- Eisenstein, Sergej (1975a): Über mich und meine Filme. Hrsg. v. Lilli Kaufmann.. Berlin: Henschelverlag.
- Eisenstein, Sergej (1975b): Oktober. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser. (=Schriften 3)
- Eisenstein, Sergej (2006). Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diedrichs. Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. München: W. Fink.
- Monaco, James (2000): Film verstehen. Neuausgabe. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, bes. 428-434.
- Nussinova, Natalia (1998): Die Sowjetunion und die russischen Emigranten. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Übers v. Hans Michael Bock u.a. Stuttgart: Metzler, 153-163.
- Pudovkin, Vsevolod (1979): Über die Filmtechnik, Filmmanuskript und Filmregie. Hrsg. v. Pierre Kadorfer u. Jörg Eberle. Köln: Medipress-Verlag.
- Sklovskij, Victor (1977): Eijzenstejn. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt
- Schlegel, Hans-Joachim (1991): „Die Verfilmung der Revolution und die Revolutionierung des Films: Panzerkreuzer Potemkin (1925)“. In: Werner Faulstich und Helmut Korte (Hrsg.), Fischer Filmgeschichte. Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft: 1925-1944. Frankfurt / Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 42-57.
- Tynjanov, Jurij (2005; Erstveröffentlichung 1927): Über die Grundlagen des Films. In: Beillenhoff (Hrsg.) 2006, 56-85.
- Töteberg, Michael (Hrsg.) (1995): Metzler Filmlexikon. Stuttgart, Weimar: Metzler.

<국문초록>

틈새의 발견

세르게이 에이젠슈테인의 <전함 포템킨>과 러시아 형식주의

마티스 켈저 (브레멘대)

영화사의 ‘고전’인 <전함 포템킨>은 세 가지 의미에서 혁명영화다. 첫째, 이 영화는 러시아혁명 후의 제반 여건 속에서 - 영화가 공산주의혁명에 이바지하는 가장 중요한 예술형식으로 부각된 후 - 제작되었다. 둘째, 이 영화는 1905년 오테사에서 차르 정권에 반대하여 발생한 첫 번째 군인과 농민봉기를 다루고 있다. 셋째, 이 영화의 미학은 영화사의 혁명으로 기록된다. <전함 포템킨>의 미학은 러시아 형식주의라는 언어 및 문학비평 학파의 영향을 받았다. 빅토르 슈클로프스키를 위시한 형식주의 문예학자들은 문학이 어떻게 기능하는가를 알아내려 하였다. 이들은 문학적인 것이란 바로 운율이나 리듬, 비유, 서사기술 등 문학 텍스트가 가지는, 일상 텍스트와 다른 형식적인 차이들이라고 보았다. 슈클로프스키와 친교가 있었던 영화제작자 레프 쿨레소프는 형식주의의 정신으로 영화미학의 법칙성, 특히 몽타주의 가능성을 알아내고자 하였다. 그와 그의 동료들이 여러 실험들을 통해서 알아낸 비밀은 내용보다는 형식, 즉 장면을 조합하는 방식이 관객이 보는 바를 결정한다는 것이었다. 즉 영화의 미학이란 장면을 특별하게 몽타주하는 것이다.

에이젠슈테인은 기본적으로는 쿨레소프의 견해를 따랐지만 쿨레소프와는 달리 몽타주를 - 그 당시 미국 영화들에서 볼 수 있듯 - 이야기 수단으로 사용하지 않고 관객으로 하여금 새로운 경험을 하게 해주는 데, 즉 관객의 일상적인 관찰방식을 파괴하는 데 사용하였으며 이는 <전함 포템킨>에서도 잘 드러난다. 내용보다 형식을 중시했던 형식주의 문예학이 소비에트 공화국에서는 비정치적인 운동으로 보여, 20년대 말에는 후퇴의 길을 걷게 된 것과는 반대

로 에이젠슈테인의 형식주의 영화미학은 영화가 관객들을 계급투쟁으로 유도하는 목적에 이바지한다는 이념과 배치되지 않았다. 에이젠슈테인은 1923/24년 『매혹의 몽타주』에서 행동학적으로 정향된 몽타주이론을 발전시켰다. 일종의 자극-반사 모델인 이 이론에 따르면 영화는 시각적 자극을 제공하고 이 자극은 시청자들의 반응을 유도한다. 하지만 이 이론은 <전함 포템칸>의 복합적인 그림언어를 제대로 평가하지는 못했다. 에이젠슈테인은 죽을 때까지 이 영화의 그림언어들을 이론적으로 파악하는 데 몰두하였다. 그의 마지막 이론서인 『몽타주의 다섯 가지 기법들』은 완결된 이론은 아니지만 그의 영화창작, 나아가 다른 초기소비에트 영화제작자들의 작업을 해석하는 중요한 열쇠가 된다. 그는 여기에서 몽타주 기법을 다섯 가지로 분류해서 설명한다.

첫 번째 몽타주 기법은 운율적 몽타주인데, 이는 장면의 길이를 염두에 둔 편집이다. <전함 포템칸>에서는 믿을 수 없을 정도로 빠르게 장면이 바뀌는데 이는 영화를 역동적으로 만든다. 운율적 몽타주가 장면의 양적인 길이라는 객관적인 크기를 두고 편집하는 것이라면, 두 번째 몽타주 기법인 리듬적 몽타주는 시간의 흐름에 대한 관객의 주관적인 인지를 고려하여 편집하는 방법이다. 세 번째와 네 번째 몽타주 방법은 음악에서 빌려온 용어를 사용하여 각각 조성적 원리에 따른 몽타주, 초조성적 원리에 따른 몽타주라고 부른다. 운율적, 리듬적 몽타주가 시간을 조절하는 것이라면, 이들은 장면들 내의 그림의 구조와 그 질을 조절하는 것이다. 연속되는 여러 장면의 조성, 즉 톤을 결정하는 것은 명암, 선의 종류와 배열 등이다. 초조성적인 몽타주는, 음악에서 그러하듯, 분위기들을 중요시한다. 다섯 번째 몽타주 기법은 지적인 몽타주인데, 이는 장면을 논리적으로 배열함으로써 관객의 지적인 능력에 호소하는 기법이다.

에이젠슈테인과 그의 동료들이 형식주의 정신으로 틈새의 비밀, 즉 몽타주의 비밀을 알아내려 한 이후로 영화에 대한 이해는 근본적으로 바뀌었다. 이들은 영화가 고유의 언어, 고유의 코드, 고유의 ‘문법’, 고유의 작법을 갖고 있음을 천명했다. 영화 언어는 지난 세기 동안 급속하게 발전하였으며 그 다양한 얼굴들을 이론적으로 다 파악하는 일은 아직 요원하다. 어쨌거나 형식주의자들의 아이디어와 방법론은 예나 지금이나 유효하다. 문예학자들과 언어학

자들이 영화예술을 이론적으로 연구해야한다는 것이 러시아 형식주의자들의 큰 관심사였듯이, 이는 미래 독문학의 과제이기도 하다.

주제어: 러시아 형식주의, 몽타주이론, 초기 소비에트영화, 세르게이
에이젠슈테인, 전함 포템킨

Schlüsselbegriffe: Russischer Formalismus, Montagetheorie, früher
Sowjetfilm, Sergej Eisenstein, Panzerkreuzer
Potemkin

필자 E-Mail: kepser@uni-bremen.de

논문투고일: 2008. 9. 29, 논문심사일: 2008. 10. 20, 게재확정일: 2008. 10. 30.