

*Prof. Dr. Frank Thomas Meyer,
Professor für Medienwirtschaft,
Standortleiter der Mediadesign Hochschule in Düsseldorf
(MD. H Düsseldorf, Deutschland)
drpunktmeyer@aol.com*

Zum Einfluss des italienischen Faschismus und frühen sowjetischen Revolutionsfilms (Sergej Eisensteins) auf die Konstruktion des Arbeitergesichts im „Dritten Reich“

Die Potenziale der Großaufnahme werden bereits in ästhetischer und propagandistischer Hinsicht von den russischen Filmemachern und ihren Theoretikern, allen voran Sergej Eisenstein erforscht und angewandt. Sie finden schon in den 20er Jahren über die Grenzen Russlands hinaus vielfach Beachtung. Aber auch im faschistischen Italien und schließlich im „Dritten Reich“ werden visuelle Bilder exzessiv eingesetzt, um neue Identitäten zu schaffen. Mit der in den 20er bis 40er Jahren massiven symbolischen Aufwertung der Arbeit, die auch Länder wie die USA und Argentinien, Brasilien oder Mexiko erfasst (vgl. Schembs 2018, S. 19 und 20), rückt die Figur des Arbeiters in das Rampenlicht der Propaganda.

Die Nationalisierung des Arbeitsbegriffs in Russland, Italien und Deutschland beginnt in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Damit einher geht eine Verzeitlichung: der Arbeiter wird zum Zukunftsträger der Nation (vgl. Schembs 2018, S. 329). Trotz ihres erklärten Antikommunismus avanciert nach der russischen Oktoberrevolution 1917 der Arbeiter zur „zentralen Figur der sowjetischen Propaganda“ (Schembs 2018, S. 101). Ab 1922 konstituiert sich der sowjetische Arbeiterheld, der seine Vorläufer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat.

Trotz ideologischer Differenzen, die im Hinblick auf den gebrandmarkten russischen Bolschewismus zwischen NS und Russland kaum größer ausfallen, greift das „Dritte Reich“ auf subtile Elementen wie der Typisierung und Pathetisierung zurück, sofern es für die eigene Bildpropaganda opportun erscheint. Josef Goebbels wird auf seiner Suche nach filmästhetischen Vorbildern nicht etwa im ideologisch nahestehenden faschistischen Italien fündig, vielmehr im russischen Revolutionsfilm. Es drängt sich die Frage auf, welche Gründe sich dafür finden lassen? Der faschistische Stil Italiens schwankt lange zwischen traditionsbewusst und fortschrittsorientiert, zwischen den antiken Vorbildern des römischen Reichs und einer zeitgenössischen faschistischen Sprache (vgl. Baltzer 2008, S. 404). Während Italien mit seinen antikisierenden Darstellungen auf die historische Kontinuität einer glorreichen Vergangenheit pocht, formt das „Dritte Reich“ über die Montage einen neuen Arbeitertyp, der den Anforderungen der Industrialisierung, Produktivität und vermeintlich sauberen Arbeit gerecht wird (vgl. Schembs 2018, S. 130).

Das faschistische Italien: Konzentration auf den Landarbeiter

Der Fokus der faschistischen Propaganda liegt auf dem Landarbeiter, dessen Arbeitskraft sich das Regime versichern will. Industriearbeiter sind nur in Ausnahmefällen Protagonisten der faschistischen Bildpropaganda (vgl. Schembs 2018, S. 133). Diese in der italienischen Propaganda bilanzierte „rückwärtsgewandte und anachronistische“ Präsentation des Landarbeiters, die mit der zeitgenössischen Situation wenig zu tun hat, eignet sich kaum als Vorbild für das in Deutschland vorangetriebene industriell geprägte Arbeiterbild und den neuen filmästhetischen Inszenierungsmöglichkeiten des Films.

Die metaphysisch erhöhte Welt der italienischen Hochrenaissance bzw. der römischen Antike erscheint für die neue Realität im Industriebetrieb weit entfernt. Daher verwundert auch kaum, dass auf historische Bezüge der deutschen Vergangenheit, wie die bewusste Anspielung auf den Hammer des altgermanischen Gottes Thor, in der Bildpropaganda des Industriefilms fehlen. (vgl. Paul 2020, S. 29). Der „arische“ Arbeiterprometheus, den man vielfach als die nationalistische Ikone schlechthin bezeichnet, fand überraschender Weise wenig Eingang in die Narration und Filmpropaganda des Industriefilms (vgl. Paul 2020, S. 30). Gutmütig, dummlich – Attribute des allseits bekannten deutschen Michels sollten umgangen werden und durch Kühnheit und Selbstbewusstsein des Prolet-Ariers ersetzt werden.

Dieser trat jedoch überwiegend in der Skulptur und im Plakat auf. Elemente der Antike flossen allenthalben in das physiognomisch geprägte Bild des neuen Arbeiterheroen, das sich insbesondere in der nationalsozialistischen Skulptur zeigt, im Industriefilm bleibt es eher die Ausnahme. Die fortschreitende Industrialisierung und Mechanisierung der Arbeitsabläufe und deren Apotheose klammern manuellen Verrichtungen mit Werkzeugen wie Hammer, Meißel und Amboss, wie sie auf italienischen Plakaten und Skulpturen zu finden sind, demnach bewusst aus (vgl. Schembs 2018, S. 102).

Das Gesicht, so meine These, tritt der vom NS gewünschten Entkörperlichung der Arbeit entgegen, es wird damit erst zum Signum des modernen, industriellen Arbeiters: Es tilgt Gesicht die körperlichen Strapazen, die Gefahr von Unfällen und spart die Arbeitsumgebung und damit den Schmutz der Arbeit aus. Zugleich sorgt es für die Entwaffnung des Arbeiters.

Gleichwohl wird dem Arbeiter in Italien und Deutschland ästhetisch der Protestcharakter genommen. Die Figur des ausgebeuteten Arbeiters, der einen sozialen Wandel einfordert, zum Arbeiter, der sich integrativ in den Dienst der Industrialisierung und damit des NS einstellt, ist das erklärte Ziel des „Dritten Reichs“.

Anders als Deutschland verfolgt das faschistische Italien eine sehr viel freiere Kulturpolitik, bei der eine Bandbreite an künstlerische-ästhetischen Formen geduldet wird (vgl. Schembs 2018, S. 71). So fördert vor allem in den 1920er Jahren das faschistische Regime systematisch die Avantgarde in Italien (vgl. Schembs 2018, S. 78). Während jedoch der italienische Faschismus moderne Formen der Bildsprache wie die Fotomontage nutzt, um Dissonanzen und Unterschiede zwischen Faschismus

und römischer Antike zu nivellieren (vgl. Baltzer 2008, S. 405), sucht der russische Revolutionsfilm mit der Montage eine neue Bildsprache, in der Bezüge auf etablierte Ausdrucksweisen wie dem traditionellen Theater oder der Porträtmalerei suspendiert werden.

Einflüsse des frühen sowjetischen Revolutionsfilms (Sergej Eisenstein)

Propagandaminister Goebbels träumte in Anspielung auf Eisenstein wegweisendes Werk „Panzerkreuzer *Potemkin*“ von einem „nationalsozialistischen *Potemkin*“. Schon aus dieser Sicht lohnt sich ein Blick und Vergleich auf die Darstellungsweise des proletarischen Arbeiters im Revolutionsfilm. Wie Kristin Thompson hervorhebt, ist es vor allem „Panzerkreuzer *Potemkin*“ (1925) zu verdanken, dass auch andere Filme wie „Streik“ (1924) den Weg nach Deutschland finden (vgl. Thompson 1993, S. 58), auch wenn Teile des Films der Zensur unterliegen.

Und Eisenstein selbst war sich der Wirkung seiner Filme in Deutschland bewusst: „Unter dem „Panzerkreuzer“ verstehen Sie [*gemeint ist u.a. Josef Goebbels – der Verf.*] natürlich unzweifelhaft nicht den „Potemkin“ allein, sondern die gesamte erfolgreiche Linie unseres Filmes der letzten Jahre.“ (Eisenstein in Schlegel 1973, S. 209). Und weiter heißt es an anderer Stelle: „In „Streik“ haben wir es mit dem ersten Beispiel revolutionärer Kunst zu tun, bei dem sich die Form revolutionärer als ihr Inhalt erwies“ (Eisenstein in Schlegel 1974, S. 230). Eisenstein selbst bezeichnet Streik als „ersten proletarischen Film“ (Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 41). Wie in keinem anderem Medium zuvor sieht Eisenstein eine revolutionäre, geradezu disruptive Qualität des Films wie sie bei Einführung der Dampflokomotive zu beobachten ist: „Nicht durch eine Revolutionierung der Pferdroschken-Formen entstand die Lokomotive, sondern durch eine adäquate Berücksichtigung der praktischen Entwicklung einer neuen – bislang noch nicht aufgetretenen – Energieform – des Dampfes“ (Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 43).

Ausgangsbasis der Film- und Bildproduktion bei Eisenstein ist seine genuin neue Montagekonzeption, bei dem er die Arbeiter formalästhetisch emotional zu beeinflussen sucht. Die Großaufnahme des Arbeitergesichts hat sich dieser Konzeption unterzuordnen. Trotz aller Besonderheiten und Fokussierungen auf die Montage, setzt Eisenstein auch auf inhaltlicher Ebene ideologische Akzente: Eine Revolution ohne auf die Missstände aufmerksam zu machen, hätte jeden Veränderungsimpuls zunichte gemacht, insofern wird der Zuschauer über die Arbeitsbedingungen, den Schmutz, die Behausung, die Fabrikhallen und die natürliche Umgebung der Arbeiter informiert.

Dennoch: bei aller Darstellung der schlechten Arbeitsbedingungen der Arbeiter, es sind besonders auch die kurzen Einstellungen, mit der Arbeiter in Großaufnahme zu sehen sind, die eine soziale Wiedergabe der Alltagsrealität des Arbeiters nach heutigen, dokumentarischen Maßstäben aufheben. Von langen Sequenzen, die realgetreue Sujets und soziale Missstände präsentieren, ist Eisensteins

Konzept weit entfernt. Weder Kausalitätszusammenhänge oder eine „naturalistische“ Herangehensweise, die sich der Wiedergabe eines Sujets verpflichtet fühlt, ist Eisensteins Ansinnen. Eine derart „positivistischen“ Wiedergabe der Wirklichkeit, wie er es nennt, ist nicht geeignet, die Psyche des Zuschauers umzupflügen (vgl. Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 46-48).

Schon in der Montagetheorie von Lew Kuleschow spielt das Gesicht eine prominente Rolle als Ort der Bedeutungsstiftung. Allerdings richtet sich Eisenstein gegen Lew Kuleschows Montagetheorie, da dieser Bildausschnitte wie „Bausteine aneinanderfügt“ und somit der äußeren Struktur des Sujets folgt (Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 91). Es ist gerade der äußere Verlauf einer Geschichte oder eines Merkmales, das Eisenstein ablehnt (vgl. Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 66).

Am Ende liegt die Handlungsmacht ganz in den Händen des Filmemachers, der den Bedeutungsbildungsprozess Einstellung für Einstellung dirigiert und ganz der Montage unterordnet. Dies beinhaltet, dass eine zeitliche Charakterentwicklung, die klassischer Weise über Mimik und Gestik oder über das Gesicht eines Theaterschauspielers entwickelt werden könnte, systematisch ausgeschlossen wird: „Das Ersetzen eines sich ändernden Gesichts durch eine breite Skala verschiedenartig gestimmter Gesichter, durch Typage, die stets von schärferer Ausdruckskraft geprägt ist als die allzu gefügte Gesichtsoberfläche eines Berufsschauspielers, der jede organische Widerstandskraft fehlt“ (Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 72).

Von einer physiognomischen, dokumentarischen bzw. naturalistischen Darstellung von Gesichtern entfernt sich daher auch Eisensteins Gesichts-Konzeption, vielmehr präferiert er eine Konzentration auf die „Quintessenz des psychischen Ausdrucks als Norm“ für die Präsentation von Gesichtsproportionen (Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 63). Dieser auf seine wesentlichen Merkmale reduzierte Gesichtsausdruck evoziert „disproportionale Abbildungen einer Erscheinung“, die Eisenstein als Wesensmerkmal aller Individuen zuschreibt (*ebenda*, S. 64). Mit dieser Haltung entfernt sich Eisenstein weit von Vorstellungen eines kontemplativen Rezeptionsverständnisses der Porträtmalerei, als auch von einer Lesbarmachung des physiognomischen Gesichts.

Sein Konzept des „reinen Films“ entsteht durch Zusammenprall und Konflikt, was ein Ergebnis der Kombinationsmöglichkeiten durch die Montage darstellt (vgl. *ebenda*, S. 66). Nicht der singulären Einstellung weist Eisenstein eine Aussagekraft zu, vielmehr liegt diese im Konflikt zwischen „räumlichen und flächig arrangierten Einstellungen“ (*ebenda*, S. 68), erst dieses Aufeinanderprallen stellt für ihn die ideale, psychische Beeinflussung dar. Die Potenziale der Montage, sofern sie pathetische Züge tragen, werden in dieser Hinsicht vom „Dritten Reich“ zwar erkannt, aber anders angewandt.

Gesichter bei Eisenstein verweisen stets auf etwas außerhalb von ihnen liegendes. Diese radikal nach außen perspektivierte Montagekonzeption verhindert geradezu eine tiefere Auseinandersetzung mit ihrem präsentierten Gegenstand, besser: angedeuteten Gegenstand. Das Gesicht erhält den Status einer symbolischen und komplexitätsreduzierten Fläche, die für die Kognition des Zuschauers rasch

verständlich sein muss: Tradition, Klassenzugehörigkeit, Ausdruck aber auch Angst, Bewegung, Reaktion und Panik lassen sich rasch rezipieren.

Gesichter sind bei Eisensteins Montagekonzeption als Reduktion auf die visuelle Darlegung abstrakter Begriffe einzuordnen, nicht zuletzt weil sie in diesem Stadium beliebig kombinierbar mit anderen Einstellungen sind (vgl. *ebenda*, S. 60).

Eisenstein geht soweit, dass er Gesichter zu Zeichen reduziert. Allerdings bleibt die Interpretation, die Eisenstein exemplarisch in der „Explosion“ zweier japanischer Zeichen zu einem Begriff entdeckt, fragwürdig. So evoziert die Kombination der Einstellungen von Augen und Wasser nicht zwingend die Assoziation eines weinenden Menschen beim Zuschauer. Auch die Kombination von zwei visuellen Zeichen konstituiert grundsätzlich eine polyvalente Interpretation (vgl. *ebenda*, S. 92).

Vor diesen genannten Aspekten das Gesicht als Fixierpunkt einer Individualität im Film zu setzen, wie dies Wolfgang Beilenhoff vorschlägt, ist jedoch zu hinterfragen (vgl. Beilenhoff 2004, S. 57). Das Gesicht kann schon alleine deswegen nicht als Medium für Individualität aufgefasst werden, da Eisenstein das Ephemere der Montage ausschöpft, um systematisch eine Konstitution von Intimität oder die Schaffung von Charakteren zu unterlaufen, vielmehr setzt er die Auffassung des modernen Typus an den Anfang seiner Überlegungen.

Die Großaufnahme ist ein Sprung, ein Heraustreten aus dem Raum/Zeit-Kontinuum in eine Zone der Intimität. Diese vermeintliche Intimität wird gleichsam über die Darstellung des Typus zurückgeworfen. Denn der Typus liefert Orientierung, aber keine Intimität. Der Typus liefert nicht weniger als den ersten gewinnenden Moment, der durch Zutrauen entsteht. Mit anderen Worten: Der Typus adressiert ein Wiedererkennen etablierter Schemata, das in der Sukzession des Films zu einer Abwertung oder einem Vertrauensvorschuss führen. Wie ein kurzer Stimulus eröffnet der Typus eine Erwartung, die Vertrauen oder Misskredit an den Anfang setzt und in der Narration des Films verändert werden kann.

Eisenstein erachtet die Typage als ein Element des Filmes *par excellence*. Dabei steht für ihn die Typage als Ausdruck des Kinos in der Tradition der Maske des Theaters: „Je zugespitzter eine Typage ist, je mehr sie zu einem vollendeten Zeichen des dargestellten Menschen wird, umso weniger muss dieser spielen.“ Denn, so Eisenstein: „Das Spiel eines *in seinem Äußeren* übermäßig stilisierten Menschen ruft einen schwerfälligen und gekünstelten Eindruck hervor. Gut ist die Typage in der Monumentalität. In fast statischer „Zeichen“-Darstellung. Am allerbesten in einer extrem kurzen Handlung“ (Eisenstein in Schlegel 1975, S. 280). Aus dieser Aussage wird deutlich, dass Bilder, insbesondere Gesichts-Bilder dem Kriterium der Formbarkeit genügen müssen, um für Eisensteins Montagekonzeption nutzbar zu sein.

Die Montage definiert Zeitpunkt und Dauer des emergierenden Gesichts und damit seine Wirkung auf den Zuschauer. Das Gesicht unterliegt dabei wie alle anderen Segmente der „antizipierenden Dauer des assoziativen Prozesses im Zuschauer“ (Lenz 2008, S. 56). Das Gesicht wird nicht nur um seine expressive und physiognomische Funktion entmacht, auch eine psychische Lesart wird in

Eisensteins Konzept obsolet. Der Bedeutungsbildungsprozess wird der wohldosierten Wirkung der Montage überantwortet.

Eisenstein wendet explizit seine Vorstellung der Montage auf Gesichter an: „Wird statt eines sich verändernden Gesichts eine Skala von verschiedenen gestimmten Gesichtern – Typagen – gezeigt, so wirkt der Ausdruck immer schärfer geprägt als auf der allzu nachgiebigen und widerstandslosen Gesichtsoberfläche eines Profischauspielers“ (Eisenstein in Schlegel 1975, S. 239). Schlegel sieht maskenhaftes, karikierendes Verhalten vor allem aus Seiten der Mensch-Tier Vergleiche der Spitzel und der maniert auftretenden Unternehmer, während er demgegenüber gerade in der Darstellung der Arbeiter, die zwar namenlos bleiben, aber „in ihren Gesichtern, Gesten und Handlungen die Ebene „tatsächlicher Wirklichkeit““ (Schlegel 1974, S. 25) verkörpern.

Auch wenn man sich angesichts der Montagekonzeption von Eisenstein schwer fällt, der Argumentation Schlegels zu folgen, so muss man konstatieren, dass jede Wirklichkeit im Film stets der Veränderung und Formung unterliegt. Betrachtet man die ersten Minuten in „Streik“ so wird deutlich, dass Gesichter stets überzeichnet, karikaturhaft eingesetzt werden, auch wenn sie in einem authentischen Umfeld (Fabrikgelände/Chefbüros) agieren. „Die Aktionäre sind Karikaturen – vierschrötige Gesichter, Bäuche, Sesselfläzerei und aufsteigender Rauch aus schmutzigen Zigarren“ (Lenz 2008, S. 64).

Eisenstein begreift „Gesichter als konkrete Masken, als sichtbare Seite der Individualität, die materialhaft genutzt werden kann“ (Lenz 2008, S. 140). Reale Menschen werden so als Masken in natürlicher Bewegung gestaltet. Dabei geht es nicht um das Pittoreske der Gesichter, sondern um ihren emotionalen Ausdruck im gegebenen Moment. Es geht nicht um den Anblick, sondern den zugespitzten Augenblick. So leitet der bourgeoise Mann zu Beginn in „Streik“ die Szene ein, er lacht selbstverliebt in die Kamera, sein Gesicht ist Typage (zu Beginn in „Streik“ sind es Bewegungsbilder). Das feiste Lachen des Fabrikchefs wird konterkariert mit Einstellungen von Arbeitern. Die Vielfältigkeit des Fabrikalltags wird so montiert, dass eine subtile Assoziation entsteht, welche die Vielfältigkeit in die Eindeutigkeit überführen soll.

Die plötzlich abgebildeten, typisierten Gesichter wecken in ihrer Flüchtigkeit nicht das Bedürfnis, jeden einzelnen dieser Menschen zu „erkennen“, um mit ihnen im Dialog etwas über ihr Schicksal erfahren zu wollen. Vielmehr kalkuliert der Film die in den Gedächtnisinhalten der Zuschauer abgelagerten Bilder in Erinnerung zu rufen, womit spezifische Inhalte unmittelbar in die Argumentationslogik der Narration eingebaut werden können. Wird die Nahaufnahme in der späteren Filmgeschichte auch immer wieder zur Demaskierung gesucht, so geschieht dies bei Eisenstein weder im Sinne einer Konzentration und Freilegung eines wie auch immer vorgestellten „wahren Ichs“ (der mit einem Blick hinter die Visagen und Fassaden konnotiert wird), noch als Dekuvrierung einer verborgenen Psyche.

Vielmehr nutzt Eisenstein das Gesicht als Element zur emotionalen Zuspitzung von Schauplätzen oder Schlachtfeldern, auf denen sich Geschichten sozialer Dramen abspielen. Das hierbei aufgerufene Massen-Gesicht, der „Volkskörper“ verhält sich

diffus, strömt zusammen wie wildgewordenes Wasser, und sucht sich, da aus der Bahn geworfen, willkürlich seinen Weg. Die Masse in ihrer Gegenbewegung zur Statik der Gesichter bleibt gesichtslos. Die in der Betrachtung von Gesichter aufgerufene, notwendige Ruhe wird suspendiert, Ruhe widerspricht der Ausdrucksbewegung der Montage (vgl. Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 37), Fixierung und Lesbarmachung von vermeintlich physiognomischen Merkmalen widerstrebt der Montagekonzeption von Eisenstein, ebenso wie jede Konzentration auf einen Helden oder einen Star. Bild-Flächen sind für Eisenstein eine spezifische Herausforderung des Films, die sich in der „permanente[n] Konfrontation von in der Bewegung organisierten Flächen (die Montageabfolge der Einstellungen)“ zeigt (Eisenstein in Lenz, Diederichs 2006, S. 39).

Das Gesicht fungiert nicht als Ruhepol oder Übersicht (wie sich ganz besonders im Blick zeigt), das sich von der Masse abhebt bzw. in ihr perspektivisch aufgeht, vielmehr ist die Gegenüberstellung von Großaufnahmen und Totalen nach Eisensteins Lesart Bestandteil seines Konflikt-Konzeptes (vgl. Eisenstein in Schlegel 1975, S. 235).

Das neue Pathos ist das Pathos der Form und des Materials

„Das Überindividuelle, die Sistierung der Individuation bleibt Charakteristikum der Wirkung von Gesichtern in Großaufnahme“, schreibt Ute Holl (Holl 2003, S. 60/61). „Überindividuell“ sind die Großaufnahmen nicht nur durch ihre Typisierung vielmehr auch durch das von Holl konstatierte „Pathetische“, das sich gegen jede individuelle Lesart bzw. Pathognomik sperrt. An die Stelle des Individuellen rücken allgemein gültige mimischen Konventionen des Facialen.

Das Pathos von agierenden Personen, ihre mitunter ausladenden gestischen und mimischen Ausführungen, konstituiert für Eisenstein den nicht mehr zeitgemäßen, theatralischen Pathos, den er durch den neuen Pathos des reinen Films ersetzen will (vgl. Sasse 2010, S. 177). Der Filmemacher und Theoretiker entdeckt in älteren Medien wie der Literatur und Malerei eine Pathosformel, die er als grundlegend für jedes Kunstwerk erachtet (vgl. *ebenda*, S. 172). Diese Pathosformel gilt es in seinen Augen mit dem Film neu zu interpretieren.

Eisenstein spricht bei der Wirkungsweise der Montage von einer „bestimmten Abfolge von Erschütterungen“ (Eisenstein in Lenz, Diederich 2006, S. 23), mit der ein Druck auf die Psyche des Zuschauers ausgeübt werden soll.

Pathos definiert Eisenstein als Aufreihung einzelner, einander widerstrebender Elemente, die eine Kette bilden. Die Kette ist so strukturiert, dass sie sukzessive eine Steigerung durch ihre Elemente erfährt, an dessen Ende ein Außer sich geraten steht, ein Heraustreten (vgl. Sasse 2010, S. 173). Charakteristisch ist bei dieser Ekstase, dass ein Element in ein anderes transformiert wird. Dabei steht nicht die Präsentation von Fakten, oder die Konstruktion einer nachvollziehbaren Handlung im Zentrum, vielmehr wird der Montage überantwortet, das Auslösen von Reflexen beim Zuschauer zu initiieren (vgl. Eisenstein in Lenz, Diederich 2006, S. 28).

Nicht der abbildend-darstellerischer Charakter der Einstellungen, die Eisenstein als „positivistisch verpönt“ ablehnt, oder die Wiedergabe der Bewegungen des Schauspielers ist das Ziel seiner Montage-Konzeption, vielmehr soll der Zuschauer durch die Montage animiert werden, Bewegungen nachzuahmen (vgl. *ebenda*, S. 29).

Wie kann der evozierte leidenschaftliche Ausdruck auf den jeweiligen Rezipienten des Kunstwerks mit Hilfe von Reizen wie Licht, Ton und Kadrierung übertragen werden? Das ist die Kernfrage bei Eisenstein. Sie wird es auch in den pathetischen Steigerungsfiguren des „Dritten Reichs“.

Dennoch unterscheiden sich die Montagekonzepte des „Dritten Reichs“ von der Herangehensweise des wegweisenden russischen Filmemachers. Während Eisenstein mit seinem Konzept der Kollisionsmontage einen Umschlagmoment seiner montierten Einstellungen evoziert, mit der eine künstlerisch motivierte Polyphonie der Reizerreger einhergeht, bzw. eine Adressierung der Sinne durch Steigerung der „Streuung der Sinnbildungsprozesse durch physische Reize“ (vgl. Sasse 2010, S. 181), bemüht sich die Filmpolitik des „Dritten Reichs“ um Vereinheitlichung der Mitteilungsebenen des Films, mit dem Ziel der pathetischen Verstärkung auf der Bild-, Montage- und Tonebene.

In Bezug auf die Entstehung des Affekts lässt sich auch ein Vergleich vom Industriefilm des „Dritten Reichs“ ziehen. Ähnlich wie der russische Revolutionsfilm vertraut der Industriefilm auf das Prinzip der Plötzlichkeit. Plötzlichkeit gilt als Signatur des Affekts und als Ausdruck der Montage.

Industriefilme des „Dritten Reichs“ bleiben häufig dem Ursache/Wirkungs-Prinzip respektive dem Kausalprinzip der Produktionsprozesse verhaftet, das Gesicht erscheint in Walter Ruttmanns Filmen als entkörperlichtes Signum des Arbeitsprozesses: Diese reichen von einer stilisierten Auseinandersetzung mit Naturgewalten am Schmelzofen bis hin zu Momenten der Konzentration, der Kopf und Handarbeit, bei denen sich das Gesicht als Ausdruck menschlicher Kontroll- und Orientierungsinstanz profiliert.

Dabei zeigt sich gerade in der verletzlichen Instanz des Gesichts seine Unversehrtheit, es finden sich keine Spuren der harten und gefährlichen Arbeit, noch wird das Gesicht zum Spielball der umgebenden Kräfte, vielmehr absorbiert es Kräfte, die auf das Gesicht einwirken: Das Gesicht ist das erhabene Souverän, ausgestattet mit dem Versprechen auf eine bessere Zukunft.

Der kinematografische Effekt der oft bar jeder Erwartung kurz eingefügten GroßEinstellung wird durch das Affektgesicht zu einem explosiven Ereignis, ohne Gesichtsverlust. Das eingblendete Arbeitergesicht ist insofern ein Bruch mit der diegetischen Orientierung des Zuschauers, als die Einblendung des Arbeiters in Walter Ruttmanns (wie bereits auch an anderen Beispielen dargestellt) Filmen sparsam geschieht. Gesichter sind in diesem Kontext kein Motiv, das kalkulierbar wäre. Während bei Eisenstein das Zusammentreffen von Typ und Masse und von Gesicht und Körper im Zentrum steht, ist es im Industriefilm Typ und Arbeit, Emotionalität als facialer Ausdruck von Souveränität, Kontrolle und Handlungsmacht. Die Verschmelzung zwischen Arbeiter und Soldat versinnbildlicht

nach beiden Seiten hin Opferbereitschaft, mit dem unerwiderten Blick in eine ferne, bessere Zukunft, mit dem Utopiepotenziale aufgerufen werden. Dagegen suggeriert der entschlossene Blick Handlungsautonomie und Kontrolle über die materiale Welt, sofern die Syntax zwischen „blicken“ und „erblickt werden“ nicht aufgehoben wird. Die Montagekonstruktion singulärer Arbeiterblicke schaffen im NS-Industriefilm einen Blick der kollektiven Fokussierung. Dies zeigt sich besonders im Bergarbeiterfilm: Der einzelne Bergarbeiter steht in einem vielfältigen Bezug zum anderen. Der Film stellt diese Kunst des Zusammenhangs her und verzichtet dabei auf die Darstellung von Arbeitermassen: Der Kollektivkörper wird – anders als in den frühen russischen Revolutionsfilmen – imaginär gebildet.

Ruttmann konzeptionalisiert die Großaufnahme des Gesichts als Zwischenzone, der Arbeiter wird über den Arbeitskontext der Wirklichkeit enthoben. Ruttmanns Vorgehensweise ist dabei dialektisch insofern, als dass das Zusammenspiel der Naturgewalt vom Arbeiter induziert wird, was ihm den Status des Schöpferischen zuweist, gleichzeitig erhebt der massive Lichteinfall des glühenden Stahls (wie in „Deutsche Panzer“, 1940) das Gesicht zu einem transzendierenden Affektausdruck, der jedoch eingebunden durch die Sukzession und Immanenz des Arbeitsprozesses einen besonders suggestiven Wirklichkeitseindruck hinterlässt: durch die ekstatische Bewältigung einer extremen Arbeitssituation, die Immersion in seine Arbeit, wird dem Arbeiter an dieser Stelle eine divinatorische Qualität verliehen.

Ohne mimische Aktivität haftet den Arbeitergesichter in Ruttmanns Industriefilmen des „Dritten Reichs“ kein Zeitindikator an. Durch den glühenden Stahl wird das Gesicht in „Deutsche Panzer“ schlaglichtartig fast überbelichtet, bevor ein leichter Schatten durch den Arbeitsprozess auf das Gesicht geworfen wird, worin sich sprichwörtlich ein Übergang des Gesichts zwischen alltäglichem Arbeitsprozess und Transzendenz zeigt. Pathos zeigt sich auf anderen Ebenen im Industriefilm des „Dritten Reichs“, als bei den frühen russischen Revolutionsfilmen „Streik“ und „Panzerkreuzer *Potemkin*“. Bei der filmischen Konstruktion des russischen Kollektivkörpers unterscheidet sich die Funktion des Gesichts radikal zur Auffassung des nationalsozialistisch geprägten Kollektivkörpers.

Emotionalität des Gesichts:

Anblick versus neu geschaffener Augenblick

Durch die Montage wird ein Körper in Eisensteins frühen Filmen artikuliert, der mit seinem Pathos und mit seinen Affekten dazu auffordert, den Zuschauer selbst zu affizieren.

Die Ausschöpfung emotionaler Mittel steht neben der unbestreitbar hohen ästhetischen Qualität von „Streik“ im Zentrum von Eisenstein (vgl. Nassau 2013, S. 2). Die Arbeiter tragen weder Waffen, ihr Protest artikuliert sich in Handlungen, aber auch in Emotionen, welche die Großaufnahme als Medium einspannen (vgl. Nassau 2013, S. 5). Die dramaturgisch packende Entwicklung der Darstellung wird nicht einem Plot überantwortet, sondern die formalästhetischen Möglichkeiten des Films

konstituieren den Spannungsaufbau (vgl. Lenz 2008, S. 51). „Eisenstein will Wirklichkeitselemente so anordnen, dass sie zur gestisch formulierten Ansicht über die Wirklichkeit werden. Die sonst passive bildliche Auffassung wird darin essentiell motorisch und verbindet sich mit dem Bewegungsleben der Bilder“ (Lenz 2008, S. 28). Körper und Geist verschmelzen in Eisensteins Überlegungen, der motorische Prozess wird mit dem psychischen Prozess vereint (vgl. Lenz 2008, S. 31). Das Innere drückt sich über die Bewegung der Montage aus. Die Schaffung von Emotionen obliegt nicht dem Schauspieler, sondern dem Zuschauer.

Das Konzept der Steigerung wird zum maßgebenden Kompass einer Montage, die einzelne Gesichter stets in ein rhythmisches Verhältnis setzt. Die Schaffung von zeitdramaturgischen Zusammenhängen führt zur Steigerung des Pathos.

Disproportionales Darstellen des Geschehens ist der filmischen Ausdrucksweise immanent: „Das Auge zweimal so groß wie die ganze Statur des Menschen? Und aus diesen ungeheuerlich zusammengefügt Widersinnigkeiten bauen wir das zerlegte Geschehen aufs neue zu einem Ganzen zusammen, aber in unserer Sicht, in unserer Bauweise, die auf unserem Verhalten zu der Erscheinung beruht“ (Eisenstein in Schlegel 1975, S. 230). Eisenstein wendet sich auch auf diese Weise gegen jeden „positivistischen Realismus“.

Der Stellenwert des Kameraauges lässt sich in *Streik* nachvollziehen. Das Finale setzt mit einem Close-up auf das geschlachtete Auge eines Tieres an, führt über marschierende Soldaten zu niedergemetzelten Proletariern und adressiert schließlich mit einer finalen Detailaufnahme überdimensionierter Augen das Publikum: „Ein ganzes Leben in einem intensiven Augenblick emotional erleben, eine Existenz in ihrer Sterblichkeit in einer kurzen mimetischen Verschmelzung mit dem Gegenüber herausspüren, Leben, Zeit und Tod eines Menschen in wenigen Sekunden zu konzentrieren, das ist nicht nur Eisensteins Methode der Auswahl, sondern auch die faktische Erscheinungsform in der Montage und seine tiefste Wirkabsicht“ (Lenz 2008, S. 142).

Aura und Auflösung

Das Gesicht des Typus ist im „Dritten Reich“ der (schmutzigen, gefährlichen, unfallträchtigen) Arbeitswelt entrückt und gleichzeitig stellt es ein Versprechen auf eine bessere Zukunft dar, es transzendiert. Anders als bei Eisenstein, bei dem das Gesicht ein Element seiner psychologischen Konzeption ist, welche die filmische Konstruktion der Montage zum Dreh- und Angelpunkt erhebt.

Die Gesichtspolitik des „Dritten Reichs“ lässt sich über das Konzept von Walter Benjamin und seinem Aura Begriff fassen, das stets Sichtbarkeit mit Distanz verbindet. Benjamin verteidigt auch die Typisierung im „Panzerkreuzer *Potemkin*“ als ästhetischen Anspruch. Im Zentrum steht die Darstellung des Kollektivs als Helden, was eine differenzierte Kennzeichnung des Individuums suspendiert. Benjamin erkennt, dass jede Individualisierung an der sozialen Wirklichkeit vorbeigeht (vgl. Benjamin 1977, S. 1488). Das Gesicht firmiert als Schema der Bedeutungsproduktion. Bei Eisenstein lässt sich ein und dasselbe Gesichtsschema

zum Ausdruck von harmonischen Wechselbeziehungen als auch zum Schauplatz von Horrorgeschichten kontextualisieren.

Das abstrakte Programm der Signalverarbeitung, das Deleuze und Guattari dekonstruieren, wird bei Eisensteins Filmkonzeption systematisch unterlaufen.

Das Gesicht als Bild stellt für Deleuze und Guattari in mediatisierter Form geradezu ein Produkt der kapitalistischen Ökonomie *par excellence* dar (vgl. Suthor 1999, S. 468). Danach gehört das Gesicht nicht zum Körper wie der Kopf: Der Kopf wird zur planen Oberfläche umcodiert (vgl. Deleuze, Guattari 1980/1992, S. 233). Das Schema der Gesichtsproduktion „Weiße Wand—Schwarzes Loch“ fungiert als Maske – dieses Schema wird mit signifikanten Merkmalen ausgestattet, die aus binären Operationen bestehen: Mann oder Frau, Chef oder Untergebener. Daraus lassen sich stereotype Elementargesichter ableiten, die Eisenstein einsetzt, um die Emergenz des Gesichts in einen Bedeutungszusammenhang mit externen Einstellungen zu stellen, die im Wahrnehmungsvorgang das Gesicht ergänzen, relativieren und stetig modifizieren, mithin auflösen. Eisenstein setzt sich dabei über die „Maschine“ hinweg, da er die kapitalistischen-bürgerlichen Kriterien der Gesichtsproduktion mit ihren Prämissen von Identität und Innerlichkeit überwindet und wie Deleuze und Guattari vorschlagen „den festumrissenen Horizont des einzelnen Gesichts überschreitet“ (Suthor 1999, S. 475). Über die Kollisionsmontage des Gesichts stachelt Eisenstein den Zuschauer zur Revolution an und konterkariert und pathetisiert die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Arbeiter aus einer künstlerischen Perspektive.

Während die Bildpolitik des „Dritten Reiches“ die Realität des Arbeiters systematisch ausklammert und dabei das Arbeiterbild über das Gesicht und der Sujets von Industrieprozessen neukonfiguriert, vermittelt Eisenstein die harte Realität der Arbeiter über die Möglichkeiten der Montage, mit dem Ziel, Emotionen den Arbeiter auslösen zu wollen. Beide Konzeptionen kommen ohne konventionelle Handlungen aus, die einen zentralen Helden, einen Bösewicht und der Konflikte in das Zentrum ihrer Narration stellen: „Vielmehr ist das Ereignis – in diesen Fällen der Streik, die Meuterei und der Aufstand – der Star, und alle Figuren in diesen beiden Filmen haben einen ziemlich gleichen Anteil an dem Ereignis; nicht eine Figur oder ein Schauspieler steht über dem Titel des Films“ (Lenz 2008, S. 53).

Eisensteins Anliegen der Kollisionsmontage ist es, die Vielfältigkeit des Alltags in Eindeutigkeit zu überführen, dabei stellt der russische Filmmacher neue Bezüge und Verbindungen dar. Er distanziert sich deutlich von ideologischen Prinzipien und sieht sich vielmehr als Künstler, was sich in seiner Montagekonzeption widerspiegelt: „[...] Montage ist Konflikt. Wie überhaupt die Grundlage aller Kunst der Konflikt ist“ (Eisenstein in Schlegel 1975, S. 234).

Der Umsetzungen von Ideen geht eine sprachliche Auseinandersetzung und damit eine Reduktion der Mehrdeutigkeit von Bildern voraus, welche jedoch die Montage heterogener Filmbilder konterkariert. Für Eisenstein stellt die Montage zunächst ein Potenzial des Films bereit, das intentional werden will: „Unsere Auffassung nach ist das *Kunstwerk* [...] vor allem ein *Traktor, der die Psyche des*

Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt“ (Eisenstein in Schlegel 1974, S. 235).

Die künstlerische Ausrichtung, die Eisenstein bei seiner Wirklichkeitskonzeption propagiert und umsetzt, verhindert eine allzu einseitige und deterministische Lesart seiner Filme. „Ideologie beginnt mit einer Wirklichkeits-Demontage, die eine einlinige Schlüssigkeit zementiert. Die Form- und Wirklichkeitsvielfalt in Eisensteins Montagen bewahrt dagegen die ursprüngliche Weite und besitzt so neben propagandistischer Zuspitzung stets widerstreitende Momente“ (Lenz 2008, S. 50). Die Gesichter verkünden kein Weltbild, als Typen sollen sie kognitiv verankerte Schemata beim Betrachter aufrufen und erfahren über die Bildmontage eine neue Perspektivierung. Insofern bleiben die Großaufnahmen als Bild autonom, gleichzeitig sind sie Bestandteil einer „einmontierten Perspektive“ (vgl. Lenz 2008, S. 50). Das Schema des typisierten Gesichts wird durch die Montage mit Assoziationen angereichert, mithin manipuliert.

Das mannigfaltige Potential der Montage fällt im „Dritten Reich“ dem Menschenbild des „neuen Arbeiters“ zum Opfer. Während das „Dritte Reich“ ersucht, ein Menschenbild zu zementieren, unterläuft die Mehrdeutigkeit der Elemente bei Eisenstein diesen Ansatz. Sofern man durch den Einsatz des Typus bei Eisenstein und im „Dritten Reich“ noch von einer Entsubjektivierung sprechen kann, ist das Ergebnis bei Eisenstein seiner dialektischen Montagekonzepte geschuldet, dass das Individuelle im Kollektiven und das Kollektive im Individuellen betrachtet.

Zusammenfassung und Resümee

Es lassen sich zwar einige Parallelen, allerdings auch deutliche Unterschiede vom russischen Revolutionsfilm zur Bildpolitik des „Dritten Reichs“ ziehen.

Montage

Während das Montagekonzept der Plötzlichkeit im „Dritten Reich“ mit Großaufnahmen auf Gesichtern angewandt wird, um entweder einem Ursachen/Wirkungsprinzip zu folgen (dem Konzept von Kopf und Handarbeit, oder der Verschmelzung des Arbeiters mit dem Soldaten zum Arbeitersoldaten) entstehen Affekte bei Eisenstein durch Kontraste. Unverkennbar steht die Ausschöpfung emotionaler Mittel im Mittelpunkt. Wie in Streik: Das feiste Lachen des Fabrikchefs zu Beginn wird konterkariert mit Einstellungen von Arbeitern. Die Vielfältigkeit des Alltags wird so montiert, dass eine subtile Assoziation entsteht, welche die Vielfältigkeit in die Eindeutigkeit überführen soll.

Die starre Dichotomie zwischen Individualität und Masse wird bei Eisenstein aufgelöst. Der neue Mensch des proletarischen Kollektives wird vom Nationalsozialismus in den neuen Arbeiter überführt, der durch seine Funktion im arbeitsteiligen Arbeitsprozess bestimmt wird. (Vgl. Meyer 2019, S. 317) Anders als im russischen Revolutionsfilm exkludiert die Bildpolitik des „Dritten Reichs“ gezielt die Darstellung von Arbeitermassen. Einzelne, hintereinander montierte

Arbeitergesichter können den Anschein einer Gruppe imaginieren, von wild gewordenen, umherströmenden Massenansammlungen ist man weit entfernt.

Typisierung und Kollektiv

Wird der Verlust des Menschengesichts bei Max Picard und Erna Lendvai-Dircksen noch zu Beginn des „Dritten Reichs“ beklagt, so ist dieser Verlust Ergebnis einer Bildpolitik, deren Vorläufer in der Physiognomik bei J.K. Lavater zu finden sind (vgl. Picard 1932, S. 174). Gleichzeitig wirkt die Konjunktur der Physiognomik im Zeichen des Nationalsozialismus auch auf den Film, allerdings werden bereits die Möglichkeiten der Montage ausgeschöpft um einen neuen Arbeiter-Typus, der freilich den Anforderungen des Systems genügt, zu schaffen. Der Aspekt der Typisierung nimmt dabei sowohl im „Dritten Reich“ als auch im russischen Revolutionsfilm einen großen Raum ein. Bei Eisenstein figuriert der Typus im Film im Wahrnehmungsschema des Vor-Bildes, das vorhandene Assoziationen aufruft, die durch die Kombination mit anderen Einstellung eine Bedeutungsveränderung erfahren.

In der Bildpolitik des „Dritten Reiches“ lässt sich bezogen auf den Handlungsraum ähnliches konstatieren: die filmische Sukzession entwickelt keine Charaktere oder gar Helden, die sich in ihrer Umgebung bewähren und profilieren, vielmehr bleibt es bei einer kurzen Andeutung des Gesichts, das im Rahmen der Narration beiläufig, mithin überraschend auftreten. Bei Eisenstein wird das Gesicht kontrastiert und erhält dialektische Bezüge, im Sinne einer emotionalen Bedeutungszuschreibung, die der Vorstellungskraft der Zuschauer aktivieren soll.

Dabei nimmt Eisenstein Ansätze des Konzepts des in der zeitgenössischen Psychologie verbreiteten *Mere-Exposure*-Effekts vorweg: durch Darstellung von im Gedächtnis bereits verankerten Bildinhalten und deren beiläufige Wiederholung in neuen Kontexten geschieht eine unterbewusste Beeinflussung des Zuschauers. Die durch den Modus des Porträts aufgerufene, bürgerliche Präsentationsweise des Typus wird bei Eisenstein durch den kollektiven Typus ersetzt. Die Emphase der „Gestalt-Erkennung“, die in der Weimarer Republik mit dem geschulten Urteil Phänomene physiognomisch erfasst, spielt in sowjetischen Theorie-Debatten keine Rolle.

Pathos & Plötzlichkeit

Eisenstein opponiert mit seinem „Pathos der Ausdrucksmittel“ sowohl gegen das darstellende Pathos des Sozialistischen Realismus als auch vorwegnehmend gegen den völkisch-reaktionären Pathos des „Dritten Reichs“, sofern dieser dem Primat der Lesbarmachung folgt. Nichtsdestoweniger sind die Filme des „Dritten Reichs“ durchzogen von moderner Rationalität, die sich in Arbeitsteilung, aber auch in einer Symbiose zwischen Gesichtern und Händen, mithin Arbeitern und Soldaten niederschlägt.

Eingebunden in formale Arbeitsabläufe wird das Gesicht zum Ausdruck einer sachlichen Unterordnung unter die moderne Notwendigkeit der Arbeit, sein genuin vital-menschlicher Ausdruck wird über die Petrifizierung der Gegenwart entzeitlicht.

Eisenstein pathetisiert über die Montage nicht-pathetisches Material wie Nähmaschinen oder Getreidefelder – insofern konnte er auch das auf die Grundform des Typus zurück geschrumpfte Gesicht pathetisieren (vgl. Sasse 2010 S. 177-178). Auch bei Eisenstein wird die schauspielerische Leistung der Porträtaufnahmen auf ein Minimum reduziert. Eisensteins Arbeitertypen sind wie die Typen im Industriefilm des „Dritte Reichs“ austauschbar. Abgesehen von dieser Kontingenz des grundsätzlich schwachen Bildcodes ist es das Gesicht als Bild, das in der Lage ist, den Adressaten unmittelbar körperlich zu affizieren. Das *Punctum* des Gesichts darf an dieser Stelle nicht unabhängig von seinem Medium, den Film betrachtet werden, ist doch gerade der Film in der Lage, den Adressaten sehr stark emotional zu involvieren.

In der Wirkungsästhetik Eisensteins ist das Gesicht ein wichtiger Baustein um das pathetische Bild des Arbeiterkollektivs zu schaffen, das dem künstlerischen Anspruch des Konfliktes Rechnung trägt und daher schon auf dieser Ebene polyvalenter interpretiert werden kann als das Arbeitergesicht des „Dritten Reichs“. Auch wenn die mitunter subtile, ambivalente und opportunistische Verwendungsweise ästhetischer Versatzstücke aus dem Bildrepertoire der Weimarer Republik und des frühen Revolutionsfilms ein reichhaltiges und keineswegs kohärentes Bildangebot schafft, das gleichsam für die Doktrin der NS-Bildpolitik modifiziert wird. Bei allen ideologischen Unterschieden und ästhetischen Gemeinsamkeiten, die sich im Gesichtstyps und der Steigerungsfigur des Pathetischen zeigt, überwiegen die Unterschiede, die sich gerade im Dispositiv des Gesichts im Film zeigen. Der Begriff der „Gleichschaltung“ ist für Diktaturen insofern irreführend, als damit nicht der enormen ästhetischen Vielfältigkeit und Flexibilität, mit dem dieses System operieren, Rechnung getragen wird.

Während in der Bildpolitik des faschistischen Italien und im weiteren Verlauf im nationalsozialistischen Film Klassenkonflikte formalästhetisch und politisch befriedet werden sollten, nimmt der russische Revolutionsfilm mit seiner Kollisionsmontage in den 20er Jahren einen entgegen gesetzten Kurs ein.

LITERATURVERZEICHNIS

Baltzer, Nanni (2008): Die Fotomontage im Dienste der faschistischen Propaganda. In: Grampp, Sven; Kirchmann, Kay; Sandl, Marcus; Schlögel, Rudolf; Wiebel, Eva (Hrsg.): Revolutionsmedien – Medienrevolutionen. Historische Kulturwissenschaft. Band 11. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH: 387-405.

Beilenhoff, Wolfgang (2004): Affekt als Adressierung. Figurationen der Masse in Panzerkreuzer Potemkin. In: Montage A.V.: 50-71.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980/1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve Verlag.

- Holl, Ute (2003): Ein Gesicht ist ein Gesicht ist kein Gesicht. Anmerkungen zur Geschichtlichkeit der Physiognomie im Film. In: Barberi, Alessandro; Pircher, Wolfgang (Hrsg.). Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Bd. 14. Nr. 3: Historische Medienwissenschaft: 50-67. [Electronic Resource] URL: <https://journals.univie.ac.at/index.php/oezg/article/view/5911/5840>
- Nassau, David Eduardo (2013): Sergey Eisenstein: the use of graphic violence in *Strike* and *Potemkin*. Veröffentlichte Masterarbeit an der University of Texas at Austin. [Electronic Resource] URL: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/23595>
- Lenz, Felix; Diederichs, Helmut H. (Hrsg.) 2006: Sergej M. Eisenstein. Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lenz, Felix (2008): Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus. Formdramaturgie. Pathos. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Meyer, Roland (2019): Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook. Konstanz: Konstanz University Press.
- Paul, Gerhard (2020): „Prolet-Arier“ Hans Schweitzers alias „Mjöltnir“ überzeitliche Motivikone. In: Danyel, Jürgen; Paul, Gerhard; Vowinckel, Annette. Visual History: Bilder und Bildpraxen in der Geschichte. Bilder einer Diktatur. Zur Visual History des „Dritten Reiches“. Band 6. 2. Auflage. Göttingen: Wallstein Verlag: 27-36.
- Picard, Max (1932): „Menschliches Auge und photographische Linse“. In: Blätter für evangelische Geisteskultur 8.4. Berlin: Eckart Verlag: 174-177.
- Sasse, Sylvia (2010): Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Ėjzenštejn und Aby Warburg. In: Zumbusch, Cornelia. Pathos: Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Berlin: Akademie Verlag: 171-190.
- Schembs, Katharina (2018): Der Arbeiter als Zukunftsträger der Nation. Bildpropaganda im faschistischen Italien und im peronistischen Argentinien in transnationaler Perspektive (1922-1955). Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Schlegel, Hans-Joachim (1974) (Hrsg.): Eisenstein, Sergej M. Schriften. Teil 1., Streik. München: München: Reihe Hanser.
- Schlegel, Hans-Joachim (1973) (Hrsg.): Eisenstein, Sergej M. Schriften. Teil 2., Panzerkreuzer „Potemkin“. München: Reihe Hanser.
- Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.) (1975): Eisenstein, Sergej M. Schriften. Teil 3., Oktober, mit den Notaten zur Verfilmung von Marx' „Kapital“. München: Reihe Hanser.
- Schmitz, Oscar A.H. (1977/1927): Potemkin und Tendenzkunst (1927). In: Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. Bd. II 3. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag: 1486-1489.
- Suthor, Nicola (1999): Gilles Deleuze – Félix Guattari: Das Gesicht ist Politik (1980), in: Preimesberger, Rudolf; Bader, Hannah; Suthor, Nicola (Hrsg.). 1999: Porträt. Berlin: Reimer Verlag: 466-477.
- Thompson, Kristin 1993: Eisenstein's early films abroad. In: Christie, Ian; Taylor, Richard. Eisenstein Rediscovered. London and New York: Routledge: 53-63.