

# SERGEJ M. EISENSTEINS

## «ALLGEMEINE GESCHICHTE DES KINOS»

---

### Aufzeichnungen aus dem Nachlass

#### Kino als Mumifizierung und Geschichte als Montage

von ANTONIO SOMAINI

Eisenstein arbeitete zwischen Juni 1947 und Januar 1948 an seinem Projekt für eine *Allgemeine Geschichte des Kinos*, in einer Lebensphase, die er als eine Art «P. S.» betrachtete,<sup>1</sup> als *post-scriptum*, nachdem er im Februar 1946 einen schweren Herzinfarkt erlitten hatte. Er hatte die Krankheit nur knapp überlebt und war nun, als weiterhin gefährdeter Patient, zu einem ruhigeren Lebenswandel gezwungen. In dieser Lage verspürte er das Bedürfnis, einen Blick zurück zu werfen, um zu verstehen, wer er gewesen und zu was er geworden war. Dieses Ziel verfolgte er beim Schreiben seiner *Memoiren*, einem losen Arrangement von Texten, die aus einer Reihe von *flâneries* durch seine eigene Vergangenheit entstanden waren und die sich als eine Art persönlicher Genealogie verstanden, den Weg nachzeichnend, der von seiner Kindheit in Riga bis hin zur konfliktreichen Arbeit an *Ivan der Schreckliche* (1944) führte. Wie wir gleich sehen werden, liegt ein vergleichbarer genealogischer Zugang dem Projekt für eine *Allgemeine Geschichte des Kinos* zugrunde: War die Absicht der *Memoiren*, dem Leser zu zeigen, «wie man zu einem Eisenstein wird»,<sup>2</sup> dann wollte die *Allgemeine Geschichte* zeigen, wie das Kino zu dem geworden war, was es war, damit man besser verstehen konnte, in welche Richtung es sich entwickeln würde.

Am Beginn des ersten Ausschnitts aus den hier publizierten Aufzeichnungen, der den Titel «Der Erbe» trägt, hält Eisenstein fest, dass sein Vorhaben darin besteht, «den historischen Ort des Kinematografen in der Geschichte der Künste» zu bestimmen. Es ist ein nachvollziehbares Projekt für einen Regisseur und Theoretiker, der in seinen Schriften seit den späten 1920er Jahren immer wieder hervorgehoben hatte, dass das Kino mit all den Montage-Formen, mit denen es experimentierte, viel von einer Analyse der vielfältigen Beispiele der Montage lernen konnte, die über die ganze Geschichte der Kunst verteilt auftraten. Nach Eisenstein sollte der Tonfilm die Prinzipien der audiovisuellen Montage vom Kabuki-Theater lernen, während sich die Ausdrucksmöglichkeiten von Close-ups und Einstellungen mit großer Tiefenschärfe demjenigen am

<sup>1</sup> Sergej Eisenstein, *Immoral Memories*, übers. v. H. Marshall, London (Peter Owen) 1983, 261.

<sup>2</sup> Ebd., 7.



Pilger in Amecameca, Filmstills  
aus: *Que viva México!*, Regie:  
Sergej M. Eisenstein, Grigorij  
Alexandrov, USA, Mexiko  
1930–32 (unvollendet)

besten erschlossen, der Edgar Allan Poe las oder Gemälde von El Greco analysierte; die Farbmontage wiederum sollte ihre Inspiration bei Rimbaud und Huysmans beziehen, während das stereoskopische Kino seine Vorfahren in all den Entwicklungsphasen des Theaters fand, die nach einer Vereinigung von Bühnenraum und Zuschauerraum suchten. In Eisensteins Schriften erscheint die Geschichte der Kunst als eine chaotische Anhäufung vorkinematografischer Formen der Montage, durch die sich das Kino seinen Weg bahnen musste. Es sollte dabei Problemlösungen aus der Vergangenheit reaktivieren und sie für sein eigenes Hauptziel einsetzen: Das nämlich, auf den Zuschauer zu *wirken* – indem es ihn ergreift, affiziert und bewegt, emotional ebenso wie intellektuell.

Wenn demnach das Ziel dieser *Allgemeinen Geschichte des Kinos* darin bestand, die Stellung des Kinos in der Geschichte der Künste zu bestimmen, dann verdeutlicht die Lektüre der Teile der Aufzeichnungen, die von diesem Projekt überliefert sind, wie schwierig es für Eisenstein war, auf eine solche Frage eine eindeutige Antwort zu geben: Die historische Stellung des Kinos erscheint hier als gänzlich ambivalent und die Geschichte, in der das Kino sich positioniert, erscheint als etwas, was den Horizont einer «Geschichte der Künste» übersteigt.

Kino wird hier dargestellt sowohl als «die Synthese der Künste» und als «der Erbe aller künstlerischen Kulturen», zwei Formulierungen, welche die Sicht des Kinos auf den Punkt bringen, die Eisenstein ab Mitte der 1930er Jahre entwickelt, die allerdings die historische Position des Kinos keineswegs eindeutig festlegen. Als «Synthese» und «Erbe» ist das Kino der teleologische Endpunkt der Geschichte der Künste. Es ist das totale Kunstwerk, das in besonders wirkungsvoller Weise dem Projekt einer gesellschaftlichen Einheit entspricht, wie sie in der Sowjetunion entwickelt werden sollte, und das am besten geeignet war, den Tendenzen zur Selbstbezüglichkeit und Vereinzelung entgegenzuwirken, die nach Eisenstein in den westlichen Avantgarden mit ihren zahlreichen «-ismen» zutage traten. Das Kino ist aber auch diejenige Kunstform, in der die tradierten Kunstformen ein *Nachleben* finden und noch einmal *neu erscheinen* können. Das Kino ist demnach zugleich «die höchste Stufe der Verkörperung der Potenziale und Aspirationen aller Künste», die «genuine und letztgültige Synthese aller künstlerischen Äußerungen» – wie Eisenstein schon 1940 in einem Aufsatz mit dem Titel «Vollendung» («Gordost») schreibt –,<sup>3</sup> aber auch eine Kunstform, die ständig *zurückschauen* muss, um in den anderen Künsten die besten Lösungen für ihre eigenen Probleme zu finden.

Darüber hinaus aber erscheint die «allgemeine Geschichte», innerhalb derer das Kino sich positioniert, hier als etwas mehr als nur eine Geschichte der Künste. Es ist die Geschichte eines breiten Spektrums von Medien und Darstellungsformen, die *vor dem Kino* das erkundeten, was später die «Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos» werden sollten (die Manipulation sinnlicher Qualitäten wie Licht, Farbe und Ton, die Projektion von Licht auf eine Leinwand, die unterschiedlichen Formen der Montage), und die auf verschiedene Weise auf tief verankerte «urges» antworteten, welche die Geschichte durchziehen. Unter diesen «Trieben» hebt Eisenstein

<sup>3</sup> Sergej Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*, hg. und übers. v. J. Leyda, San Diego, New York, London (Harcourt) 1949, 181. Eine deutsche Übersetzung dieses Texts liegt bislang nicht vor. Die englische Übersetzung in *Film Form* trägt den Titel «Achievements».

insbesondere das Bestreben hervor, den Fluss der Zeit anzuhalten, aufzubewahren, zu erinnern und Phänomene und Prozesse zu rekonstruieren, vermittelt einer Reihe von Medien und Darstellungsformen, die er als Formen der «Fixierung», «Widerspiegelung», «Wiederholung» oder «Mumifizierung» bezeichnet.

Die Auszüge aus den Aufzeichnungen, die wir hier veröffentlichen – eine Auswahl aus einem größeren Korpus von Notizen, die zeigen, wie außerordentlich komplex und ehrgeizig dieses unvollendete und vielleicht unmögliche Projekt war –, geben eine Vorstellung davon, wie eine solche *Allgemeine Geschichte* hätte aufgebaut sein können. Wir finden hier die Fragmente einer komplexen Genealogie des Kinos vor, die auf einem freien Streifzug durch die Geschichte jene unterschiedlichen medialen Formen, die eine solche Funktion des Fixierens von Phänomenen und Ereignissen erfüllt haben, zusammenträgt.

Im Fragment, das auf den 22. bis 26. Oktober 1946 datiert ist und den Titel «Der Erbe» trägt, wird die Fotografie als «Handwerk» dargestellt, deren Ursprünge bei den ägyptischen Mumien und den römischen Totenmasken liegen und die dem *urge*, dem Trieb, entspricht, «die Erscheinung zu fixieren» und «das Verlorene zu ersetzen, through a mechanical device».<sup>4</sup> Das Kino hingegen erfüllt «*the urge, den Prozess zu fixieren*» und wird mit einer Tradition in Verbindung gebracht, die alle «Kinospielzeuge» ebenso umfasst wie «Puppen-Automaten», «mechanisches Theater», «Aufziehfiguren».

In dem Fragment mit dem Datum vom 2. Dezember 1946, das mit dem Vers «Verweile doch, du bist so schön!» aus Goethes *Faust* anfängt, hält Eisenstein erneut fest, dass «alle künstlerische Tätigkeit» auf den «Urtrieb» zurückgeführt werden kann, den Fluß der Zeit anzuhalten. Er beschreibt eine Anzahl von genealogischen «Linien» der unterschiedlichen Formen der «Reproduktion eines Ereignisses oder Menschen», der «Mumifizierung eines Menschen oder Ereignisses» oder der «Fixierung durch Zeichen». In der ersten genealogischen Linie («Reproduktion eines Ereignisses oder Menschen») finden wir den «Dithyrambus – als von allen (ohne Einteilung in Publikum und Teilnehmende) vorgeführte Chronik der «Abenteuer» des Dionysos» vor, ferner die «Pilgerreisen – das Passieren der 12 Stationen der Leiden Christi durch die Pilger selbst», die christlichen «Mysterien» (oder Mysterienspiele), Shakespeares «historische Chroniken» ebenso wie Eisensteins eigene «epische Kinochroniken» wie *Potëmkin* (1925) und *October* (1928). In der zweiten genealogischen Linie («Mumifizierung eines Menschen oder Ereignisses») finden wir alle Formen der tatsächlichen Mumifizierung, römische Totenmasken und Porträts, gigantische Skulpturen und Denkmäler wie die Reliefs der amerikanischen Präsidenten am Mount Rushmore oder die Buddhas, die in Bergnischen in Tibet gehauen sind. Die Fotografie als «Aufnahme» wird hier mit dem «Aufnehmen der Maske vom Leichnam» in Verbindung gebracht, während das Kino als Form der «dynamischen Mumifizierung» dargestellt wird.

Im dritten Fragment mit dem Datum vom 3. Januar 1948 – einen Monat vor Eisensteins Tod verfasst – tritt das Kino als eine Form der «Widerspiegelung des

<sup>4</sup> Die Übereinstimmung mit André Bazins Überlegungen zur Mumifizierung der Zeit, die dieser ein Jahr zuvor in seinem Essay zur «Ontologie des photographischen Bildes» publizierte (in: *Problèmes de la peinture*, Paris 1945), ist augenfällig. Es gibt allerdings keinen Hinweis darauf, dass Eisenstein den Text von Bazin gekannt hätte, und die Herleitung der Analogie von Fotografie und Mumifizierung ist bei beiden Autoren höchst unterschiedlich.

Menschen» auf, da alle seine formalen Merkmale – «continuity of flow of images», «close ups», «fading in and out», «Überblendungen», «flash backs» – analoge psychische Prozesse spiegeln, so sehr, dass das Kino in seiner Gesamtheit als «Abklatsch vom psychischen Apparat des Menschen» betrachtet werden kann.<sup>5</sup> Basierend auf dieser Annahme fügt Eisenstein das Kino dann wieder ein in eine Genealogie der Formen der «Reproduktion», «Restitution» und «Widerspiegelung des Menschen», die «nationale Gedenkstätten» wie etwa die Wohnhäuser von Peter dem Großen und von Roosevelt ebenso umfasst wie «Reliquarien», «Souvenirs», «Autografen», aber auch das «kommemorativ Ritual», den «Gipsabdruck», «Totenmasken», «Schattensilhouetten» und deren «Renaissance [...] in den Fotogrammen Man Rays and Moholy-Nagys», «trompe l'œil» in der chinesischen Malerei und bei Rembrandt, «bewegliche Dioramen» ...

Welche Idee der Geschichte und welche Idee des Kinos gehen aus diesem Projekt für eine *Allgemeine Geschichte des Kinos* hervor? Die Antwort auf beide Fragen beleuchtet meines Erachtens die Relevanz eines solchen Projekts für die zeitgenössische Film- und Medientheorie.

Die Geschichte, die Eisenstein hier präsentiert, ist, obwohl sie teleologisch aufs Kino zuläuft, absolut non-linear. Es ist eine Geschichte, die sich aus einer Reihe von genealogischen «Linien» [*linii*] zusammensetzt, die Beispiele von Kunstformen, Medien und Darstellungsformen aus höchst unterschiedlichen historischen Kontexten herauslösen und hier zusammenführen, um das *Nachleben* und die verschiedenen Äußerungen einiger weniger ihnen zugrunde liegender «urges» zu veranschaulichen. Es ist eine Geschichte, die vom Standpunkt eines Kinos aus geschrieben wird, das seine eigene Genealogie rekonstruieren will und welches das Verfahren, sein bestimmendes Merkmal, die Montage mit ihrer Fähigkeit, Zeit und Raum frei zu restrukturieren, als erkenntnistheoretisches Werkzeug benutzt, um unerwartete Analogien zwischen fern voneinander liegenden Phänomenen zu enthüllen und um die unterschiedlichen Beispiele in genealogischen «Sequenzen» zu organisieren, in denen das Kino seine eigenen «Vorfahren» entdecken kann.

Das Kino erscheint hier als die letzte Antwort auf eine Reihe von grundlegenden Bedürfnissen und «urges», die tief in der menschlichen Natur verwurzelt sind und die zuvor in andere Kunstformen und Medien kanalisiert wurden. Wie in seinen früheren Schriften ist Eisenstein nicht daran interessiert, die Spezifik des Mediums ein für allemal fest zu legen. Vielmehr will er die grundlegenden Prinzipien bestimmen, die das Kino mit Praktiken und Prozessen teilt, die außerhalb seiner Grenzen liegen. Im Verlauf seiner Karriere schuf und reflektierte Eisenstein ein Kino unter den Bedingungen seiner konstanten Umformung: Im Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm, vom Farbfilm zur Stereoskopie. In den Aufzeichnungen für eine *Allgemeine Geschichte des Kinos* trägt ihn die Überzeugung, dass die zukünftigen Transformationen des Kinos vorhersehbar und verständlich nur dann werden, wenn wir seine Vorgeschichte vollauf erforscht haben.

Aus dem Englischen von Vinzenz Hediger

<sup>5</sup> Eine vergleichbare «mind-film analogy» hatte auch schon Münsterberg in seiner Schrift *The Photoplay* von 1916 entwickelt, die Eisenstein möglicherweise bekannt war.

## Eine editorische Einführung

von NAUM KLEJMAN

Eisensteins Aufzeichnungen zur *Allgemeinen Geschichte des Kinos* waren erstmals Ende der 1950er bzw. Anfang der 1960er Jahre einigen WissenschaftlerInnen aufgefallen, als noch ein Großteil des Archivs im Haus von Pera Ataschewa, der Ehefrau Eisensteins, verwahrt wurde. Die einzelnen Blätter wirkten wie äußerst skizzenhafte Entwürfe zu den offiziellen Plänen der Sektion für Kino, die Eisenstein am Institut für die Geschichte der Künste an der Akademie der Wissenschaften der UdSSR im Jahre 1947 begründet hatte. Damals wie auch viele Jahre später betrachtete man die *Aufzeichnungen* als einen recht unbedeutenden Teil von Eisensteins handschriftlichem Nachlass – insbesondere vor dem Hintergrund weiterer unveröffentlichter, grundlegender Schriften wie *Regie*,<sup>7</sup> *Montage*, *Methode*, *Eine nicht gleichmütige Natur*.<sup>8</sup> Zudem erwies sich die Dechiffrierung dieser in einem hastigen, fast «automatischen» und vier Sprachen vermischenden Duktus geschriebenen Texte als ernsthaftes Problem. Zusammen mit der Mehrzahl anderer Entwürfe legte man sie zur Seite.

Als nach dem Tod von Pera Ataschewa der von ihr verwahrte Teil der Eisenstein-Handschriften in das Zentrale Staatliche Archiv für Literatur und Kunst der UdSSR (ZGALI, heute RGALI) überging, füllten die zwischen dem 26. Juni 1947 und dem 30. Januar 1948 gemachten Aufzeichnungen acht Ordner.<sup>9</sup> Diese wurden von den Mitarbeitern des Archivs unter der Bezeichnung *Geschichte des sowjetischen Kinos (Pläne, Entwürfe, Exzerpte)* zusammengefasst. Der vorgegebene Plan der Sektion für Kino sah eine kollektiv verfasste Geschichte speziell des sowjetischen Kinos vor.

Einmal mehr sprengten Eisensteins Neugier, Fantasie und Produktivität das Prokrustesbett des «staatlichen Plans». Parallel zur *Geschichte des sowjetischen Kinos* begann sich vor ihm die *Allgemeine Geschichte des Kinos* abzuzeichnen – und zwar nicht nur, wie es anfänglich schien, als Einführungsband, sondern als eigenständige Schrift. Diese sollte synoptisch die Entwicklung fast schon der Kultur der ganzen Welt (der Künste ebenso wie von Wissenschaften und Technik) und die grundlegenden Gesetze menschlicher Wahrnehmung untersuchen.

Gerade dieses Ausmaß an historisch-kulturellem wie psycho-anthropologischem Maximalismus erklärt, warum Eisenstein seiner Geschichte das Epitheton «Allgemein» voranstellte. Zu einer Zeit, in der die UdSSR gegen Kosmopolitismus und Formalismus agierte, konnten solche Aufzeichnungen lebensgefährlich werden. Eisenstein wird auf den Sitzungen der Sektion wohl kaum über sie gesprochen haben, obwohl er um die Aktualität einer solchen Einschätzung der Geschichte des Kinos in der «Großen Zeit» wusste (um einen Ausdruck Michail Bachtins zu gebrauchen, der zu dieser Zeit an seinem



Kreuzigungsgang in Amecameca, Filmstills aus: *Que viva México!*, Regie: Sergej M. Eisenstein, Grigorij Alexandrov, USA, Mexiko 1930–32 (unvollendet)

<sup>7</sup> Eisensteins Texte zur Regie sind erschienen in: *Isbrannye proizvedenija w schesti tomach*, t. 4, Moskwa, (Iskusstwo), 1966.

<sup>8</sup> Vgl. Sergej M. Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*, hg. von Rosemarie Heise, übertragen von Regine Kühn, Berlin (Henschel) 1980.

<sup>9</sup> RGALI (Rossijskij Gosudarstwennyj Archiw Literatury i Iskusstwa), Eisenstein-Archiv (Fond 1923, Verzeichnis 2, Nr. 1015–1022).

«aussichtslosen» Buch über François Rabelais schrieb<sup>10</sup>). Gleichzeitig ging es Eisenstein wie auch André Bazin<sup>11</sup> um eine Ontologie des Kinematografen. Mit Bazin hat der späte Eisenstein vieles gemeinsam (vielleicht unerwartet für diejenigen, die in Bazin aufgrund seiner Einschätzung der Montage ausschließlich einen Opponenten des sowjetischen Regisseurs und Theoretikers sehen). Der «allgemeine» Aspekt der Geschichte des Kinos war allerdings keine Überraschung im System der historisch-ästhetischen Ansichten Eisensteins. Das von ihm erdachte Wort «cinématisme» spiegelte seine Bestrebungen wider, in den «alten» Künsten jene Charakteristika zu entdecken, mit denen der neugeborene Kinematograf verbunden war.

Der Kinematograf versprach nun die Probleme zu lösen, vor die sich die Begrenzungen der traditionellen Künste Theater, Malerei oder Musik gestellt sahen. Das Kino, so die Ausführungen des jungen Eisensteins, überwinde den Widerspruch zwischen «Realismus» und «Bedingtheit» der Inszenierung, durch Dynamismus und Statik der Darstellung, durch kompositorischen Verlauf und «Programmizität» der Musik. In den 1930er bis 1940er Jahren betonte Eisenstein stärker das Problem der Synthese verschiedenartiger expressiver Verfahren in der akustisch-visuellen Polyphonie des Kinos, wofür es übrigens notwendig blieb, die Verwandtschaft des Kinematografen mit den traditionellen Künsten anzuerkennen.

Die Besonderheit der Position Eisensteins unter den «Pionieren» (Praktikern wie Theoretikern) zu Beginn der Geschichte des Kinematografen bestand nicht so sehr darin, dass er nach einer «Spezifik» des Kinos suchte, vielmehr bemühte er sich, metaphorisch ausgedrückt, um die *Dechiffrierung des genetischen Kodes* der neuen Kunstform. Einige Kunstwissenschaftler bezichtigten Eisensteins Zugang einer Teleologie hegelianischen Typs: Die Geschichte der Künste strebe anscheinend dem Kino als der «höchsten Form» zu, auf der sie dann ruhen und sich vollenden könne ... Aber im Zuge der Dechiffrierung des «genetischen Kodes» des Kinos gelangte Eisenstein zur Wertschätzung der «alten» Künste, immer öfter ging es ihm um allgemeine Gesetze der Expressivität und Impressivität der Künste. Insofern spielte das Kino in der Praxis und Theorie Eisensteins eben jene Rolle wie die Taufliede (*Drosophila melanogaster*) in der Genetik.

Eisenstein interessierte sich für Kybernetik und die ersten Schriften Norbert Wiens;<sup>12</sup> er erlebte den Beginn der Fernseh-Ära – und fragte nach den kommenden Umbrüchen in Künsten und Massenmedien. Der Kern der heutigen «zweiten Renaissance» von Eisenstein indes ist ein anderer. Viele seiner Ideen, die er in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts formulierte, stehen im Einklang mit denjenigen zu Beginn des einundzwanzigsten.

Aus dem Russischen von Anja Schloßberger

<sup>10</sup> Seine Doktorarbeit über François Rabelais verteidigte Bachtin bereits 1946, veröffentlicht konnte der Text allerdings erst 1965 werden; vgl. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995.

<sup>11</sup> Vgl. André Bazin, *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln (Dumont) 1975.

<sup>12</sup> Norbert Wiener, *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*, Düsseldorf (Econ) 1962 (Orig. 1948); ders., *Mensch und Menschmaschine. Kybernetik und Gesellschaft*, Frankfurt/M., Berlin (Alfred Metzner) 1952 (Orig. 1949).

22.–26. 10. 1946

## DER ERBE

Das Kino ist der Erbe aller künstlerischen Kulturen, so wie das Volk selbst, das es erstmals in der gesamten Geschichte – sowohl wertungsmäßig als auch schöpferisch – in die Höhen der Künste emporhob, sich als der Erbe von allen Kulturen der vorausgegangenen Jahrhunderte erweist.

Das Kino ist die Kunst der UdSSR par excellence, dies sowohl natürlich als auch organisch. Die Geschichte des Kinos ist derart aufzubauen.

### 1. Der historische Ort des Kinematografen in der Geschichte der Künste.

Entstehung auf den Ruinen des «zweiten Barocks».

Andere Künste zerfallen zu Null.

Die «Ismen». Jeder seinem speziellen Merkmal gemäß.

Zerfall der bourg[eisen] Gesellschaft.

Bei Null beginnt das Kino.

Die technische Erfindung.

Der soziale Aufbau (die UdSSR) auf der Suche nach einer Kunstform der Massen *etc.*\*

Die soziale Vorbedingung and technical coincide.

Die neue Ganzheit, eine soziale wie ästhetische.

### 2. Die Synthese der Künste.

Die reale Synthese in der Technik des Kinos und in der Ästhetik (?) bei uns.

Um die «Träume» von der Synthese abzulösen.

Recurrence der Idee von Synthese beginnend bei den Griechen (morphologisch zuerst im Dithyrambus) – Liturgie (Architek[tur], Orgel, farbiges Glas, plain chant, Verschmelzung von Auditorium und Handlung) – Diderot – Wagner – Skrjabin – wir.

In welchen Etappen entstehen Tendenzen zur Synthese?

In Perioden soz[ialer] Einigung.

Die Einheit (p[ar] ex[emple] die Einheit von Katholizismus und Liturgie).

Oder uneinige Einheit – der Traum (p. ex. Skrjabin).

Verifier: die Einheit von Bismarckismus und Wagner (who starts as 1848 revolut[ionier] und endet als «Parsifal»).

Die Ästhetik Lipps.

La Nuance à Diderot und die franz[ösische] Revolution.

Das Aufheben von Widersprüchen.

Wo, wann gab es das mehr als bei uns?

Universale Einheit.

«Proletarier aller Länder».

Vernicht[ung] der Exploitation ...





Das Foto als craft beginnt mit der Mumie – Ägypten.  
Der Gipsabdruck – Rom (Naturalismus des Gipsabdrucks).  
Die Pyramide und die Idee des Widerstands dem *Vergänglichen* gegenüber – Unsterblichkeit.  
Sehnsucht.

## DAS FOTO

*Das Foto and the urge, die Erscheinung zu fixieren.*

Primärer\* Eidetismus – lost paradise von Eidetik und dem Wiedererwachen des Bewusstseins – urge, das Verlorene zu ersetzen, through a mechanical device (great!!!).

Der Fotoapparat und die Retina des Auges: der Fotoapparat – ein Porträt des Auges («The Clansmen»!).

## DAS KINO

*Das Kino and the urge, den Prozess zu fixieren.*

Alles Kinospielzeug.

Urgrund der Puppen-Automaten (der verewigte Schauspieler),  
des mechanischen Theaters etc.\*  
der Aufziehfiguren.

## DER TONFILM

*Der Tonfilm and the urge, Lautprozesse zu fixieren.*

Balloons in Comic-Zeichnungen.

(Bild 02a) «O Yeah»

Dieselben wie im Mittelalter.

(Bild 02b) Justicia

Dieselben wie bei den alten Mayas\*.

(Bild 02c) Hieroglyphen, aber grafisch noch deformierte, um die Intonation zu vermitteln (meine Deutung aufgrund von Beobachtung).

Das Fotoelement als Nux\* der Ästhetik.



## DIE CHRONIK

Verfolgt man diese Linie weiter – urge, die Erscheinungen zu fixieren (Chronik, Fotografie, Dokument), Eindrücke (travelog).

«Objektiv»: Homer.

Ferner: tendenziös (p. ex. allein die Disproportionen der Figur des Pharaons und der einfachen Sterblichen).

Ferner: emotional.

«Das Lied vom Heere Igors».

«Les desastres de la guerre» Callot  
(als lineare Kinochronik).

Ferner: pathetisiert.

«Los desastres de la Guerra» Goya  
(als nichtlineare Pathetisierung von Impressionen)

Ferner: dramatisiert, d. h. durch inszenierte Vermittlung, buchstäblich an Fakten festhaltend. Mysterien.

Poetisierend – die Chroniken Shakespeares.

(«Tricksen» – z. B. «Die Schrecken von Kalisch», aufgenommen im Hof des Hauses von Nirnsee, 1914).

## DER ZEICHENTRICKFILM

Als nec plus ultra

I. grafisch-lineare Tendenzen,

II. als Auslauf\* der Tendenzen des «animalischen Epos»:

I. Felsen-[Zeichnungen].

Linien-Xylografie der Frührenaissance.

Linien-Gravur der Japaner.

Tolstoj (19. Jh.).

Grafiken der Jahrhundertwende\*:

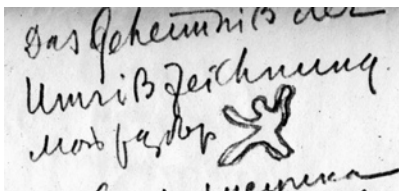
O. Gulbransson,

Beardsley,

\*Das Geheimnis der Umrißzeichnung\*.

Meine Analyse.

(Bild 03)



Alle Arten von Linien-Zeichnungen als Derivative von hier aus mit einer Abschwächung \*des primären dynamischen Effektes\* und einem Anwachsen von neuen Hinzutretenden (wie in der Eidetik – der Fotografismus fällt, aber hinzutritt das bewusst erfasste Gestalter\*-tum).

«Verknöcherung» in die geradlinigen Elemente. Konturbrüche, Sprengungen etc.\*

Neue Wege des dynamischen Effektes.

Eug. D'Ors über Rembrandt und Watteau – «flimmerndes» Gewebe feiner Striche etc.\*

## II. Animalisches Epos.

Disney –

Andersen –

Lafontaine –

Reinecke-Fuchs –

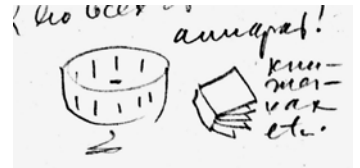
Äsop –

Totemismus

(d'après ce que j'ai fait au sujet de Disney 1940–1941)

N.B. We duly put him in the beginning for this kind of drawing is primär\* in den bild[enden] Künsten. Und das gezeichnete Kino existiert vor den anderen Formen

(Bild 04) (über alle diese Apparate, Hefte etc.\*)



Dann gibt es hier noch thematische Relikte –

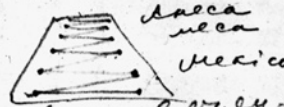
im animalischen Epos und sofort – basic laws schauspieler[ischer] Einflüsse, mythologischer

Überbleibsel etc.\*

(RGALI, 1923-2-993, Blatt 17-29)

4  
Согласно юли и изобретеного машини  
(машини) ове предка - ево предка  
и воспронесенная миссия сво предка  
поврнувшись со внине.

Редко - кошачко Театра.  
Дисциплина, как дисциплина всего  
и дисциплина на машину и устройство  
Хроника "походный" Дисциплина  
Современное искусство - находящиеся  
продвижение самими находящиеся  
и самими сражения Хруста



Оте судра - согласно  
судра - машински вновь поврну  
ные содержание - т.е. со внине равно  
отвечать судра.

Затем к этой внине применя  
кают театра; на первых пож  
Хроника находящиеся; воспронесение  
(миссия искусство).

Продвижение, этим etc.  
тот у Хруста: миссия т.е.  
искусство Хруста.

У миссия: искусство Хруста  
и у нас внине: Кино Хруста и  
под Этиско (миссия Кино с воспронесение  
Победителя на доску в одессе и м. Октябрь  
на большой площади Этиско доску; с миссия и  
и с Театра и

**\*«Verweile doch, du bist so schön!»\***

Alle künstl[erische] Tätigkeit lässt sich als \*Auswuchs dieses Triebes\* ansehen.

Der noch vor der Stufe der eigentlichen Kunst beginnt. \*Woher dieser Urtrieb\*?

Der Mensch ewiglich in der Gewalt des Werdens und Vergehens, so wie die Natur, die Geschichte, die Gesellschaft.

Sein Streben – toujours inassouvi<sup>1</sup> – Stabilität – Ewigkeit.

Ganz gleich, ob physische Unsterblichkeit (WIEM<sup>2</sup>) – Unsterblichkeit in den Kindern – Ewigkeit des Seins durch Metempsychosis – ob im Paradies – in erschaffenen unvergänglichen Werten – in den Herzen der Völker etc.\* (Die Sehnsucht des Amerikaners nach «security»)

In «Grimassen» ist dies – das Trauma, das darauf basiert, dass endlos die Situation, die das Trauma bewirkte, *reproduziert* wird – d. h. allerstärkster Eindruck – ein so starker, dass er das Grundlegende in der Psyche durch sich selbst ausfüllt.

Aber das «Trauma» ist lediglich die pathologische Grimasse desjenigen, der im Verhältnis zu sich selbst (als dem Allerwertvollsten!) oder zum Allerwertvollsten aufgrund seiner eigenen Erfahrung, [aufgrund] der Geschichte seiner Gesellschaft die Fixierung des Unvergänglichen fordert.

Diese ist zweifach möglich:

1) durch Reproduktion eines Ereignisses oder Menschen (dynamisch) oder

2) durch Mumifizierung eines Menschen oder Ereignisses,

und als drittes wohl:

3) die Fixierung durch Zeichen (von der Pyramide bis zum Grabmal, Aufschriften auf dem Friedhofskreuz).

Laut den Norm[en] des gefühlten Denkens (der Prä-Logik) *ist* das Bild des Vorfahren der Vorfahre und das reproduzierte Mysterium ist das *sich real wiederholende Ereignis*.

Das Erste – die Wiege des Theaters.

Der Dithyrambus – als von allen (ohne Einteilung in Publikum und Teilnehmende) vorgeführte Chronik der «Abenteuer» des Dionysos.

Vollkommen identisch – Pilgerreisen – das Passieren der 12 Stationen der Leiden Christi durch die Pilger selbst.

(Skizze) Amecameca, Mexiko

Beide Fälle sind – laut der Prä-Logik – magisch erneut *wiederholte* Ereignisse – also wieder real existierendes Ereignis.

Danach bringt man dies ganz eng mit den «Theatern» zusammen, in den ersten Zeiten ... *chronisch-dokumentarische*: Reproduktion (mythischer) *Geschichte*.

Prometheus, Ödipus etc.\*

Dasselbe bei den Christen: *Mysterien*, d. h. die *Geschichte* Christi.

Bei Shakespeare: historische *Chroniken*.

Und bei uns im sowjetischen Kino: die *Kinochronik* und danach das *epische* (mein) Kino seit der Restitution P O T E M K I N S auf der Treppe in Odessa oder des O K T O B E R S auf dem realen Platz des Winterpalais. Der Zusammenhang dessen mit den Mysterien – siehe *Theatre Arts*<sup>4</sup>.

Die zweite Reihe ergibt:

*Mumifizierung* des Helden – um sein physisches Wesen (d.h. wiederum laut der Prä-Logik – ihn selbst) ewig zu bewahren, von Ägypten bis zum heutigen Tage.

Die postume Herausgabe von Werken, als Denkmal – gehört auch hierher.

*Der Gipsabdruck des Helden* – als Grundlage des *Naturalismus* der Skulptur Ägyptens («denn in die unpassende Hülle geht der Geist nicht ein»!) und das Aussehen der Vorfahren in Rom – im Weiteren ausdrucksstark gemäß dem Realismus «Römischer Porträts» der ersten Jahrhunderte unserer Ära.

Auslauf\* dessen ist schon nicht mehr das familiäre Skulptur-Porträt, sondern das öffentliche Monument für den Helden (die gigantischen Profile der Präsidenten, die in den Bergmassiven Amerikas herausgemeißelt wurden – präzisieren wo). Die gigantischen Buddhas in den Höhlenklöstern und Felsnischen in Tibet. Die Buddhas Chinas und Ceylons.

(N.B. Übrigens sei angemerkt, dieses «reliefartige Mise-en-scène» ist ein dreidimensionales Umfassen, es ist ebenso auf einen «Konstruktionsblock» «gesetzt» wie ein flaches Mis-en-scène – auf einem «abbildenden» Umlaufen (Hokusai und die gigantischen Umriss-Zeichnungen auf den Bergen. Und auf dieser Ebene schließt sich dies irgendwo mit dem Stéréo\*-Problem zusammen).

Übertragen zu den Umlauf-Bildern.

[Kratowo, ohne Datum]

1. Das Aufnehmen der Maske (vom Leichnam).

2. Abklatsch\* von den chinesischen in Fels eingravierten Abbildungen.

3. Foto – Aufnahme (Balzac).

Und eine andere Sparte, die noch vor der Kinochronik aufkam (das Foto animée) – wo beide Sparten übereinstimmen\*.

Die dynamische Mumifizierung als eine der Tätigkeiten des Kinematografen

Ganz erstaunlich ist all dies in «Der natürliche Sohn»<sup>5</sup> von Diderot. Hier haben wir ein vollständiges Bild von der Wiederholung der «Ursprünge», die aufgelöst dargestellt sind und dennoch vollkommen der Tradition tatsächlicher historischer Gesetzmäßigkeiten entsprechen.

Interessant, dass sogar im Theater... zirkulär (ohne «Adresse» des Portals, sondern wie im Reigen), das Theater ein solches ist, wo Zuschauer und Schauspieler ein und dasselbe sind (ohne Zuschauer: für sich, wie die Pilger).

À noter:

«Theater für sich selbst»<sup>6</sup> ist als Theorie in diesem Sinne überaus interessant (an der Schwelle zur Revolution und zum Ende der Klass[en-]G[esellschaft]) – hier ist der «Reigen» (ohne Zuschauer) gänzlich «in sich selbst» projiziert, in das Individuum. Die früheste kollekt[ive] Form eingegangen in eine Einheit.

*In einem Ausschnitt aus der «Time», September 8, 1947, Seite 100, die von SME dieser Notiz beigelegt wurde, hat SME folgende Phrase eingebracht:*

It is devoted to that fundamental of movie reality: picturing the way that places and things and people really look and act and inter-act, and making the information eloquent to the eye.

---

(RGALI, 1923-2-1018, Blatt 3-9)

**1** Zu übersetzen als: immer ungestillt; Anm. d. Übers.

**2** Abkürzung für Wsesojusnyj institut eksperimental'noj mediciny (Institut für experimentelle Medizin der gesamten Sowjetunion), Anm. d. Übers.

**3** Gemeint ist die gleichnamige Zeitschrift, Anm. N. K.

**4** Der französische Titel lautet: «Le fils naturel».

**5** Hierbei handelt es sich um ein Theaterkonzept, das von Nikolaj Evreinow entwickelt wurde, vgl. dazu Metod Teatra (Analiz sistemy N. Efreinowa), Leningrad 1925, 125–129. Anm. N. K.

## DIE STELLUNG DES KINEMATOGRAFEN IM ALLGEMEINEN SYSTEM DER GESCHICHTE DER KÜNSTE

3. I. 1948

Verbindung und Synthese etc.\* (am Anfang meines GIK<sup>1</sup>-Programms)

Why the film is top.

Massivität der Verbreitung.

Der Zuschauer shapes the film, «Abstimmung durch Getrampel» (not to be quoted).

Im Westen, «im Namen des Zuschauers» – lässt man das Schlechteste durchgehen.

Bei uns – unter direkter Beteiligung – geistiger und materieller (/vom Staat/ zudem erzieherisch).

Das Kino als allervollkommenstes Instrument nicht nur des Einflusses auf, sondern auch der Reproduktion und Restitution des Menschen in aller Vielgestaltigkeit seiner backgrounds, seines Umfeldes etc.\*

Allein schon in seiner Methode selbst – die besonders vollständige Widerspiegelung des Menschen.

Kino als Abklatsch vom psychischen Apparat des Menschen.

Continuity of flow of images

(K. S.<sup>2</sup> verwendet gerade dann den «Film», wenn etwas erklärt werden muss!).

Close-ups as points of insistence of interest (cf. dreams) Fading in and out und Löschen des Bewusstseins (Traum oder fast Bewusstsein). Überblendungen. Vielschichtigkeit gleichzeitiger Gedankenströme.

«Erinnerungen».

Flash back's. Soft.

Und komplexer: metaphorische Struktur, offensichtlich in Verfahren und verdeckten Tiefen der Komposition. Geringste Stufe an Möglichkeit in anderen Künsten: «ein winziger Riss» an der Decke ihrer Möglichkeiten (Hegel). Nirgendwo in allen Künsten, {Auslassung in der Handschrift}.

Der Kinematograf als besonders umfangreiches technisches Automatoskop des Abklatsches seit dem Aufkommen der Widerspiegelung von Wirklichkeit, dem Formierung und Werden des menschlichen Bewusstseins zugrunde liegen.

Die Geschichte des Kinematografen unter dem Blickwinkel der Mechanisierung eben des Widerspiegelungsprozesses selbst und der Fixierung von Resultaten gleichartiger Widerspiegelungen mit technischen Mitteln.

Stadien statischer Widerspiegelung.

Vom eidetischen Phänomen zur Fotokamera.

Automatische Unmittelbarkeit der Widerspiegelung von den Erscheinungen der Wirklichkeit im sog. eidetischen Phänomen.

Fixierung der Widerspiegelung des Erscheinungsbildes im Gedächtnis.

Das Problem der Restitution von Prozessen mit technischen Mitteln: das Erzielen des Abklatsches von den Erscheinungen der Wirklichkeit auf mechanischem Wege und seine Fixierung mit technischen Mitteln.



ERZIELEN DES ABKLATSCHES:

Nux für alle. Everything keeping him IMPRINT.

Kostüme, ein Haus. National shrines: das Häuschen Peters [des Großen], das Haus Roosevelts, Reliquarien (eben jenes + pars pro toto). Souvenirs. Autografen etc.\* (Mrs. Havicham\*. Königin Victoria). «Das Küssen der Fußspuren».

Das Bewahren mittels tatsächlicher Reproduktion («Inkarnation»):

kommemoratives Ritual. Widerspiegelung im Sinne der Episoden der Handlung.

Widerspiegelung durch Inkarnation im Choregos des Dithyrambus. Die Reproduktion: (das Bild) = das Ereignis (in diesem Stadium des nichtdifferenzierten Denkens). Choreg = Dionysos.

Reproduktion nur zur Zeit der Aufführung.

Bewahren des Gegenstandes selbst statt seiner Widerspiegelung (Mumifizierung).

Stadien des faktischen physischen (reliefartigen) Gipsabdrucks. Totenmasken (Ägypten, Rom. Die Fortführung der Tradition bis zum jetzigen Zeitpunkt). Der Widerhall vom Relief- (Stereo) Kino.

Entstehungsstadium des Prinzips Negativ/Positiv. Grundlage für die Möglichkeit der Vervielfältigung.

Das Problem, ein flaches Abbild zu erhalten.

Spiegelung im Wasser.

Vertauschen der spiegelnden Wasseroberfläche durch die Oberfläche des polierten Spiegels.

Selbstspiegelung im Spiegel.

Silhouette und Umrisszeichnung von einem anderen.

Der mit der Hand umrandete Abriss eines realen Gegenstandes oder einer Schattensilhouette als erster Versuch, die Widerspiegelung einer realen Kontur zu mechanisieren. Der große Anteil eines nicht mechanisierten Teiles dieses Prozesses, wie in allen Manufaktur- (Handwerks-) Stadien der Technik. (Felsbilder. Profilporträts im 15. [Jahrhundert] etwa von Domenico Veneziano. Silhouetten. Das Porträt Ende des 18. und Anfang des 19. Jhs.)

Fototechnisches Primitiv der mechanischen Ausführung einer abgebildeten Silhouette. (Silhouetten auf reifenden Früchten erlangt durch Aufkleber, die unter sich die unberührte Oberfläche bewahren. Renaissance dessen in den Fotogrammen Man Rays und Moholy-Nagys auf der Oberfläche lichtempfindlichen Papiers). (In die Technik der Fixierung verlegen.)

Entwicklung technischer Hilfsmittel.

Die Rahmen Dürers und Holbeins mit einem skizzierten Blicksucher für die Übertragung der räumlichen Verkürzung der Figur auf die perspektivische Darstellung des perspektivischen Umrisses der Figur auf der Fläche.

Instrumente für das Aufnehmen und Verkleinern von Silhouetten nach Lavater (1741–1801).

Physionotrace – ein Instrument nach dem Typ des Pantografen für das unmittelbare Aufnehmen des Profils von Chrétien und Quenedy. Erste Ausstellung im Jahre 1793.

Renaissance der eidetischen Tendenz und des Prä-Fotografismus in der Malweise des sogenannten «trompe l'œil». (Die chinesischen Legenden über Wang Wei, der vor seinem Tod durch die von ihm ausgemalte Höhle in eine andere Welt fortging), die Anekdoten über Zeuxis, 16. Jh., das Selbstporträt im konvexen Spiegel. Die Decken Tiepolos, 17. und 18. Jh. (der Bildtyp vom sogenannten verre cassé – zerschlagenen Glas). Das Aponym aus der Beschreibung des

Präsidenten De Brosses. Der amerikanische Künstler der 2-ten Hälfte des 19. Jh. Die Ausführung nach trompe l'œil in Rembrandts Gemälde «Nachtwache» durch Beleuchtungsverfahren im Museum in Haag? Dioramen. Bewegliche Dioramen als Vorläufer des «populärwissenschaftlich dokumentarischen» Kinematografen.

Entstehung DER LINSE und mit ihr zusammen der Möglichkeit des unmittelbaren Projizierens von Erscheinungen auf eine Fläche.

Im Jahr 1050. Die Linse im Altertum. Die erste Linse von al-Hasan. Im Jahr 1270 die Traktate über die Linse von Vitellio und Roger Bacon. (1285–1299 das Erfinden der Brille).

«Camera obscura». Fakten darüber, dass die Camera obscura Aristoteles bekannt war. 16. Jh. Von der Größe eines Zimmers (Leonardo da Vinci). Die Kabine. In der Beschreibung Daniele Barbaro's 1558, Giambattista della Porta's 1540–1615 und in «Oculus sive fundamentum opticum» von Pater Scheiner (1619). Der Kasten von Abbé Nalvet (18. Jh.). Herkunft der Bezeichnung Foto- und Kino-«Kamera».

Die Suche nach lichtempfindlichen Oberflächen, die automatisch die projizierte Abbildung erfassen.

Das fototechnische Primitiv – «Newtons Apfel» der Fototechnik.

Vitruvius und Fabricius (1565) über die Qualität der Silberoxidation, eine Abbildung in grauen und schwarzen Tönen hervorzubringen, die durch eine Linse erlangt wird.

DAS ERZIELEN VON NICHTFIXIERTEN FOTOABBILDUNGEN.

Schultze (1727) in Deutschland; Priestley (1733–1804) in England, Charles in Frankreich. Resultate der Jahre 1770–1780.

Wedgewood (1802). James Watt und Humphry Davy. Misslingen der Fixierung von Abbildungen.

SUCHE NACH CHEMISCHEN MITTELN für die beständige Fixierung projizierter Abbilder. Das Stadium einer «einzigen» Abbildung.

Nicéphore Niépce (1765–1833) und Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851). Heliografie (1824). Kalotypie Talbots (in den Jahren 1834–1839). Daguerreotypie Niépce's und Daguerre's (1839). Ambrotypie usf.

DAS PROBLEM DER FIXIERUNG DER WIDERGESPIEGELTEN ERSCHEINUNG UND DIE MÖGLICHKEIT DES MEHRFACH WIEDERHOLTEN ABDRUCKENS.

Geschichte des Prinzips Negativ-Positiv.

Brandzeichen und Schablone. Siegelring\*. Die Siegel Babylons. Stempel der Maya für die Körperbemalung. Die alten Druckmuster auf Materialien und das Bewahren der Tradition in östlichen und westlichen handgefertigten Textilien. Nux in der Technik des Maskenabdrucks. (1) mechanis[ierte]. (Übertragung der Abbildung). Abdruck auf dem Papier vom gravierten Abbild. (2) Mechanis[ierte]. (Übertragung der Abbildung).

Abklatschbilder\* der Pilger von eingravierten Felsbildern des Konfuzius im alten China.

Der Zusammenhang von der Bildreproduktion mit der Geschichte von den Arten des Buchdrucks.

1041–49 – die erste bewegliche Schrift (Bi Sheng, China; 1147 – hölzerne Lettern (Benediktinerkloster in Engelberg); 1300 – Holzschrift (Turkestan); 1325 – der japanische Gottesdiener (Priester\*) Riskin verteilt an Pilger geheiligte Bilder (ihre Technik ist mutmaßlich (Julius Kurth) von Zinnplatten bekannt) [ja]. Unmittelbar daneben angesiedelt ist auch nach

Mutmaßungen Kurths der Typ des «Zügeldruck\*», Abdrücke von Zeichnungen, eingraviert in Rüben; 1390 – Metallschrift (Korea); 1409 – das erste Buch, gesetzt in beweglicher Schrift (Korea); 1423 – die erste Europäische Holzgravur. 1440–1460 – Beginn des heutigen Buchdrucks (Gutenberg und Schöffler); 1446 – Kupfer-Gravuren; 1483 – Beginn der Radierung, 1508 – die europäische mehrfarbige Gravur; 1709 – Dreifarbendruck von Kupferplatten; 1796 – Einsetzen der Lithografie.

Die Etappe von «Einzel-» Abdrucken (siehe das vorhergehende Kapitel) frühe Formen der Vorläufer der zeitgenössischen Fotografie.

1841. Das Papier-Positiv wird von Fox Talbot (1800–1877) erfunden, sowohl der Beginn der Ära zeitgenössischer Negativ-Positiv-Fototechnik wie auch der eigentlichen Fotografie.

Unmittelbarer Abdruck.

Abdruck von Händen in Höhlen.

Abdruck von geschnitzten Holztafeln auf dem russischen gepressten Lebkuchen.

«Renaissance» des unmittelb[aren] Abdrucks. Der Autograf und sein nec plus ultra.

Das «chinesische Theater» Sid Graumanns in Hollywood und die Hand- und Fußabdrücke bekannter Persönlichkeiten.

Blättchen für Tätowierungen.

«Schablonen».<sup>3</sup>

(RGALI, 1923-2-1020, Blatt 1-7)

<sup>1</sup> Gosudarstvennyj institut kinematografii (Staatliches Institut für Kinematografie), Anm. d. Übers.

<sup>2</sup> Gemeint ist Konstantin Stanislavskij.

<sup>3</sup> Veröffentlicht in: *Kinovedscheskije Sapiski* (Filmwissenschaftliche Blätter), '36/37, 100–103; Anm. N. K.

Diese Transkription folgt dem Schriftbild der Manuskriptseiten im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI). Die Schreibweisen Eisensteins sind ebenso beibehalten worden wie die Vielsprachigkeit der Aufzeichnungen. Im Original deutschsprachige Wörter sind mit Sternchen \* markiert. Ausdrücke, die aus mehreren Wörtern bestehen, oder ganze Sätze sind von \* eingefasst. In eckigen Klammern stehen Ergänzungen, die der Herausgeber Naum Kleiman vorgenommen hat.

Editorische Betreuung: Naum Klejman  
Aus dem Russischen von Anja Schloßberger