

Anna Bohn

VON DER POESIE BEWEGTER BILDER. WALT WHITMAN UND DER SOWJETISCHE FILM¹

Wie Dichtung und Filmkunst eine Verbindung eingehen können, führte Dziga Vertov in seinen ‚poetischen Dokumentarfilmen‘ vor. Die freien Rhythmen Walt Whitmans waren es, die ihn bei der Schaffung des Filmpoems *Šestaja časť mira* (*Ein Sechstel der Erde*, 1926) inspirierten. Die Zwischentitel des Vertovschen Stummfilms, ebenfalls in freien Rhythmen gehalten, treten in einen künstlerischen Dialog mit Whitmans Gedicht „Salut au Monde!“ aus der Sammlung „Leaves of Grass“. Während Whitman mittels des Prinzips der Reihung und appellativer Parallelismen allen Bewohnern der Erde seinen Gruß entbietet („And I salute all the inhabitants of the earth. / You whoever you are! / You daughter or son of England! / You of the mighty Slavic tribes and empires! you Russ in Russia!“)² – so übernimmt Vertov die poetischen Verfahren Whitmans wie Anapher und Reihung, um den Völkerschaften eines *Sechstels* der Erde – der UdSSR – seine Botschaft zu übermitteln: „Ihr, / die ihr Schafe badet in der Meeresbrandung / und ihr, die ihr Schafe badet im Bach. / Ihr / in den Auls Dagestans / Ihr / in der sibirischen Taiga / [...] IHR / ALLE / seid die Herren / der sowjetischen Erde / in Euren Händen liegt / der sechste / Teil / der Erde“.³ Die lyrische Form der Zwischentitel gibt auch den Rhythmus für die Montage der Filmbilder vor und verhilft einer neuen Gattung zum Durchbruch: dem poetischen Dokumentarfilm.⁴

¹ Der vorliegende Artikel stellt die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags dar, der im Rahmen der internationalen Konferenz „Literaturwissenschaft des XXI. Jahrhunderts“ vom 20.-24. April 1999 in München gehalten und in russischer Sprache unter dem Titel „Pesnja topora na piru palača. Dialog Sergeja Eizenštejna s Uoltom Uitmenom“, *Literaturovedenie XXI veka. Teksty i konteksty russkoj literatury*, St. Petersburg 2001, veröffentlicht wurde.

² „Salut au Monde!“, Strophe 10, 11, Walt Whitman, *Leaves of Grass. A Textual Variorum of the Printed Poems. Volume 1, Poems, 1855-1856*. Ed. By Sculley Bradley, Harold W. Blodgett, Arthur Golden, William White, New York 1980, 172. (Im Folgenden zitiert als: Whitman 1980).

³ Zwischentitel aus dem Film *Šestaja časť mira*. Aus dem Russischen von Reinhard Urbach. Textliste des Österreichischen Filmmuseums.

⁴ Neben der Poesie Walt Whitmans ist auch das dichterische Werk Vladimir Majakovskijs für die Entwicklung des ‚poetischen Dokumentarfilms‘ entscheidend. Zu Whitman und Vertov siehe: Ben Singer, „Connoisseurs of Chaos: Whitman, Vertov and the ‚Poetic Survey‘“, *Literature-Film-Quarterly*, 4, 1987, Vol. 15, Salisbry, 247-258. Zu Majakovskij und Vertov

Whitman wurde auch für einen anderen sowjetischen Regisseur zu einer Quelle der Inspiration: Sergej Ėjzenštejn. Dessen Rezeption von Whitmans Werk läßt sich genau nachvollziehen. In den Beständen der privaten Bibliothek Ėjzenštejns findet sich eine Edition der *Leaves of Grass*,⁵ die Ėjzenštejn laut Eintragung am 4. September 1930 in Hollywood erwarb und mit handschriftlichen Anmerkungen versah. Die Ausgabe ergänzte er bald darauf durch Sekundärliteratur, z.B. die Studie von Emory Holloway *Whitman. An Interpretation in Narrative*.⁶ Die Lektüre fand unmittelbaren Niederschlag in den Tagebüchern Ėjzenštejns aus dem Jahr 1931 – der Zeit seines Mexiko-Aufenthalts. In dieser Zeit befaßte sich der Regisseur mit der Frage des Ursprungs der Kunst in kulturellen Formen und analysierte in seinen Schriften unterschiedliche Erscheinungsformen von Ekstase, die er in seinen Schriften mit dem Kürzel „ex“ (für „Ex-stasis“) belegte. Ėjzenštejn, der in seiner Kunsttheorie den Begriff der ‚Ekstase‘ nicht wirkungsästhetisch, sondern als eine im Bau des Kunstwerks angelegte Struktur auffaßte, fand in Walt Whitmans Gedicht „Song of the Broad-Axe“ ein Beispiel für die Realisierung einer solchen ekstatischen Struktur im Kunstwerk und notierte in sein Tagebuch:

В вопрос анализа „ex“ не забыть включить механический анализ созвучного Axe („Song of the Axe“ [sic]). N[ota]B[ene] примечательно, что темой выбран предмет созвучный моторному корню ЭКСтатки (ex) в Уитмэн, насквозь вибрирующему экстазом – такой даже выбор не случаен, хотя и несомненно не „нарочитый“ – продуктивен, вероятно, моторикой движения топора на основе пионерского врубания в новые заимы – тем лучше – ибо обозначение Axe (нем. Akst) [...] блестящая застытость моторики процесса в звуке.⁷

Whitmans „Song of the Broad-Axe“ blieb, wie zu zeigen sein wird, nicht nur Hinblick auf die Semantik der Axt für Ėjzenštejns weiteres künstlerisches Schaffen aktuell, sondern auch für seine Theorie von Pathos und Ekstase in der Kunst.

siehe: Aleksandr Fevral'skij, „Dziga Vertov i Majakovskij“, *Iskusstvo kino*, 10 (Oktober 1973), 113-124; sowie Hermann Herlinghaus, „Wertow-Majakovskij-Futurismus“, *Filmwissenschaftliche Beiträge* 1973, 14. Jg., 154-171.

⁵ Bei der Ausgabe handelt es sich um die 1900 in Philadelphia erschienene Edition von David McKay, die erstmals versuchte, verschiedene Varianten der Gedichte miteinzubeziehen (Walt Whitman, *Leaves of Grass. Including a Fac-simile autobiography variorum readings of the poems and a department of gathered leaves*, Philadelphia 1900). Erst seit 1980 steht eine kritische Ausgabe zur Verfügung, die alle Textvarianten der *Leaves of Grass* einbezieht (Whitman 1980); sie wird im Folgenden für die Textanalyse herangezogen.

⁶ N.Y. / London 1926. Laut handschriftlichem Eintrag hatte Ėjzenštejn die Ausgabe am 28. Oktober 1930 in New York erworben.

⁷ Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst, Fond 1923, Findbuch 2, Aufbewahrungseinheit 1123. Im Folgenden werden Archivangaben in Abkürzung zitiert (RGALI 1923-2-1123).

Im Jahr 1935, als in der Sowjetunion eine Neuedition der russischen Übertragung der *Leaves of Grass – List'ja travy* von Kornej Čukovskij⁸ veröffentlicht wurde, beschäftigte das poetische Schaffen Whitmans den Regisseur im Zusammenhang mit der Arbeit am Film *Bežin lug* (*Die Bežin-Wiese*). Das Drehbuch zu dem Film über den Sowjethelden Pavlik Morozov, der seinen Vater als Kulaken und Feind der Sowjetmacht denunziert und daraufhin von diesem ermordet wird, verfaßte 1935 Aleksandr Ržeševskij,⁹ der Meister des „emotionalen Drehbuchs“.¹⁰ Ržeševskij stellte den Konflikt zweier Epochen – der der vergangenen alten und der zukünftigen neuen – als Konfrontation von Texten dar: des Turgenev'schen *Bežin lug*¹¹ (mit seiner naturmagischen Vorstellungswelt des Bauerntums) und des *Bežin lug* der 1930er Jahre der Sowjetunion – der Epoche der kollektivierten Landwirtschaft. Der Konflikt des Alten mit dem Neuen findet seine Personifizierung in der Konfrontation von Vater und Sohn. Der saturnische Vater, gleichsam eine mythische und der Vergangenheit angehörende Gestalt, droht dem Sohn – der als ‚Held der neuen Zeit‘ die Lichtgestalt

⁸ Das Buch findet sich in Ejzenštejns privater Bibliothek. Zu Kornej Čukovskij als Übersetzer der Werke Walt Whitmans ins Russische siehe: Gay Wilson Allen, „Kornej Chukovsky, Whitman's Russian Translator“, Geoffrey M. Sill, *Walt Whitman of Mickle Street*, Knoxville 1994, 276-282.

⁹ Aleksandr Ržeševskij's Drehbuch „Bežin lug“ wurde publiziert in: A.G. Ržeševskij, *Žizn'. Kino*, Moskva 1982, 215-298.

¹⁰ Eine Besonderheit des 'emotionalen Drehbuchs' war die Nähe zu lyrischen Formen. Die theoretische Fundierung dieser Form des Drehbuchs lieferte Sergej Ejzenštejn in seinem Artikel „O forme scenarij“ (1929. In: *Izbrannye proizvedenija* [=IP] II, 297-299), in welchem er das Drehbuch als „Stenogramm eines emotionalen Ausbruchs“ („stenogramma emocional'nogo poryva“) bestimmte. Durch das Drehbuch soll laut Ejzenštejn das Ziel dessen ausgedrückt werden, was der Zuschauer durchleben soll. Gleichzeitig diene das Drehbuch als Material dazu, den Regisseur emotional zu „ergreifen“ und ihn zu einer gleichermaßen expressiven visuellen Lösung zu stimulieren. Vsevolod Pudovkin schrieb 1929 über die von Ržeševskij geprägte Form des Drehbuchs, daß es ihn „beim Lesen wie ein echtes literarisches Kunstwerk“ erregt habe: „Ržeševskij schreibt nichts über Blickwinkel, nicht über Vorder- und Hintergrund oder über Totalen, nichts über die Länge der einzelnen Einstellungen, dafür aber empfindet man beim Lesen den Rhythmus des Filmablaufs. Die Form der Einstellungen, die Blickwinkel, Licht und Schatten, Charakter und Bewegung der Menschen – alles das ist ohne direkte Hinweise in seine Wortkompositionen eingeschlossen.“ (Vsevolod Pudovkin, „Die Arbeit des Literaten beim Film (Zum filmischen Szenarium Ržeševskij's)“, *Die Zeit in Großaufnahme. Erinnerungen / Aufsätze / Werkstattnotizen*, Berlin 1983, 218).

¹¹ Ržeševskij entlehnte Motive aus Ivan Turgenevs Novellen „Bežin lug“ und „Pevcy“ des Zyklus *Zapiski ochotnika*. Die Transformation des Turgenevschen Textes in den Film wurde vor allem in den von dem Kameramann Eduard Tissé gedrehten Landschaftsaufnahmen realisiert, in denen die meisterlichen Naturbeschreibungen Turgenevs ein adäquates Pendant finden sollten. Eduard Tissé äußerte sich dazu wie folgt: „когда я получил первый вариант сценария, то почувствовал в нем Тургенева. Тургенев так описывает природу, что, помому, ни один писатель его в этом отношении не превзошел. В тургеневской природе, в особенности в „Записках охотника“ и других произведениях, вы не то что видите, а ощущаете каждый комок земли, аромат земли, утро, пение птиц и т.д. Под этим впечатлением тургеневских рассказов мне и хотелось создать такие пейзажи, где бы чувствовался Тургенев.“ („Soveščanie u t. Šumjackogo tvorčeskogo aktiva po voprosam zapreščeniya postanovki fil'ma „Bežin lug“ režissera Ejzenštejna 19-21 marta 1937 goda“, *Živye golosa kino*, Moskva 1999, 77).

einer zukünftigen Ära verkörpert – die gewaltsame Zerstückelung und Einverleibung an: „Разрублю тебя на куски... Сложу в чугуны... Слышишь? Сварю... И съем...“ (Ržeševskij 1982, 225). Wenn auch die wie eine archaische Opferung inszenierte Ermordung des Sohnes durch den Vater im Film nicht mit der Axt, sondern mit einem Gewehr ausgeführt wird, so figuriert die Axt an anderer Stelle des Drehbuchs als Instrument der Machtausübung und steht im Kontext des Mythos vom Opfertod.¹²

Zeitgleich zur Arbeit am Film *Bežin lug* bringt Eizenštejn Whitmans „Song of the Broad-Axe“ in seinen Tagebuchaufzeichnungen vom 28. Oktober 1935 mit dem Prinzip der musikalischen Fuge Bachs in Zusammenhang. Eizenštejn erläutert seine Definition einer (filmischen!) Fuge wie folgt: „Man stellt eine These auf, die dann in vielen Varianten abgewandelt wird. Die These wird nicht ‚entwickelt‘, sondern man fühlt sich in alle möglichen affektvollen Schattierungen ein“.¹³ Charakteristisch für eine solche Fuge ist demnach die „Reihung der dargestellten Ereignisse“ bei einem „scheinbaren Auf-der-Stelle-Treten der Fabel“, sowie die Tatsache, daß „eine Kraft, eine These, eine Situation, [...] als Einheit von Gegensätzen auftritt und von der Vielfalt ihrer Wechselbestimmungen bestimmt ist“.¹⁴ Laut Eizenštejn ist dieser Verfahrensweise eine gesteigerte Pathetik eigen, da sie das Entwicklungsschema des Seienden und des Vergangenen reproduziere, das wie die Musik Bachs als etwas Über-der-Zeit-Stehendes empfunden werde. Whitmans „Song of the Broad-Axe“ sieht Eizenštejn als klarstes Beispiel einer solchen Fuge. In seinen Ausführungen zur (filmisch verstandenen) Fuge liefert Eizenštejn indirekt selbstironisch die Beschreibung der Methode, die sein eigenes Schaffen kennzeichnete: die der Dissoziation einer Idee in einen Strom der aus dieser Idee freigesetzten Bilder „obrazy“, die kaum mehr in das Korsett einer Fabel zu pressen sind.¹⁵ Bei Walt Whitman sah er „diese

¹² Nach Sichtung des abgedrehten Filmmaterials durch Boris Šumjackij wurden die Dreharbeiten 1936 abgebrochen; das Drehbuch mußte umgearbeitet werden. Die zweite Variante verfaßte Sergej Eizenštejn zusammen mit Isaak Babel' nach Motiven des Drehbuchs von Ržeševskij (S. Eizenštejn, „Bežin lug“, IP VI, 129-152). In der zweiten Fassung des Drehbuchs wurden die Texte Turgenjevs entfernt.

¹³ S. Eizenštejn, Tagebucheintrag vom 28. Oktober 1935. Publiziert in: Akademie der Künste (Hrsg.), Eisenstein und Deutschland. Texte Dokumente Briefe. Konzeption und Zusammenstellung von Oksana Bulgakowa, Berlin 1998, 50.

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Der Verfasser der ersten Monographie zu Eizenštejn, Ivan Aksenov (1884-1935), erläuterte diese Methode ironisch und schrieb zu dem Vorschlag eines Gönners, den zügellosen schöpferischen Strom Eizenštejns dadurch zu bändigen, daß man ihn einen einfachen Film über das Offenheizen drehen lasse: „Он не знал, что [Эйзенштейн] приведет на экран печи всех времен и народов. Что гроты Альтамыры будут вынуждены раскрыть тайны кухни троплодитов, что индейцы рассядутся перед костром вигвама, жрецы Деметры склонятся перед алтарем своей богини, а их собратья из храма Гестии станут добывать огонь путем конического зеркала, испанская инквизиция зажжет свои костры, будет в срубе гореть протопоп Аввакум, домыни Магнитогорска вступят в перелкичку с Кузбассом, бессемеровы реторты выбросят снопы пылающего глаза, и языки огня будут долго лисать в рамке кадра танец мифических саламандр. Что касается до вопроса, как

Gesetzmäßigkeit der inneren Form bei einem gegenständlichen Sujet“ angewendet. Was die von Ėjzenštejn erkannte „gesteigerte Pathetik“ dieser Verfahrensweise anbelangte, so hatte bereits Vertov in *Šestaja časť mira* von Whitman Verfahren wie Anapher und Parallelismus als Stilmittel des rhetorischen Pathos entlehnt, um das Dokumentarische zu erhöhen und eine filmische Hymne an die Sowjetunion zu schaffen. In wieweit Ėjzenštejn das Ziel verfolgte, seine Konzeption von Pathos und Ekstase im Film *Bežin lug* zu realisieren, läßt sich nur hypothetisch rekonstruieren, da der Film verboten und das Filmmaterial vernichtet wurde.¹⁶ Das Verbot des Films bedeutete auch das Aus für die literarische Form des „emotionalen Drehbuchs“¹⁷ – laut der Resolution des Politbüros zum Film *Bežin lug* vom 5. März 1937 sollte fortan kein Film mehr in Produktion gehen können, ohne daß nicht vorher das „genaue Drehbuch und die Dialoge“¹⁸ die Zensur passiert hätten. Des weiteren wurde die Klausel eingeführt, daß die Inszenierung eines Films in Zukunft in genauer Übereinstimmung mit dem von der Zensur bestätigten Drehbuch und den darin enthaltenen Dialogen zu erfolgen habe. In der Folge wurde die Kontrolle über die Gattung Drehbuch als einem der wichtigsten Instrumente staatlicher Kontrolle über die Filmproduktion noch verstärkt.

In den vierziger Jahren nahm Ėjzenštejn mit dem Film *Ivan Groznyj* den künstlerischen Dialog mit der Dichtung Walt Whitmans wieder auf. Als Bedingung für die Übernahme des offiziellen Auftrags, einen Film über Ivan Groznyj zu drehen, hatte sich Ėjzenštejn auserbeten, das Drehbuch zu dem als Trilogie konzipierten Film alleine verfassen zu dürfen.¹⁹ In das Drehbuch zum zweiten

топить печку, он разорвется на мелкие оговорки к изложенной вкратце сумятице и исчезнет в ней, как морская галка в волне, поднятой бурей.“ (I.A. Aksenov, *Sergej Ėjzenštejn, portret chudožnika*, Moskva 1991).

¹⁶ Neben den beiden Varianten des Drehbuchs sind lediglich einzelne Einstellungen des Films erhalten geblieben. Auf Grundlage dieser Fragmente stellte Naum Klejman einen Photo-Film des Materials her. Paradoxerweise müssen neben den (oftmals unverlässlichen) Erinnerungen von Zeitgenossen vor allem die Zensurdokumente und Äußerungen der Gegner des Films herangezogen werden, um Aufschluß über die Konzeption des Films und konkrete Gestaltung einzelner Sequenzen zu gewinnen (*Ošibki Bežina luga*, Moskva 1937; „Soveščanie u t. Sumjackogo tvorčeskogo aktiva po voprosam zapreščeniya postanovki filma „Bežin lug“ režissera Ėjzenštejna 19-21 marta 1937 goda“, *Živye golosa kino. Govorjat vydajuščiesja mastera otečestvennogo kinoiskusstva (30-e-40-e gody). Iz neopublikovannogo*, Moskva 1999, 32-84).

¹⁷ So schrieb der Kritiker N. Otten in dem Artikel „Snova ob emocional'nom scenarij“: „Решение о запрещении фильма „Бежин луг“ очень значительно для кинематографии. Оно мобилизует на ликвидацию остатков „теории“ и практики „эмоционального“ сценария“. (*Iskusstvo kino*, 1937, Nr. 5, 35).

¹⁸ Leonid Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki*, Moskva 1997, 241.

¹⁹ Die 1944 publizierte zensierte Fassung des Drehbuchs war nicht mit Ėjzenštejns ursprünglicher Fassung identisch und wurde zudem ohne den von Ėjzenštejn vorgesehenen historischen Kommentar veröffentlicht. Durch das Verbot des zweiten Teils von *Ivan Groznyj* und den Abbruch der Dreharbeiten zum dritten Teil kommt dem Drehbuch auch deshalb Bedeutung zu, weil der Text zusammen mit den Zeichnungen und Skizzen Ėjzenštejns erlaubt, das Kunstwerk als trilogische Komposition in seiner Gesamtheit zu analysieren.

Teil des Films fügte Ėjzenštejn einen Liedtext ein, der aufgrund seiner komplexen Semantik als Hommage an Walt Whitman und insbesondere an dessen Gedicht „Song of the Broad-Axe“ gelten kann – der ‚Gesang von der Axt‘, gesungen von dem Opričnik Fedor Basmanov, dem Liebhaber des Zaren Ivan. Ėjzenštejns ‚Gesang von der Axt‘ ist in die Szene des orgiastischen Mahls der Opričniki eingebettet, das den Auftakt zur Krönung des Narrenkönigs Vladimir und seiner anschließenden Ermordung in der Kathedrale bildet. Der Ruf der Opričniki, „Gojda; Gojda“ der im Refrain des „Gesangs von den Äxten“ wiederkehrt, bildet den akustischen Rahmen und das durchgehende Thema für den ekstatischen Tanz der Opričniki, in deren Mittelpunkt die Travestie Fedor Basmanovs und das Verhör Vladimir Starickijs durch Ivan stehen. Den ‚Gojda‘-Ruf der Opričniki entlehnte Ėjzenštejn einer historischen Quelle – dem Bericht des deutschen Opričniks Albert Schlichting: „Приносят головы обоих со словами: Великий Князь, исполнено, как ты приказал! Тот, ликуя, восклицает: ‚Гойда! Гойда!‘ и остальная толпа палачей вторит его возгласу“.²⁰ Parallel zu Gesang und Tanz der Opričniki montierte Ėjzenštejn in die Szene das Verhör, welchem Ivan den betrunkenen Vladimir Starickij unterzieht. Der Liedtext tritt daher in einen Dialog mit den Handlungssträngen, mit denen die Szene verknüpft ist. Im Verlauf des Verhörs verrät der betrunkene Vladimir Starickij das Mordkomplott gegen den Zaren und wird daraufhin selbst zum Opfer dieses Mordkomplotts. Mit dem Ruf der Opričniki: „Gojda, Gojda!“, wird der „Gesang von der Axt“ eingeleitet: „Гости въехали к боярам во дворы, / Загуляли по боярам топоры...“ In den drei zweizeiligen Liedstrophen besingt der Opričnik Fedor Basmanov das Treiben der Opričniki, die auf Befehl Ivans des Schrecklichen die Höfe der Bojaren besuchen, die Bewohner ermorden, den Besitz plündern und in Brand stecken. Den Strophen folgt jeweils der Refrain:

Дико пляшут опричники:

„Гойда, гойда!

Говори, говори!

Говори, приговаривай,

Говори, приговаривай!“

Федор:

„Топорами приколавивай!“

Свист пронзительный.

Опричники:

„Ой, жги, жги, жги, жги!“ (IP VI, 347-248)

Durch die Wortwiederholungen, die stark rhythmisierte stakkatoartige Abfolge der Silben und die Imperativformen der Verben wird eine Atmosphäre von Jagd

²⁰ Aus dem historischen Kommentar zum Drehbuch, *Kinovedčeskie Zapiski*, 38, 221.

und Verfolgung evoziert. Auf der phonetischen Ebene werden durch die Wiederkehr gleichlautender Silben und den Parallelismus der Vokalabfolge Worte unterschiedlicher semantischer Herkunft verbunden (z.B. „prigovarivaj-prikolačivaj“). Vladimir wird in dem Gesang zum Gejagten; aufgepeitscht von den „Gojda, gojda“ Jagdrufen ist das drängende „govori, prigovarivaj“ auf das parallel zum Gesang stattfindende Verhör zu beziehen: Vladimir soll reden, Ivan das Todesurteil aussprechen. Auf einer anderen Ebene tritt dieser Text als Anspielung auf die Verhörpraxis der Stalinschen Schergen in einen Dialog mit dem zeitgenössischen Zuschauer.²¹ Der Parallelismus der Zeilen: „govori prigovarivaj“ („Rede! Verurteile!“) und „toporami prikolačivaj“ („Nagele ihn mit den Äxten an!“) verweist auf das Märtyrermotiv und damit auf einen der prominentesten Prätexte dieses Motivs: Die Verurteilung Christi durch die Juden und den Opfertod am Kreuze. Ėjzenštejn entwickelte das Sujet des Opfertods bei der Arbeit am Film *Que viva México!* unter Rückgriff auf ethnographisches Faktenmaterial aus James George Frazers *The Golden Bough*. Dieser stellte in seiner materialreichen Studie zum Gottkönigtum (divine kingship) eine Verbindung zwischen dem Brauch der „Opferung des Narrenkönigs“ und der Kreuzigung Christi her. Bei Ėjzenštejn erhält die Szene der Krönung und Ermordung des Narrenkönigs Vladimir durch die Parallele mit dem Kreuzestod Christi eine tragische Dimension, die über die historische Epoche Ivans des Schrecklichen hinausweist, da sie vom Einzelfall der Opferung eines Menschen zur Verallgemeinerung schreitet – zum zeitlosen Mythos des Menschenopfers im kultisch-religiösen Sinn. Auch Walt Whitmans „Song of the Broad-Axe“ thematisiert das Thema von Märtyrer und Opfer und verbindet es mit der Figur des europäischen Henkers, der mit der Axt schlachtet:

I see the European headsman,
He stands mask'd, clothed in red, with huge legs and strong naked arms,
And leans on a ponderous axe.

(Whom have you slaughter'd lately European headsman?
Whose is that blood upon you so wet and sticky?)

I see the clear sunsets of the martyrs (Whitman 1980, 184)

Allerdings stellt Whitman dem Henker mit blutigem Beil seine Vision einer Welt gegenüber, in der das Blut vollständig von der Axt abgewaschen ist, keine Köpfe mehr rollen, der Henker nutzlos wird und die Axt zu einem gewaltigen und freundlichen Emblem der Macht eines freien Amerika wird:

²¹ So z.B. berichtet M. Romm über die Vorführung des Films im künstlerischen Rat: „Мы посмотрели и ощутили ту тревогу и то же смутное чувство слишком страшных намеков“ (M. Romm, *Besedy o kino*, Moskva 1964, 91).

I see the blood wash'd entirely away from the axe,
Both blade and helve are clean,
They spirt no more the blood of European nobles, they clasp no more the
necks of queens.

I see the headsman withdraw and become useless,
I see the scaffold untrodden and mouldy, I see no longer any axe upon
it,

I see the mighty and friendly emblem of the power of my own race, the
newest, largest race. (Whitman 1980, 185)

Während die Axt in Whitmans Gedicht anthropomorphe Züge trägt: „weapon shapely, naked, wan, / Head from the mother's bowels drawn, / Wooded flesh and metal bone“ (Z. 1-3), personifiziert Eĵzenštejn die Henkersbeile in seinem „Gesang von den Äxten“: „Заруляли по боярам топоры...“ Die Äxte feiern ein Fest der Gewalt unter den Bojaren und stehen als Werkzeuge des Terrors Ivans des Schrecklichen für die Gewalt der Opričniki. Die Axt wird im Text des Drehbuchs zum Henkersbeil und somit zum Instrument der Kastration des Bojarengeschlechts durch Ivan. Im Gespräch des Opričnik Aleksej Basmanov (Fedors Vater) mit dem Zaren während des Mahls wird die Kastration des Bojarengeschlechts mit der Metapher der Rodung des (genealogischen) Baumes belegt:

А не ты ли сам учи дубы-роды корчевать? / Возражает царь: / „Царский род – родам род. / И подобен не дубу земному, / но дереву тамаринду небесному.“ / А Басманов все не унимается: / „А не мы ли новый лес, вокруг тебя вырастающий?“ / Продолжает Царь: / „Не затем дубы крушу, чтоб осиннику убогому / место расчищать“ (IP VI, 346)

Der absolute Machtsanspruch des Zaren, der um seinen Stammbaum herum alle Bäume gerodet sehen möchte, wird mit dem Ausdruck „mesto rasčiščat“ verdeutlicht. Durch das Verb und die zugrundeliegende Wurzel „čistit“ (säubern) ist auf einer zweiten Ebene in dem Dialog gleichzeitig die Anspielung auf den Terror Stalins und die von ihm befohlenen Säuberungen („čistki“) präsent.

Das Bild der an die Wurzel der Bäume angelegten Axt ist jedoch nicht nur auf die Kastration des Bojarengeschlechts und das Brandschatzen ihrer Besitztümer durch die Opričniki zu beziehen, das im Refrain („ой, жги, жги, жги, жги“) und in der 3. Strophe besungen wird: „А как гости с похмелья домой пошли, / Они терем за собой зажгли“. Die an die Wurzel der Bäume angelegte Axt verweist auf die warnende Verkündigung Johannes des Täufers „Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь“ (Evangelium nach Matthäus 3,10). Zwar gibt Eĵzenštejn der zeitgenössischen Bezeichnung „topor“ den Vorzug vor dem Wort

„sekira“, welches eine altertümliche Waffe in Art einer Axt bezeichnet, spielt aber dennoch auf den biblischen Text an: Die an die Wurzel der Bäume angelegte Axt ist allegorische Mahnung an das kommende Gottesgericht.

Wie bereits die oben zitierte Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1931 belegt, galt Ėjzenštejns besonderes Interesse den Lautstrukturen und vor allem der „Motorik des Prozesses im Laut“ in Whitmans Gedicht „Song of the Broad-Axe“. Die eingehendere Analyse des Liedtextes in *Ivan Groznyj* zeigt, daß auch die Lautstruktur des ‚Gesangs von der Axt‘ sorgfältig komponiert ist. Dem Lied liegt die Lautstruktur der Axt – „to-por“ – zugrunde, die durch die Dominanz von Silben mit dem Vokal o und dessen Reduktionsstufen gekennzeichnet ist. Außerdem wird im Text des Liedes der Wechsel der Liquida R und L betont, z.B. „prigovaRivaj, topoRami prikoLačivaj“. Die Akzentuierung der Liquida, wie sie in der zweiten Strophe „Raskolililsja vorota popolam“ zum Ausdruck kommt, verweist auf Ėjzenštejns Lektüre von Velimir Chlebnikovs „Zangezi“ (1922). Bei der Lektüre dieses Werks hatte er Chlebnikovs Verfahren der Vertauschung der Liquida L und R besonderes Interesse zugewandt und darin die lautliche Undifferenziertheit der Liquida in archaischen Sprachformen entdeckt.

In den Worten Ivans „Царский род – родом род. / И подобен не дубу земному, / но дереву тамаринду небесному“ offenbart sich ein biblischer Subtext: der Traum Nebukadnezars von dem mächtigen Baum, dessen Höhe bis an den Himmel reichte (Buch Daniel 4,8), und der gefällt werden soll (ebda. 4,10). Die Parallelen des Herrschers Ivan Groznyj zum heidnischen Zaren Nebukadnezar werden auch an anderen Stellen des Drehbuchs explizit gemacht, wie z.B. in der Szene des Mysterienspiels der drei Jünglinge im Feuerofen, die Ėjzenštejn in das Drehbuch aufnimmt. Die eschatologischen Subtexte sind Bestandteil einer durchgehenden apokalyptischen Motivik, die die Tiefenstruktur des Ėjzenštejnschen Drehbuchtextes konstituiert. Durch die Anspielung auf den Traum Nebukadnezars wird im Text implizit Kritik an der Gewaltherrschaft des Zaren und der Hybris des weltlichen Herrschers geübt, der in der Bibel von Daniel gemahnt wird: „искупи грехи твои правдою и беззакония твои милосердием к бедным“. In dieser Lesart kann der Text wiederum als Dialog des Künstlers mit dem Machthaber Stalin verstanden werden.

Die Zerstörung durch die Axt „раскололися ворота пополам“ und anschließende Brandschatzung („они терем за собой зажгли“) ist als Verweis auf Psalm 73 zu lesen, in dem die Klage über das Zerstörungswerk und die Hybris der Feinde Gottes ertönt: „Рыкают враги Твои среди собраний Твоих; поставили знаки свои вместо знаменій наших. / Показывали себя подобными поднимающему вверх секиру на сплетшиеся ветви дерева. / И ныне все резьбы в нем в один раз разрушили секирами и бердышами; / Предали огню святилище Твое; совсем осквернили жилище имени Твоего“ (Psalm 73, 4-7). Die Wurzel „raskol“ in Verbindung mit der Axt verweist gleichzeitig auf den

berühmten Mord Raskol'nikovs. Im Jahr 1934 hatte Ėjzenštejn mit seinen Studenten sorgfältig die Mise-en-scène dieses berühmten Mordes mit dem Beil ausgearbeitet.²²

Das ekstatische Crescendo des „Gesangs von den Äxten“ in *Ivan Groznyj*, sowohl innerhalb des Refrains, als auch in der Abfolge der Strophen („лучше прежнего крики ‚Гойда! Гойда!‘“) findet eine Parallele in der ansteigenden Dynamik der Schlußsequenz von Whitmans „Song of the Broad-Axe“. Das Bild der Axt ist als Machtemblem bei Ėjzenštejn von suggestiver Kraft und keineswegs frei von Ambivalenz. Die phallische Symbolik der Axt korrespondiert im Rahmen der homoerotischen kollektiven Massenekstase der Opričniki mit den ekstatischen Hymnen des „Song of the Broad-Axe“, in welchem die „Gestalten aller, die Beile führen“ besungen werden („The shapes arise! Shapes of the using of axes anyhow, and the users and all that neighbors them“; Whitman 1980, 186) darunter die „Gestalten der ungebändigten Brut junger Männer“ („Shapes of the untamed breed of young men“; Whitman 1980:189). Die letztgenannte Zeile Whitmans, die nicht in die Endredaktion des „Gesangs von der Axt“ aufgenommen wurde, hob Ėjzenštejn in seinem Exemplar der *Leaves of Grass* hervor.

Bei Whitman fungiert die Axt als Emblem, das sich aus dem Prinzip der Reihung mannigfaltigster Funktionsformen herausbildet. Für dieses Verfahren fand Ėjzenštejn die Formel der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“, die als Konstruktionsprinzip in der Kunst die mannigfaltigsten und zuweilen ambivalenten und sehr heterogenen Erscheinungen in sich vereinigt. Das Prinzip der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ reflektierte Ėjzenštejn in seinen in den 1940er Jahren entstandenen Schriften zum Pathos in der Kunst: „Действительно, пафосные построения типа ‚Песни о топоре‘ Уитмена в структуре своей воспроизводят собой одну из самых острых фаз экстатического переживания. / Это – мгновение, [в котором переживается] ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории, науки“ (Ėjzenštejn IP III: 119). Die „eine verallgemeinernde Gesetzmäßigkeit durch all die Vielfalt der Einzelercheinungen hindurch“ sieht Ėjzenštejn im Bild (образ) der Axt in „Song of the Broad-Axe“ verwirklicht. In seinen kunsttheoretischen Schriften der 1930er und 1940er Jahre entwickelte Ėjzenštejn für das Verfahren der Verdichtung unterschiedlicher Bildtexte den Begriff des „obobščennyj obraz“, des verallgemeinerten Bildes, und stellte den Bildbegriff („obraz“, auch verstanden als Sinnbild, Symbol) der konkreten Darstellung

²² Vgl. V. Nižnyj, *Na urokach režissury S. Ėjzenštejna*, Moskva 1958. Auf zahlreiche Reminiszenzen an das Schaffen Dostoevskijs im Film *Ivan Groznyj* wies Rita Klejman hin (R. Klejman, „Tol'ko skvoz' Ivana u menja interes k nemu“. Ėjzenštejn i Dostoevskij“, *Kino-vedčeskie zapiski*, 38, 1998, 314-327).

(„častnoe izobraženie“) gegenüber.²³ Als Beispiel für einen durch Verallgemeinerung („obobščenie“) gekennzeichneten künstlerischen „obraz“ nennt Ėjzenštejn die „Axt“ in Walt Whitmans Gedicht „Song of the Broad-Axe“ (IP II (1964): 423) und führt vor, wie Whitman das Amerika der Pioniere im Emblem der Axt besingt, indem er von der begrenzten *Darstellung* („izobraženie“) der gegenständlichen Axt („predmetnyj topor“) zu einer höheren Qualität der Axt als *verallgemeinertem obraz* gelangt. In der Komposition des Gedichts sieht Ėjzenštejn das Montage-Prinzip wirksam, das den Begriff (Axt) in mannigfaltige „Montage-Fragmente“, in eine Reihung unterschiedlicher Funktionen, die eine Axt erfüllen kann, zerlegt und durch das Prinzip der Reihung im inneren Denkprozeß des Wahrnehmenden einen qualitativen Sprung auf die Ebene des verallgemeinerten Bildes bzw. die Ebene des abstrakten Begriffs – des Amerika der Pioniere – bewirkt.

Ėjzenštejns Streben nach Einheit und dem Verallgemeinernden in der Kunst findet in Walt Whitmans Kunstauffassung eine Entsprechung, denn auch Whitman besingt die kosmische Einheit im Gedicht „Song of Myself“: „It is not chaos or death – it is form, union, plan – it is eternal life – it is happiness.“ Das Prinzip der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“, das das Schaffen des genialen Künstlers auszeichnet, findet seinen unmittelbarsten Ausdruck im Charakter des Kunstwerks als Selbstportrait, das durch ein ekstatisches Erleben geprägt ist. So schreibt Whitman in „Song of Myself“:

And these tend inward to me, and I tend outward to them,
And such as it is to be of these more or less I am,
And of these one and all I weave the song of myself. (Whitman 1980, 20)

Als Künstler verkörpert Whitman das Prinzip ekstatischer Dialektik, das für Ėjzenštejn mit der Bisexualität verbunden ist; so schreibt er in seinem mexikanischen Tagebuch: „Уитмэн наиболее чистый пример изучения всяких явлений экста[тической] диалектики. Он целиком укладывается в предположение, что физическое предрасположение к диалектике (особенно эмоционально переживаемой экста[тике]) – связано с бисексуальностью в той или иной степени. Maternal as well as Paternal, a child... (NB эта триада согласно Ellis – by the way – характеристика гениальности) [...] Формула „мать, отец и дитя“ – такова же, как trinité и вероятно подобная же примитивно язычная формулировка диалектической природы. [...] Бисексуальность, как физиологическая предпосылка должна быть у creative dialectics“. In dem Tagebuchauszug nimmt Ėjzenštejn auf das Gedicht „Song of Myself“ Bezug, wo Whitman schreibt:

²³ Z.B. in seiner Untersuchung „Montaž (1937)“ (Ėjzenštejn IP II [1964], 422).

I am of old and of young, of the foolish as much as the wise,
 Regardless of others, ever regardful of others,
 Maternal as well as paternal, a child as well as a man. (Whitman 1980, 20)

Ėjzenštejn sieht den künstlerischen Schöpfungsprozeß in Analogie zum biologischen Schöpfungsprozess als kreative Dialektik, seiner Meinung nach entspricht die Persönlichkeitsstruktur des genialen Künstlers dieser triadischen Formel. Als Bestätigung der These von der im Künstler sich vereinigenden männlichen und weiblichen Anlage führt Ėjzenštejn die Ergebnisse der zeitgenössischen Sexualwissenschaften an, die die bisexuelle Veranlagung als Charakteristik der Genialität untersuchten. Sein Verweis auf den Sexualwissenschaftler Havelock Ellis bezieht sich auf dessen Ausführungen zu Leonardo da Vinci: „Jeder geniale Mensch ist in einem gewissen Grad Mann, Frau und Kind zugleich.“²⁴ Das Prinzip des „männlichen und weiblichen Anfangs“ („mužskoe i ženskoe načalo“), das Ėjzenštejn in dem Künstler Whitman verkörpert sieht, ist unter der Bezeichnung „Ying und Yang“ auch Thema der Schriften Ėjzenštejns zur Methode der Kunst. Allerdings findet die Konzeption in seinem künstlerischen Schaffen ihren expressivsten Ausdruck in der Travestie Fedors als Zweigeschlechterwesen und dem ekstatischen Tanz der Opričniki. Wenn Fedor als Verkörperung des männlichen und weiblichen Anfangs den Gesang von der Axt singt, ist dies auch als eine ganz persönliche Hommage Sergej Ėjzenštejns an den Dichter Walt Whitman zu verstehen. Auch in der Funktion des Kunstwerks als Selbstportrait tritt Ėjzenštejn in einen Dialog mit dem Dichter, indem er dem lyrischen Selbstportrait Whitmans „Song of Myself“ sein eigenes Selbstportrait in der Kunst gegenüberstellt: den Film *Ivan Groznyj*.

²⁴ In dem Buch „Der Tanz des Lebens“ führt Ellis weiter aus: „Lionardo war alles dreies in höchstem Grad, und doch ohne sichtbaren Konflikt. Der kindliche Zug ist unbestreitbar, und ganz abgesehen von der Frage seiner sexuellen Veranlagung war Lionardo ein Kind in der Freude am Erfinden phantastischer Spielzeuge und am Ersinnen verblüffender Tricks. Seine mehr als feminine Zartheit liegt ebenso auf der Hand in seinen Bildern wie in seinem Leben. [...] Doch war er zugleich ausgesprochen männlich, absolut frei von Schwäche oder Weichlichkeit“ (E. Havelock, *Der Tanz des Lebens*, Leipzig 1928, 102-103).