

DUSTIN CONDREN

DURCH LITERATUR GESCHÄRFT LITERATUR
SERGEJ EISENSTEINS DREHBUCH ZU *AN AMERICAN TRAGEDY*

Im Sergej Eisenstein-Archiv des Museum of Modern Art befindet sich auf einer Seite mit handschriftlichen Notizen ein aufgeklebtes fotostatisches Negativ, das auf den ersten Blick wie eine Kreidezeichnung auf einer Schiefertafel aussieht. Es gehört zu den Materialien, die der Regisseur 1930 für seine Drehbuchadaption von Theodore Dreisers Roman *An American Tragedy* anfertigte.¹ Es handelt sich um die invertierte Reproduktion eines Bildes, das der Regisseur von Hand zeichnete, als er sich den für ihn entscheidenden Moment in der Struktur des Films vorstellte. Die Zeichnung zeigt ein schwarzes Quadrat, das diagonal von kühnen weißen Linien geteilt wird, die sich in einen möglichen Horizont zu verflüchtigen scheinen. Entlang ihrer Vektoren lassen sich einige Formen ausmachen: ein langer Arm mit einer großen, herabhängenden Hand, die in eine dunkle Flüssigkeit einzutauchen scheint, ein Kopf, der sich nach vorne neigt und nach unten sinkt, vielleicht einige Beine, einige Füße. In der Ferne, jenseits dieser Figur, sehen wir etwas, das Schilfhalme und ihre Spiegelung im Wasser sein könnten. Über dem Bild steht ein Text: »pause – fade out« und darunter »fade in«. Die Zeichnung, so wird uns klar, stellt Roberta dar, eine der tragischen Figuren in Dreisers Roman, die lustlos in einem Ruderboot sitzt, während ihr Partner Clyde (der selbst nicht auf dem Bild zu sehen ist) über ihr schwebt und mit der schicksalhaften Entscheidung ringt, ob er sie aus dem Boot ins Wasser stoßen soll.

Diese grausame Passage bildet den Abschluss eines dichten Bündels von Handlungssträngen, denen sowohl Dreisers Roman als auch Eisensteins Film-treatment folgen: Clyde Griffiths, ein talentierter junger Mann, der sich aus der Armut zum Wohlstand durchschlagen will, erhält eine unbedeutende, aber viel-

1 Sergei Eisenstein Collection [D.8], Archiv des Museum of Modern Art (MoMA), New York. Die materielle Hinterlassenschaft von Eisensteins nicht realisiertem Projekt befindet sich hauptsächlich in den Archiven des MoMA in New York und im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI) in Moskau. Diese Bestände umfassen Studiokorrespondenz, Handlungsübersichten, Szenenskizzen, Notizen des Regisseurs, Zeichnungen, Manuskriptentwürfe von Szenen aus dem Drehbuch, das vollständige Drehbuch in englischer Sprache (132 S. und 14 Mikrofilmrollen) sowie eines in russischer Sprache.

versprechende Führungsposition in einer Fabrik und schwängert unbeabsichtigt eine der unter seiner Aufsicht arbeitenden jungen Frauen. Ein uneheliches Kind mit einer Arbeiterin zu zeugen, würde für Clyde das Ende seines ansonsten glänzenden Aufstiegs durch die Schichten der wirtschaftlichen Mittelmäßigkeit bis in die herrschende Klasse bedeuten. So heckt er einen ebenso verzweifelten wie zweifelhaften Plan aus, um Robertas Unfalltod zu inszenieren, in der Hoffnung, dadurch sowohl die Geliebte als auch das ungeborene Kind loszuwerden. Er lockt sie mit dem Versprechen, mit ihr durchzubrennen, aufs Land, um sie dann während einer romantischen Bootsfahrt auf einem abgelegenen See über Bord zu werfen. Eisensteins Zeichnung der liegenden Roberta in dem Moment, bevor sie ins Wasser stürzt, fängt die körperlich spürbare Erregung der Szene ein – die Stille der Frau ist voller potenzieller Energie und spiegelt sich in dem sie umgebenden, in bedrohlicher Ruhe daliegenden See. (Abb. 1)

Der Eindruck, den das Bild erweckt, lässt sich noch verstärken, wenn wir es mit zwei anderen Dokumenten aus dem Eisenstein-Archiv des MoMA zusammenbringen. Bei ihnen handelt es sich zum einen um einen Auszug aus einer von Eisenstein und seinen Mitarbeitern Grigori Alexandrow und Ivor Montagu erstellten Kapitelsynopse, deren Zweck darin bestand, Dreisers beträchtlich langen Roman auf seine Grundzüge zu reduzieren und den anstehenden filmischen Adaptionprozess dadurch zu erleichtern. Die Schlüsselsätze der Mordszene sind hier klar und systematisch wiedergegeben: »Grass Lake. Big Bittern, promising her marriage. The boat, its overset and the murder.«² Die 15 Seiten, die diese Szenen in Dreisers Text einnehmen, sind auf wenige Worte reduziert; wir erfahren den Schauplatz und die Haupthandlung der Szene. In einem anderen Dokument finden sich handschriftliche Notizen, in denen die Einzelheiten derselben Mordszene festgehalten sind. Oben auf der Seite erwägt Eisenstein den Effekt einer Variante des inneren Monologs – ein literarisches Verfahren, das er bei James Joyce bewunderte und das ihn wegen seines filmischen Potenzials faszinierte. In diesem entscheidenden Moment der Entstehung des Drehbuchs – die Figuren schweben über dem Abgrund – plant Eisenstein Clydes moralischem Zwiespalt, ob er den geplanten Mord tatsächlich ausführen soll oder nicht, explizit verbalen Ausdruck zu verschaffen. Er schreibt, direkt auf Englisch:

Inner monologue –

»I'll never have the courage to kill her ... Never ...

(moaning) No.«

Clyde is seen sitting with his eyes closed. Hand at forehead.³

2 Eisenstein Collection [A.6], MoMA-Archiv, New York.

3 Eisenstein Collection [A.14], MoMA-Archiv, New York.

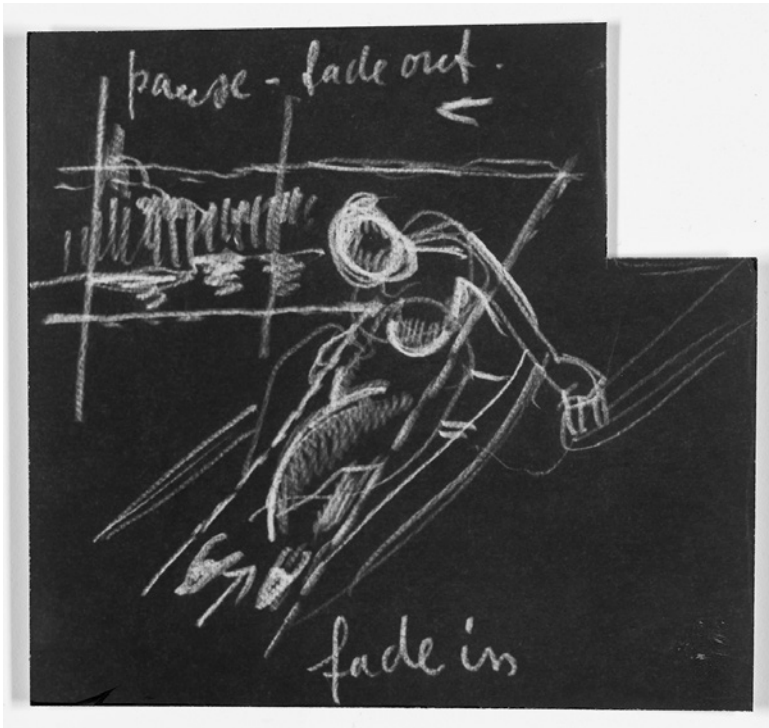


Abb. 1: Eisensteins Skizze der Ermordung Robertas (Eisenstein [D.8].
MoMA-Archiv, New York)

Damit scheint die Grundformel für Eisensteins Technik des inneren Monologs ihre fundamentale Gestalt angenommen zu haben und zum entscheidenden Motor der Adaption des Literarischen ins Filmische zu werden: Worte, die aus der Psyche einer Figur auftauchen, werden auf eine Tonspur projiziert, während der zukünftige Zuschauer ein unbeweglich-undurchschaubares Gesicht sieht. Clyde ist in einem Moment der körperlichen Untätigkeit und des geistigen Aufruhrs wie eingefroren, die quälende Kopräsenz von Stillstand und Turbulenz soll eine starke emotionale Spannung erzeugen. Im Dokument folgen genauere Beschreibungen der geplanten Einstellungen: Roberta streckt die Hand aus, um den offensichtlich verstörten Clyde zu trösten, und wir erhalten eine Nahaufnahme: »Hand on hand«. Eisenstein sieht dann eine Sequenz mit ungewollten körperlichen Turbulenzen vor: Clyde erwacht aus seiner Träume-

rei und springt bei Robertas Berührung auf, sie wird versehentlich von der Fotokamera getroffen, die er um den Hals trägt, sie fällt zurück in den Bug des Bootes, er entschuldigt sich und versucht, ihr aufzuhelfen, sie springt auf und von ihm weg, und durch die plötzliche Bewegung kentert das Boot, und beide fallen ins Wasser.⁴

Diese Dokumente – die Zeichnung, die schematische Synopsis und die Notizen zur Choreographie von Kamerawinkeln und Figurenbewegungen – stellen eine Fallstudie, eine Miniatur des filmischen Prozesses dar, mit dem Eisenstein literarisches Quellenmaterial für die Leinwand adaptierte. Noch wichtiger ist, dass sie bereits in der Entstehungsphase des sehr komplexen und letztlich nicht realisierten Projekts darauf hinweisen, dass Eisenstein in *An American Tragedy* die Gelegenheit erkannte, nicht nur ganz allgemein die Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos auf die Spitze zu treiben, sondern speziell für den inneren Monolog die perfekte filmische Umsetzung zu finden. An der tragischen Mordszene und dem sie einleitenden inneren Monolog zeigt sich, mit welcher Sorgfalt und Präzision er dieses formale und thematische Zentrum des Films arrangiert hat, um von hier aus den gesamten Film zu konstruieren.

In seiner Rede, die er 1935 auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender gehalten hat, bezeichnete Eisenstein die »in Hollywood geleistete Drehbucharbeit« als eine entscheidende Entwicklung im Übergang von der auf Massen bezogenen, epischen Filmform, die sein früheres Werk bestimmt hatte, zu der persönlichen, psychologischen Form, die sein späteres Werk dominieren sollte.⁵ Die Entwicklung vom Massenhelden zu »monumentalen Persönlichkeiten und monumentalen Charakteren« ist als eine Abkehr von der dramatischen Struktur, die von der äußeren Handlung abhängt, hin zu einer, die in Formen psychologischer Innerlichkeit wurzelt, zu sehen.⁶ Um den Grad an psychologischer und politischer Spezifität zu erreichen, den er in seiner Adaption für notwendig hielt, stellte Eisenstein sich die konkrete Aufgabe, Dreisers Original sowohl ideologisch als auch dramatisch zu schärfen. Die allgemeine Formel dafür war, den objektiven Realismus des Romans mit einer Vielzahl von subjektivierenden Techniken kollidieren zu lassen, von denen der Regisseur hoffte, dass sie die ursprüngliche Kraft der Tragödie vertiefen und verstärken würden. Für Eisenstein, der bei Dreiser eine totalisierende und profunde Wahrhaftigkeit erkannte, »so breit und grenzenlos wie der Hudson und so unermesslich wie das

4 Ebd.

5 Sergei Eizenshtein, *Izbrannye proizvedeniia*, 6 Bde., hg. von Sergej Jutkewitsch, Moskau 1964–1970, Bd. 2, S. 100 f.

6 Ebd., Bd. 4, S. 321 f.

Leben selbst«, bot der Originaltext einen Schatz an realistischen, sozioökonomisch sensiblen Inhalten, die nur darauf warteten, mit der richtigen Methode und Orientierung organisiert zu werden.⁷

Wie oben angesprochen und in der Fachliteratur zu Eisensteins Adaption auch bereits erörtert wurde, bildete der von Joyce übernommene innere Monolog den entscheidenden methodischen Impuls für Eisensteins Herangehensweise an *An American Tragedy*. In seiner Reminiszenz an seine Arbeit am filmischen inneren Monolog betont Eisenstein 1943, dass dieses Mittel eine Darstellung psychologischer Innerlichkeit erlaubte, »ohne den Realismus des Werkes zu beeinträchtigen«. Das Filmbild bewegt sich, ohne auf eine erzählerische Beschreibung der Phänomene, ohne auf einen Impressionismus der Form angewiesen zu sein, und mit diesem Realismus kollidiert die Subjektivität des inneren Monologs. Der Regisseur sah in dieser Kollision einen Berührungspunkt zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven, eine elementare »komplex-sinnliche« Struktur, welche »die einzige Methode darstellt, durch die der Zuschauer vollständig umhüllt und gefangen genommen werden kann«.⁸ Doch der innere Monolog war nur eine von mehreren literarischen Techniken – nicht nur von Joyce, sondern auch von einer Reihe anderer Autoren –, die Eisenstein auf den Dreiser-Text anwandte, um den imaginierten Film unter Beibehaltung seines filmischen Realismus zugleich urtümlicher und rhetorisch genauer zu machen. In der Tat scheint Eisensteins Formel für die Adaption von *An American Tragedy* weitgehend darin zu bestehen, Dreiser *durch* andere Autoren umzuschreiben. Dieses Aufpfropfen literarischer Methoden aus einer Vielzahl von Quellen erscheint als ein wiederkehrendes Thema in Eisensteins späteren Erinnerungen an das Projekt, insbesondere in denen, die er in seinem theoretischen Werk *Metod* aufzeichnete.

1. Aus einem Dreiser einen Zola machen

Eisensteins Umsetzung der Handlung von Dreisers Roman in die Form eines Drehbuchs zeichnet Clydes Weg vom religiösen Hintergrund seiner Kindheit, seinem Weglaufen von zu Hause als Jugendlicher, seinem Aufstieg in einer Fabrik, seinem Werben um eine reiche Society-Erbin namens Sondra und seinem

7 S. M. Eisenstein, *Help Yourself!*, in: *Selected Works*, Bd. 1: *Writings 1922–34*, hg. von Richard Taylor, London 1988, S. 219–237, hier S. 228 (Eizenshtein, *Izbrannyye proizvedeniia*, Bd. 2, S. 70).

8 Sergei Eizenshtein, *Metod*, 2 Bde., hg. von Naum Kleiman, Moskau 2002, Bd. 1, S. 116.

zufälligen und entscheidenden Rendezvous mit dem Fabrikmädchen Roberta getreu nach. Wie im Roman heckt Clyde einen Mordplan aus – das Kentern eines Bootes mit Roberta an Bord –, der nicht ganz wie geplant verläuft, obwohl Roberta ertrinkt. Und wie im Roman wird Clyde schnell für das Verbrechen verhaftet. Mit dem Mord und den unmittelbar darauffolgenden Ereignissen beginnt Eisensteins Version jedoch von Dreisers Vorlage abzuweichen. Das letzte Drittel des Romans folgt Clydes öffentlichkeitswirksamem Prozess und endet mit seiner Hinrichtung durch die Staatsgewalt.

Für Eisenstein war der dichte und umfangreiche Roman ideologisch zu ausgeglichen: 1943 schrieb er in *Metod*, er habe erkannt, dass die ästhetische und politische Unparteilichkeit in einigen Aspekten des Romans bedeutete, dass er die soziale Dynamik der Erzählung für den Film erhöhen musste: »Ich habe nicht Clyde als »Hauptbösewicht« und Verbrecher gesehen, sondern (und das ist ganz natürlich) jene objektive gesellschaftliche Wirklichkeit, die solche Clydes hervorbringt, ihre Psyche bricht und sie, wenn sie »stürzen«, im Namen einer abstrakten Rechtsprechung zermalmt.«⁹ Für Eisenstein ist Clydes Untergang im Roman also zu sehr das Ergebnis der spezifischen Entscheidungen einer bestimmten Person – es gab zu viel einfache und isolierte Kausalität und nicht genug allgemeine Tendenz. Er wollte die Handlungen der Figur und die Dynamik, mit der sie von ihrer Bestrafung verfolgt wird, ausweiten – damit die »amerikanische Tragödie« nicht nur die Tragödie eines Einzelnen, sondern die Tragödie aller ist.

In einem Brief vom 12. September 1930, den er von Hollywood aus an Leon Moussinac in Frankreich schrieb, berichtete Eisenstein von seiner Begeisterung für das neue Projekt: »Ich bin von dem Drehbuch zu Dreisers *American Tragedy* sehr angetan! Das Problem ist nicht einfach: aus einem Theodore Dreiser einen Émile Zola zu machen! Deshalb ist es so schwer für mich, Zeit zum Schreiben zu finden.«¹⁰ Diese Formulierung der Adaptionsproblematik mag oberflächlich betrachtet amüsant sein, sie deutet jedoch auf einen wesentlichen Punkt von Eisensteins Überzeugungen und seinem Umgang mit der Welt von Dreisers Tragödie. 1932 charakterisierte Eisenstein Dreisers Roman als »99 Prozent Tatsachenbehauptung und ein Prozent Einstellung dazu« und erinnerte dann daran, dass, um den Roman zu adaptieren und dieses Material auf die

9 Sergej Eisenstein, Ein Kapitel über Dostojewski, in: Ders., Das Urphänomen Kunst, hg. v. Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth, Berlin 2016, S. 171–206, hier S. 194 (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 409).

10 Leon Moussinac, Sergej Eisenstein. An Investigation into His Films and Philosophy, New York 1964, S. 52.

Leinwand zu bringen, »das Epos der kosmischen Wahrheit und der Objektivität zu einer Tragödie »zusammengeschraubt« werden musste, was ohne die Richtung und den Nachdruck einer bestimmten Weltanschauung undenkbar war«. ¹¹ Um dieses »Zusammenschrauben« zu bewerkstelligen, erkannte Eisenstein, dass er die Natur der Erzählwelt drastisch verändern musste; und zwar in eine, in der

die Tragödie zu einer fast griechischen »blinden Moira, dem Schicksal« gesteigert wird, die, einmal in Aktion getreten, ihren Griff um die Person, die sie provoziert hat, nicht mehr lockern wird. [...] In dieser Zermalmung des einzelnen Menschen durch ein »blindes« kosmisches »Prinzip«, durch die Trägheit des Prozesses von Gesetzen, auf die er keinen Einfluss hat, finden wir eine der Grundvoraussetzungen der klassischen Tragödie, die Darstellung der passiven Abhängigkeit des damaligen Menschen von den Naturkräften. ¹²

Für Eisenstein sind diese »Naturkräfte« historisch-materialistisch zu denken; der Regisseur zitiert Friedrich Engels' Auffassung herbei, dass »in der Handeltwelt der Konkurrenz Erfolg oder Bankrott nicht abhängig von der Tätigkeit oder dem Geschick des einzelnen« seien, »sondern von Umständen, die von ihm unabhängig sind«. ¹³ Mit anderen Worten: Ursache und Entscheidung sind vom Ergebnis losgelöst, und das menschliche Schicksal wird von einer sozialen Maschinerie organisiert, die weit außerhalb der menschlichen Wahrnehmung liegt. Eisenstein liest die Engels'sche Maxime als dramaturgisch flexibel: Das Konzept kann im Film gleichermaßen als Tragödie des sozioökonomischen Determinismus oder in einer Weise gespielt werden, die sich einem klassischen Modus annähert, in dem das Instrument der Tragödie eher als übernatürlich gelenktes Schicksal erscheint.

11 Eisenstein, *Help Yourself!*, S. 228 (Eizenshtein, *Izbrannye proizvedeniia*, Bd. 2, S. 70). In einer Vorlesung an der Filmhochschule VGIK im Herbst 1934 behauptete Eisenstein: »Wenn ein Schriftsteller die ganze Wirklichkeit wiedergibt und sie nicht organisiert, dann muss man bei der Adaption eines solchen Buches für das Kino eine Form wählen. In *An American Tragedy* hat Dreiser alles einbezogen. Diese Methode ist sehr beeindruckend, aber sie ist nicht gleichbedeutend mit einem Material, das ausgewählt und organisiert ist« (zitiert nach Marie Seton, Eisenstein. *A Biography*. London 1952, S. 492 f.)

12 Eisenstein, *Help Yourself!*, S. 231 (Eizenshtein, *Izbrannye proizvedeniia*, Bd. 2, S. 73).

13 Friedrich Engels, Einleitung [zur englischen Ausgabe (1892) der »Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft«], in: Karl Marx und ders., *Werke*, Bd. 22, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin/DDR 1962, S. 287–311, hier S. 300.

Dreisers *An American Tragedy* deutet bereits in der Anordnung der Handlung die Möglichkeit einer thematischen Bewegung zwischen dem logischen Determinismus realistischer gesellschaftlicher Kräfte und der Unausweichlichkeit eines eher irrational verordneten Schicksals an. Im Laufe des Romans häuft Dreiser langsam plausible Ereignisse, realistische Bilder und charakterliche Details an, die in ihrer Gesamtheit Clydes Schicksal zu besiegeln scheinen, das weit über seine Fähigkeit hinausgeht, auf eine andere als die vorherbestimmte Weise zu handeln; eine Struktur, in der, wie Robert Penn Warren es einmal beschrieb, »die Logik« des Charakters zur »Poesie des Schicksals« wird.¹⁴ Es war Eisensteins Absicht, diesen Zusammenhang zu intensivieren und die allmähliche Verdichtung von Clydes Schicksal durch eine spannungsgeladene filmische Kollision der hörbaren Gedanken des Helden und seiner sichtbaren Handlungen zu einem kompakt zugespitzten Mechanismus der Unabwendbarkeit zu bündeln – »die Maschine der bürgerlichen Justiz« und ihr schattenhafter Partner, das unerbittliche tragische Schicksal.

Faszinierenderweise verfolgt Eisenstein diesen Plan, indem er Details aus der inneren Psyche der einzelnen Figur mit der phänomenalen Welt, in der die Figur erscheint, verschmilzt. Der Regisseur verstand unter einer solchen Verschmelzung »die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt in der Darstellung der Erlebnisse des Helden« und ein »Gleiten« vom Subjektiven zum Objektiven und zurück.¹⁵ Der Effekt, den er erreichen wollte, war die Aufhebung der Wahrnehmungsgrenzen durch eine Komposition, in der Einheiten der Audiomontage als Symptome einer objektiven Realität eingesetzt und dann in die subjektive Psychologie des Helden eingefügt werden. Mit anderen Worten, die Technik besteht darin, eine Reihe von objektiven Phänomenen sinnlich (in diesem Fall auditiv) einzusetzen und diese objektiven Phänomene dann als Indikatoren für die subjektive Erfahrung zu verwenden. Viel später wird Eisenstein genau diese Methode in den Werken von Émile Zola beobachten. In einer 1943 geschriebenen Passage aus *Metod* analysiert Eisenstein die allgemeine Tendenz in Zolas Romanen, Figuren zu schaffen, die mit ihrer Umgebung zu verschmelzen scheinen, und nennt sie eine Methode der malerischen »Diffusion«, in der »Mensch und Milieu« in wechselseitige Abhängigkeit geraten: »Der Mensch bei Zola ist vom Milieu nicht zu trennen. Auch seine Kutsche, sein Sessel, sein Konterfei in einer zufälligen Pfütze, ein vom Schatten ver-

14 Robert Penn Warren, An Homage to *An American Tragedy*, in: Theodore Dreiser's *An American Tragedy*. Modern Critical Interpretations, hg. von Harold Bloom, New York, New Haven und Philadelphia 1988, S. 21–36, hier S. 22 f.

15 Eisenstein, *Help Yourself!*, S. 235 (Eizenshtein, *Izbrannye proizvedeniia*, Bd. 2, S. 77).

schluckter Teil sind ebensolche festen Bestandteile der Figurendarstellung wie Hände und Beine, Augenbrauen und Haare, Charakterzüge und auch Angaben aus der Geburtsurkunde.«¹⁶

In gleicher Weise werden Clydes psychologische Traumata im Drehbuch der *American Tragedy* vor einem Hintergrund gesehen, in dem sich psychologische und materielle Welten durchdringen und die psychologische Realität des Subjekts in seiner Umgebung pulsiert. Eisensteins Formulierung von Zolas Technik findet ein Echo in einer anderen Passage in *Metod* aus dem Jahr 1943, in der er die Frage stellt: »Was macht *Ulysses* so fesselnd?« Die Antwort ist eindeutig: »Die unnachahmliche Sinnlichkeit der Effekte des Textes (die in vielerlei Hinsicht sogar den animalisch-sinnlichen Charme meines Lieblings Zola übertrifft)«. ¹⁷ Hier lässt sich die Verbindung zwischen Zolas Behandlung der Subjektivität und Joyces viszeralem Zugang zur Psyche der Figuren durch das Mittel des inneren Monologs erkennen – beide funktionieren durch die Verschmelzung, den Wechsel oder die Durchdringung von Objektivem und Subjektivem. Indem er die Techniken dieser beiden von ihm bewunderten Autoren – Joyces innerer Monolog und Zolas Diffusion von Subjekt und Umgebung – zusammenführt und auf Dreisers realistischen Roman anwendet, schafft Eisenstein eine intensive sinnliche Grundlage für seinen imaginären Film.

2. Mysteriöse Durchdringung – Chesterton und der Wasservogel

Eisensteins spätere theoretische Schriften zur Prosatechnik zeigen, dass seine literarische Umgestaltung von Dreiser nicht bei der Übernahme von Zola und Joyce endet. In *Metod* beschreibt Eisenstein die Mittel, die der britische Schriftsteller G. K. Chesterton anwendet, um die unheimliche Stimmung seiner bekannten Kriminalgeschichten zu erzeugen; die Technik, die Eisenstein bei Chesterton beobachtet, ähnelt auffallend derjenigen, die er bei seinen eigenen Versuchen einsetzt, um bestimmten Szenen (insbesondere der Mordszene) von *An American Tragedy* eine vergleichbare Atmosphäre zu verleihen. Die betreffenden Drehbuchpassagen sind solcherart, dass sie »ein Maximum an Diffusion« zwischen der physischen Welt und der Subjektivität des Helden erfordern würden. Eisenstein zufolge wird auf diese Weise die Chesterton'sche »Atmosphäre des ›Geheimnisvollen‹« heraufbeschworen:

16 Sergej Eisenstein, Zur Frage der Situation, der Handlung und des Charakters, in: Ders., *Das Urphänomen Kunst*, S. 31–96, hier S. 79 (Eizenshtein, *Metod*, Bd. 1, 328 f.).

17 Eizenshtein, *Metod*, Bd. 1, S. 94.

Schritt für Schritt wird im Leser eine Rückversetzung in Richtung einer Wahrnehmung der Erscheinungen nach dem äußeren Bild von Gegenständen und nach Vorstellungen erzeugt, die die Form und Gestalt assoziieren, nicht aber dem Inhalt oder der Bestimmung entsprechen [...]. Übrigens wird das »Geheimnisvolle« der Atmosphäre entweder durch Gespräche der handelnden Personen geschaffen, die den Leser auf diese [Wahrnehmungs-] Art einstimmen [...], oder es werden Situationen bzw. zufällig aufeinander-treffende Umstände aufgetürmt [...]. (Zum Beispiel: ein Hund heult im Augenblick eines Mordes auf, der an einem anderen Ort geschieht [...]).¹⁸

Eisenstein konzentriert sich auf das, was er in Chestertons mysteriösen Kriminalgeschichten und ihren Auflösungen für wesentlich hält: die Vermischung von rationalen und irrationalen Logiken, die Kontiguität, die sich als Kausalität aus gibt, das klangvolle Detail, das das funktionale überschattet. Auf diese Weise tauchen Leserin und Leser in eine ursprüngliche Atmosphäre des Unheimlichen ein, und obwohl Zola dies mit ganz anderen Methoden erreicht, sind die Ergebnisse ähnlich, denn subjektive Eindrücke und objektive Realität durchdringen sich auch hier. Für Eisenstein ist dies »die prälogische[] und deshalb so wirksame[](!) Grundlage«¹⁹ von Chestertons Geschichten, und wir können ihre Nachahmung am unmittelbarsten an der Atmosphäre der Mord-szene im Drehbuch zu *An American Tragedy* beobachten – einer Szene, die eine inhärente, objektive Logik hat, die aber in den oberflächlichen Anschein des Übernatürlichen (etwa des Schicksals) und den vollen Einsatz von Clydes innerem Monolog getaucht ist.

In seinen Drehbuchentwürfen bereitet Eisenstein das Publikum auf den inneren Monolog vor, indem er die Klangwelt des imaginären Films zu immer höheren Gipfeln subjektiver Verzerrung treibt, auf denen Details der Bild- und Tongestaltung eine diffuse Umgebung schaffen, die das Gleiten des Drehbuchs zwischen den Ebenen des Objektiven und Subjektiven plausibel unterstützen. Vereinfacht gesagt, bereitet der Regisseur äußerst sorgfältig ein angemessenes Zuschauererleben des audiovisuellen Verfahrens vor, das den Gedankenfluss des Helden offenlegen würde. Später sollte Eisenstein sich daran erinnern, wie er die audiovisuelle Montage für Szenen plante, die innere Monologe enthalten sollten:

18 Sergej Eisenstein, [Über den Kriminalroman], in: *Das Urphänomen Kunst*, 97–133, hier S. 114 f. (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 376 f.)

19 Ebd., S. 115 (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 377)

Wie der Gedanke selbst, verliefen sie manchmal durch visuelle Bilder, mit Ton, synchronisiert oder nicht-synchronisiert, manchmal wie Töne, formlos oder als gegenständliche Tonbilder geformt [...] jetzt in leidenschaftlicher, unzusammenhängender Rede, nichts als Substantive oder nichts als Verben; dann durch Interjektionen, mit dem Zickzack zielloser Figuren, die im Gleichschritt mit ihnen dahineilen.²⁰

In dieser Destillation der Technik überwuchern Klangmerkmale das Bild – sowohl Klänge diegetischen Ursprungs als auch Klänge, die verzerrt oder auf andere Weise, sprachlich und vorsprachlich, aus Clydes eigener Psyche hervorgehen. Wie zur Bestätigung dieser späteren Erinnerung sind in Eisensteins erhaltenen handschriftlichen Notizen, die dem Drehbuch zu *American Tragedy* beigefügt sind, solche Geräusche tatsächlich in großem Umfang zu hören. In der entscheidenden Mordszene beispielsweise scheinen Naturgeräusche – darunter ausdrücklich »die Stimme des Vogels« – die Szene zu überschwemmen. Vermischt mit den Worten des gesprochenen Dialogs der Figuren und denjenigen, die auf »abstraktere« Weise aus dem Off der Tonspur gedacht werden, übernehmen sie die subjektive psychologische Erfahrung des Helden, als würde sich sein Inneres nach außen auf die Umgebung projizieren.²¹

Bei Chesterton ist es, wie Eisenstein erwähnt, das Geräusch eines Hundes, das eine mysteriöse und unlogische Verbindung zu einem Mord nahelegt; ein zentraler Moment der Handlung in der Pater-Brown-Geschichte »The Oracle of the Dog«. In dieser Geschichte werden die Figuren durch die scheinbar übersinnliche Fähigkeit eines Hundes, den Mord an seinem Herrn zu wittern und davor zu warnen, beunruhigt und schließlich in die Irre geführt – und das, obwohl das Tier weit vom Tatort entfernt ist. In *An American Tragedy* plante der Regisseur, den Schrei eines Wasservogels zu verwenden, um eine ähnliche Art von ursprünglicher Fehleinschätzung hervorzurufen. Der »langgezogene, dröhnende Schrei« dieses Wasservogels, der hoch über dem Rest der Tonspur schwebt, entwickelt sich geschickt aus Details in Dreisers Original, wo er ebenfalls mit einem gewichtigen Vorzeichen versehen ist, das Clyde selbst interpretiert. Im Roman reist Clyde einige Tage vor dem Mord mit Sondra und einigen Freunden zu einem See, der, wie ihm einfällt, ein geeigneter Ort sein könnte, um seinen schrecklichen Plan zu verwirklichen. In dem Augenblick, in dem er darüber nachdenkt, ob es möglich ist, Roberta an diesem See zu ermorden, hört er »a weir-weir, one of the solitary water birds of this region utter[ing] its ouph

20 Eisenstein, *Help Yourself!*, S. 235 (Eizenshtein, *Izbrannyye proizvedeniia*, Bd. 2, S. 78).

21 Eisenstein [A.14], MoMA-Archiv, New York.

and barghest cry. [...] It was so very different to any birdcry he had ever heard before«. Der Schrei beunruhigt Clyde, und er fragt seine Reisegefährten, was das für ein Geräusch war. Als sich herausstellt, dass sie das Geräusch nicht bemerkt hatten, antwortet er: »Gee! That was a queer sound. It makes me feel creepy.«²² Im Roman kehrt der unheimliche Vogel in dem Moment, in dem Clyde Roberta ermorden muss, mit seinem »haunting cry« zurück, und in diesem Moment verleiht Dreiser ihm eine lautmalerische Artikulationsform:

Kit, Kit, Kit, Ca-a-a-ah!

Kit, Kit, Kit, Ca-a-a-ah!

Kit, Kit, Kit, Ca-a-a-ah!²³

Der Ruf des Vogels zwingt Clyde, sich über seine Anwesenheit in der Szene zu wundern: »What was it sounding—a warning—a protest—condemnation? The same bird that had marked the very birth of this miserable plan.«²⁴ Hier steht Clydes Interpretation – und Anthropomorphisierung – des Vogels in deutlichem Kontrast zum ansonsten realistischen Gewebe des Romans, seine Unwirklichkeit dient der Hervorhebung seines verwirrten Geisteszustands. Als der Ruf des Vogels ein drittes und letztes Mal ertönt, unmittelbar nach dem Mord, ist er die Totenglocke für Roberta und die Verurteilung von Clyde, die über den See schallt, »weird, contemptuous, mocking«.²⁵ In Dreisers Prosa wird die Unheimlichkeit der Szene verbal ausgespielt; in dem »Kit, kit, kit, Ca-a-a-ah!« des Vogels spüren wir eine phonetische, pseudo-semantische Struktur, während Clydes Gedanken, obwohl im Zustand geistiger Umnachtung gefasst, wohlüberlegt darauf aus sind, die Äußerung des Vogels zu entschlüsseln. Trotz der Irrationalität seiner Reaktion auf den Vogel bleibt die realistische Logik der Szene erhalten.

Indem Eisenstein das literarische Material seiner Filmwerdung zuführt, verleiht er dieser Interaktion eine noch ursprünglichere, prälogische Anmutung. In den Notizen des Regisseurs, in denen er (auf Russisch) die Mordszene entwickelt, sehen wir, wie der »Schrei des Vogels« (крик птицы) mit nachdrücklichen Pfeilen in die Szene eingefügt wird, zuerst mit Bleistift und dann in Maschinenschrift. Vor allem aber wird spätestens im Drehbuch deutlich, dass nicht Clyde (als Prisma, durch das der Zuschauer Zugang zur Geschichte findet) die Unheimlichkeit des Vogelschreis interpretieren muss, sondern dass die Zuschauer selbst ihn unmittelbar erleben: Der langgezogene Schrei durchdringt

22 Theodore Dreiser, *An American Tragedy*, New York 1925, Bd. 2, S. 42.

23 Ebd., S. 75.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 78.

die Szene »während das Boot fast lautlos an den dunklen Kiefern vorbeifährt und Clydes Gesicht von dem Kampf in seinem Innern gequält wird.«²⁶ Eigentlich soll Clyde gar nicht auf den Ruf des Vogels reagieren, aber aufgrund der Prominenz, die ihm in seiner Isolation auf der Tonspur zukommt, ist der Filmzuschauer fast schon dazu gezwungen. Das zweite Mal taucht der Schrei auf, nachdem das Boot gekentert ist; er ertönt, während sowohl Clyde als auch Roberta sich unter Wasser befinden, rein physikalisch gesehen also *gar nicht in der Lage sind, einen Vogel zu hören*. Und wieder muss sich der Zuschauer mit dessen Unheimlichkeit auseinandersetzen. Schließlich präsentiert das Drehbuch zum dritten Mal »den langgezogenen, dröhnenden Schrei des weit entfernten Vogels«, der in diesem Fall über einer Folge von zwei Einstellungen erklingt. Die erste, eine Nahaufnahme, zeigt einen Strohhut, der »auf der spiegelgleichen Fläche des Wassers« schwimmt. Unmittelbar darauf folgt eine extreme Totale: »Die Wildnis des Waldes, die unbeweglichen Hügel. Dunkles Wasser, das kaum gegen das Ufer plätschert.«²⁷ Auch im dritten Fall ist es nicht Clyde, der als Adressat im Mittelpunkt des unheimlichen Vogels und seines Schreis steht, denn er taucht nicht auf, und es ist erst recht nicht Roberta, die für immer unter Wasser bleibt. Das Zielobjekt des unheimlichen Tons wurde auf subtile Weise vom Dreier-Helden auf den Eisenstein-Zuschauer verlagert, der – wie sehr er auch auf die Möglichkeit des Vogelschreis als bloßes Signal einer leidenschaftslosen, zugleich unverkennbar an das menschliche Leid angrenzenden, von diesem jedoch unberührt bleibenden Natur eingestellt sein mag – diesem schlichten Schrei in Bildern begegnet, die von menschlicher Gewalt und psychischem Aufruhr geprägt sind. Der Betrachter taucht direkt in die unheimliche Atmosphäre ein, wobei das akustische Element mit einem Gefühl von Not und Bedrängnis aufgeladen ist, die, wenn die Montage gemäß Eisensteins Intentionen abläuft, von der eigenen Psyche des Zuschauers ausgehen würde.

Die zufällige Begleitung eines eindringlichen Vogelrufs auf der Tonspur des Films im Moment des Mordes und die Versuchung für den Zuschauer, den Klang als irgendwie bedeutungsvoll zu verstehen, sein Erscheinen als schicksalhaftes Omen am eigenen Leib zu erfahren, ist eine perfekte filmische Bewegung weg von der rationalen Verzweiflung in Dreisers Roman hin zur stimmungsbildenden Unlogik von Chestertons literarischer Technik. In Eisensteins Version wird das Publikum – und nicht die Figur – dazu gebracht, die Phänomene gemäß »äußerer Bilder« zu interpretieren, verleitet durch den sorgfältig geplanten Zufall, der das fatale Unglück begleitet.

26 RGALI 1923–2-173, S. 80 f.

27 RGALI 1923–2-173, S. 82.

3. Denken als Handeln – Dostojewski

Der Mord an Roberta war, wie wir gesehen haben, der dramaturgische Kernpunkt von Eisensteins *An American Tragedy*. Und doch sind Clydes finstere Machenschaften im Drehbuch – seine Pläne, wie er Roberta an den See lockt, wie er es vermeidet, verdächtig zu wirken, wie er den Unfall inszeniert und wie er entkommt und unbemerkt in die Stadt zurückkehrt – für den Regisseur eindeutig weniger interessant als die Art und Weise, wie Clyde für sich zu dem Entschluss kommt, diesen Mord zu begehen, und sein subjektives Erleben des Augenblicks, in dem sich das schreckliche Geschehen ereignet.²⁸ Für Eisenstein besteht der entscheidende Aspekt des Mordes darin, dass er sowohl vorsätzlich als auch zufällig begangen wird. Um diese Grenze zwischen Handlung und Absicht zu überschreiten und Clyde in einen Raum der Verallgemeinerung zu drängen, in dem sein Weg zum Mord nicht nur als Parabel für die Verhängnisse des persönlichen Lasters fungiert, nimmt Eisenstein an diesem wichtigen dramatischen Wendepunkt des Romans eine einfache, aber grundstürzende Veränderung vor.

Das entscheidende Detail besteht darin, dass Clyde bei Eisenstein im letzten Moment beschließt, Roberta nicht zu ermorden. Und doch geht der Plan irgendwie unaufhaltsam ohne ihn weiter; sie fällt vom Boot und ertrinkt. Einige Jahre später erinnert sich Eisenstein an diese Änderung:

Deshalb passte mir der Kulminationspunkt in Dreisers Roman überhaupt nicht.

Ich musste Clyde *innerlich* »reinwaschen«, jedoch als bestrafungswürdig belassen. Mehrere Nächte zerbrach ich mir den Kopf – beim ungestümen Gezirpe der Zikaden im Gebüsch um unser Häuschen in Beverly Hills (Kalifornien). Bis die Konzeption endlich zugespitzt war. Im Boot wird Clyde den Gedanken an das Töten und seine Mordabsicht verwerfen.

Dann passiert das Folgende.

Clyde *schafft* es tatsächlich nicht, Roberta zu retten.

28 Einschlägige, auf den von Ivor Montagu in *With Eisenstein in Hollywood. A Chapter of Autobiography* (New York 1969) veröffentlichten Dokumenten basierende Lesarten dieser Mordszene finden sich bei Mandy Merck, *Hollywood's American Tragedies*. Dreiser, Eisenstein, Sternberg, Stevens, New York 2007; Keith Cohen, *Eisenstein's Subversive Adaptation*, in: *The Classic American Novel and the Movies*, hg. von G. Peary and R. Shatzkin, New York 1977, S. 240–45; sowie Lawrence E. Hussman, *Squandered Possibilities. The Film Versions of Dreiser's Novels*, in: *Theodore Dreiser. Beyond Naturalism*, hg. von Miriam Gogol, New York 1995, S. 176–200.

Faktisch ist er *unschuldig*.

Doch die Maschine des von ihm geplanten Verbrechens nimmt ihn in die Zange.

Der *nur in Gedanken* an der später aufgegebenen Absicht Schuldige trägt die Verantwortung für die Tat, als hätte er sie vollbracht, und in diesem Fall endet sein Leben tatsächlich *tragisch* auf dem elektrischen Stuhl.²⁹

Diese geringfügige Änderung des Handlungsverlaufs des Helden hat immense Auswirkungen auf das Drehbuch; durch sie wird eine »tragische« (und äußerst erschütternde), aber realistische Kriminalgeschichte deutlich aufgewertet. Das paradoxe Ergebnis dieser subtilen Veränderung – der versehentliche, vorsätzliche Mord – unterstreicht auch das Gefühl eines strafenden Schicksals, durch das der Zuschauer die tragischen Folgen der Handlungen der Figur zu spüren bekommt. Es ist, als wäre Clyde von Anfang an zur Hinrichtung verurteilt und nicht als wäre es das Ergebnis des vertrauten Kreislaufs von Versuchung, Sünde und Gericht, in dem der primäre Mechanismus des Romans gelegen hatte.

Erst im Nachhinein erkannte Eisenstein, dass er mit diesem Adaptionenmanöver ungewollt einen Akt des »Dostojewski-ismus« am Dreiser-Text vollzogen hatte: Er hatte Clyde in eine Figur verwandelt, bei der eine metaphorische Übertragung zwischen Absicht und Handlung, zwischen Mordwunsch und tatsächlicher Tat stattfindet, die durch diese Übertragung gleichwertig werden. Dies, so stellte er später fest, geschieht in den *Brüdern Karamasow* auf die gleiche Weise: sowohl bei Iwan, dessen stiller und abstrakter Wunsch nach dem Tod seines Vaters sich in den tatsächlichen mörderischen Handlungen Smerdjakows niederschlägt, als auch bei Dmitri, der im entscheidenden Moment den Plan, seinen Vater zu töten, aufgibt, dann aber der Tat beschuldigt wird und bereitwillig die Schuld dafür auf sich nimmt. Dieses Zusammentreffen von Absicht und Handlung, die Gleichsetzung von Gedanke und Tat wie in Dostojewskijs Roman dient dazu, eine Atmosphäre zu schaffen, welche die einfache Kausalität des Realismus untergräbt, die unsichtbare Figur des Schicksals heraufbeschwört und im Fall von Clyde schließlich dazu führt, dass die Figur sich nicht mehr richtig verteidigen kann. So wie Dmitri Karamasow von den Schuldgefühlen überwältigt wird, die er empfindet, weil er Schritte *zur* Ermordung seines Vaters unternommen hat, ist Clyde von den extremen Schuldgefühlen gelähmt, die sich aus seinen nur wenige Augenblicke vor Robertas Tod

29 Eisenstein, Ein Kapitel über Dostojewski, S. 194 (Eizenshtein, Metod, Bd. 1, S. 409).

aufgegebenen Mordabsichten ergeben; und diese Schuldgefühle entsprechen denen, die er empfunden hätte, wenn er sie *tatsächlich* ermordet hätte.³⁰

Der transitive Austausch zwischen Intention und Tat, zwischen dem Psychologischen und dem Materiellen, wird in einer späteren Szene mit dem inhaftierten Clyde und seiner Mutter veranschaulicht. Dieser Moment zeigt nicht nur, dass die wechselseitige Durchdringung von Handlung und Absicht über Clydes eigenes subjektives Trauma hinauswirkt und dabei die christlichen Werte seiner Mutter einbezieht. Er bringt auch Eisensteins Vorstellung von den Möglichkeiten des Tonfilms perfekt zum Ausdruck. In der Todeszelle wird der trostlose Clyde in der Umarmung seiner Mutter in einen infantilen Zustand zurückversetzt:

»Alles wird gut, Clyde«, singt sie und streichelt den Kopf in ihrem Schoß.
»Alles wird wieder gut. Du hast es nicht getan. Du hast es nicht getan.«

»Ja, Mami, ich war es nicht.« Die Wärme ihres Glaubens, die Zärtlichkeit ihrer schützenden Hand, ihre beruhigende Stimme umhüllen Clyde. Er ist das Kind der vergangenen Jahre.

»Du hast es nicht getan. [...] Mein Junge würde so etwas nie denken.«

Clyde kuschelt sich enger an sie. Die Anspannung seiner langen Tortur ist verflogen. Seine Seele entspannt sich. Die tröstende Hand streichelt ihn.

»Ich habe darüber nachgedacht, Mami«, sagt Clyde. Und die Liebkosung der Mutter wird langsamer, ihre Finger sind steif geworden und ihr Gesicht starr. Und Clyde reibt seine Wange an den Händen, die jetzt aus Holz sind.

»Aber ich habe es nie, nie, nie getan, Mami.«³¹

Der kritische Gegensatz zwischen *Denken* und *Handeln* tritt hier mit Nachdruck zutage. Die Spannung zwischen den beiden Konzepten – dem psychologisch-subjektiven und dem materiell-objektiven – erscheint als eine große Kluft, die abwechselnd aufbricht und überbrückt wird. Eisenstein fasst die Ansicht der Mutter über der Gleichwertigkeit von Gedanken und Handlungen als religiöse Starre, als Parodie der Dialektik (»die christliche Sophistik von der Einheit des Idealen [einer Tat in Gedanken] und des Materiellen [einer Tat *de facto*]«) und

30 Im Zusammenhang seiner Diskussion des »Dostojewski-ismus« seiner Adaption, der Form des metonymischen Gleitens zwischen Denken und Handeln, verweist Eisenstein auch auf Honoré de Balzacs Erzählung »L'auberge rouge« von 1831, in der ein junger Chirurg einen Mord plant, es sich anders überlegt und von Schuldgefühlen geplagt wird, nachdem der Mord von einer anderen Figur ausgeführt worden ist. Wie Clyde kann er sich, als er verhört wird, nicht gegen den Mordvorwurf verteidigen. Vgl. Eisenstein, Ein Kapitel über Dostojewski, S. 192.

31 RGALI 1923-2-1-173, S. 129 f.

nutzt sie als Anstoß für die finale Tragödie des Films.³² Durch das Eingeständnis der *inneren* Schuld ihres Sohnes (der Gedanke an Mord) am Boden zerstört, ist die Mutter nicht in der Lage, die Frage des Gouverneurs nach ihrer Meinung über Clydes *tatsächliche* Schuld oder Unschuld überzeugend zu beantworten, als sie versucht, für einen Aufschub der Hinrichtung zu plädieren. Gerade in dem Moment, in dem sie die Gelegenheit erhält, ihr letztes Plädoyer zu halten, gibt Eisenstein mit einem subtilen audiovisuellen Kontrast einen eindrucksvollen Einblick in ihr Inneres: Als der Gouverneur sie fragt, ob sie ihm »aus tiefster Seele« sagen könne, ob ihr Sohn unschuldig sei, setzt sie an zu einer Antwort, hält dann aber mit großen Augen inne und hört in ihrem Kopf (ebenso wie das Publikum auf der Tonspur) Clydes Stimme, die zugibt: »Ich habe darüber nachgedacht, Mami«, und ist nicht in der Lage, weiterzusprechen. Allein der Gedanke, dass Clyde *sich vorstellen konnte*, Roberta zu ermorden, macht seine Mutter unfähig zu einer entscheidenden Handlung. Ohne das Gnadengesuch der Mutter hat der Gouverneur keinen Grund, die Hinrichtung aufzuschieben, und Clydes tragisches Schicksal, sein Weg auf den elektrischen Stuhl, ist besiegelt.

Da die Kategorien von Denken und Handeln nahezu ununterscheidbar geworden sind, eröffnet das Drehbuch Eisenstein nun einen Weg, die einfachen Realitäten von Dreisers Vorlage zu verschränken. Clyde hat Roberta nicht umgebracht, und doch ist er an ihrem Mord schuldig; die transitiven Prozesse von Schuld und Unschuld bei Dostojewski werden in Eisensteins Drehbuch dialektisch, unlösbar. Das Drehbuch als Form kann diese Spezifika nur andeuten: Seine sinnlich intensiven Beschreibungen werden uns als Lesern letztlich nur in einem literarischen Format vermittelt, das die spätere Umsetzung durch audiovisuelle Medien auslösen soll. Die niederschmetternde Auflösung, die wir in Eisensteins *An American Tragedy* lesen, muss man sich mithin in einer projizierten sinnlichen Konkretion vorstellen, wie sie nur in einem voll ausgestatteten Kino möglich und mit den Mitteln audiovisueller Kontrapunktik umsetzbar wäre: mit einer Kamera, die tatsächliche Taten aufzeichnet, und einem Mikrofon, das jene registriert, die nur gedacht werden.

4. Die Apotheose der Literatur im Film

Eisensteins Montageliste für die Mordszene vom 28. September 1930 folgt einem strengen Muster audiovisueller Alternierung und präsentiert eine hypnotische Pendelbewegung zwischen der physischen Welt, der äußeren Rede,

32 Eisenstein, *Help Yourself!*, S. 233 (Eizenshtein, *Izbrannye proizvedeniia*, Bd. 2, S. 75).

dem Nichts und der inneren Rede – immer wieder geht es im Vorfeld des Mordes durch diesen Kreis.³³ Die Einstellungen der Szene sollen sich abwechseln: Clyde rudert, Dialog mit Roberta, Blackout, Clydes innerer Monolog, aus dem Blackout heraus, mehr Rudern, mehr Dialog, wieder Blackout, mehr innerer Monolog und so weiter. Dieses Muster setzt sich zyklisch mehrmals fort und hält die Spannung zwischen Clydes innerer Psyche und seiner Existenz in der Außenwelt, mit Roberta im Boot, aufrecht. Es erinnert daran, dass die Gegenüberstellung von Innerem (Essenz) und Äußerem (Oberfläche), das Leitprinzip in allen oben genannten Beispielen literarischer Umschreibungen, nirgends so nachdrücklich zur Geltung kommt wie in dem Mittel, das Eisensteins Ansatz an dieses Filmprojekt überhaupt erst motivierte: Clydes innerer Monolog.

An den Rand dieser Liste von Einstellungen notiert Eisenstein ganz oben rechts auf Englisch:

Внутренний монолог [*innerer Monolog*]

Why not??!

Joyce in literature,

O'Neill in drama,

We in cinema!

In literature – good,

In drama – bad,

In cinema – best.³⁴

An diesem Höhepunkt in der Struktur des Films hält Eisenstein inne, um selbst einen ekstatischen Moment zu erleben: Im Prozess des Drehbuchschreibens ist ihm einmal mehr klar geworden, dass das Medium Film – unter Ausschluss aller anderen Medien – in einzigartiger Weise geeignet ist, das Mittel des inneren Monologs wirksam werden zu lassen. Was etwa James Joyce in dieser Hinsicht leistet, kann trotz seiner Vortrefflichkeit nur »innerhalb des grausamen Rahmens der Grenzen der Literatur« ausgeführt werden.³⁵ Aus Eisensteins Ablehnung von Eugene O'Neill geht sogar noch deutlicher hervor, dass der Versuch des Theaters, den inneren Monolog zu verwenden, absurd wirkt.

33 RGALI 1923–2-175, I, S. 4.

34 RGALI 1923–2-175, I, S. 4. Man vergleiche dies mit Eisensteins späterer Aussage von 1943: »Ich vermute, dass es nicht so ist, dass [der innere Monolog als Struktur des sinnlichen Denkens] ausschließlich in kinematographischen Werken möglich ist, sondern nur, dass er in ihnen am vollständigsten, am lebendigsten und am besten zugänglich ist« (Eizenshtein, *Metod*, Bd. I, 123).

35 Eisenstein, *Help Yourself!*, S. 235 (Eizenshtein, *Izbrannye proizvedeniia*, Bd. 2, S. 78).

Solche aphoristischen Randbemerkungen finden ihren Widerhall in Eisensteins späteren Aussagen zum inneren Monolog in »Help Yourself!«:

Die Kamera glitt »in« Clyde hinein, sie begann, den fieberhaften *Gedankengang* akustisch und visuell zu fixieren, abwechselnd mit der äußeren Handlung – dem Boot, dem Mädchen, das ihm gegenüber saß, seinen eigenen Handlungen. [...] Selbst die Literatur ist in dieser Hinsicht nahezu machtlos. Sie beschränkt sich entweder auf die primitive Rhetorik von Dreisers Schilderung von Clydes innerem Geschwätz oder auf die noch schlimmere Unwahrheit der pseudoklassischen Tiraden von O'Neills Helden, die in »Nebengesprächen« sekundäre Monologe führen, die offenbaren, »was sie denken« (*Strange Interlude*).³⁶

In Eisensteins filmischer Kollision zwischen Audio und Video, zwischen Subjektivem und Objektivem, scheinen die Werkzeuge des Filmemachens frühere Grenzen der Darstellung durchbrochen und das Sensorium radikalisiert zu haben.³⁷

Für Eisenstein hängt die Überlegenheit des Kinos als Domäne des inneren Monologs von der Struktur einer Tonspur ab, die parallel zum sichtbaren Bild und oft in einem schrägen Winkel zu ihm verläuft. Das Bild eines Gesichts, einer Oberfläche zu zeigen und diesem Bild einen Ton gegenüberzustellen, suggeriert hier, dass dieser Ton im Verhältnis zur Oberfläche das Innere bezeichnet. Darüber hinaus wird die Sicht der Subjektivität, wie sie in der jeweiligen Szene dargestellt wird, mit dem gesamten Arsenal kinematographischer Techniken untermauert: eine rhythmische Handlungssequenz, ein Dialog, ein Blackout, ein innerer Monolog, eine subjektive Sicht, die sich zusammenfügt, mehr Handlung und so weiter. Als Eisenstein 1930 sein Drehbuch für *An American Tragedy* um das Mittel des inneren Monologs herum strukturierte, war er gewiss nicht der einzige Filmemacher, der das Potenzial des Tonfilms für die Darstellung des Innenlebens von Figuren erkannte. Alfred Hitchcock setzte 1930 in seinem Film *Murder!* seine ganz eigene Technik des inneren Monologs ein, und

36 Ebd., S. 234 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 77). O'Neills 1928 mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnetes Stück besteht aus Selbstgesprächen, die von den Schauspielerinnen und Schauspielern in häufigen Unterbrechungen ihrer Handlungen auf der Bühne vorgetragen werden.

37 Die Terminologie, die Eisenstein verwendet, um die gleitende Bewegung der Kamera in Clydes Innerlichkeit zu beschreiben, basiert auf demselben russischen Wort, das er einige Absätze später verwendet, um das »Gleiten« (скольжéние) des inneren Monologs zwischen dem objektiven und dem subjektiven Bereich zu beschreiben. Vgl. Eisenstein, *Help Yourself!*, S. 235 (Eizenshtein, Izbrannye proizvedeniia, Bd. 2, S. 77).

es dauerte nicht lange, bis der Impuls, die Gedanken einer Figur durch einen Voiceover-Dialog darzustellen, so alltäglich wurde, dass er zum Klischee verkam. Eisensteins Experimente mit filmischer Subjektivität knüpfen zu gleichen Teilen an Zolas Diffusion, Chestertons Atmosphäre und Dostojewskis Transitivity an. Seine Umsetzung des inneren Monologs ist jedoch nicht nur im Licht einer plötzlichen Befreiung zu betrachten, die der illustrative Synchronon von früheren formalen Beschränkungen gewährt. Vielmehr ist ihr eine Dialektik von Altem und Neuem eigen, bei der das ausgefeilte Montagebild durch eine Tonkomponente zusätzlich verkompliziert wird. Deren Ziel besteht gerade nicht darin, das Bild, das sie begleitet, zu erklären, sondern es zu erweitern und zu eskalieren. Es liegt zweifellos eine gewisse Ironie in der Tatsache, dass Eisenstein diese Apotheose der Methode erreichte, indem er sich ein ganzes Arsenal literarischer Techniken aneignete und sie in filmische Techniken umgestaltete – und dass wir nur ein Drehbuch haben, das suggestive literarische Artefakt der Filmproduktion, um diese filmischen Verfahren zu rekonstruieren. Erinnern wir uns noch einmal an das handgezeichnete Bild von Roberta, mit dem dieser Beitrag beginnt und das auf Eisensteins Drehbuch verweist. Ihre dunkle Gestalt schwebt über dem schwarzen Wasser, eingeklemmt zwischen zwei Regieanweisungen: »pause – fade out« und dann »fade in«. Zwischen diesen tintenfarbenen Aus- und Einblendungspunkten liegt ein Höhepunkt von Eisensteins Experimenten: die audiovisuelle Illustration psychologischer Subjektivitäten und Irrationalitäten innerhalb der überwältigend objektiven und rationalen Ordnung des Kinos und seiner materiellen Komponenten.

Übersetzung aus dem Englischen: Michael Wedel und Johannes von Moltke