

PANZERKREUZER POTESKIN

GESCHICHTE EINES FILMS UND SEINER REKONSTRUKTION

*»Wir müssen den Zuschauer auf die Rezeption eines guten Films vorbereiten, indem wir ihn nicht nur mit Kassenschlagern und Neuheiten bekannt machen, sondern ihn auch in die schöpferische Arbeit der Filmmacher einführen, in die unmittelbare Sphäre der Methoden filmischen Denkens.«
(Viktor Schklowskij)*

EINLEITUNG

Das vorliegende Material zu Eisensteins Stummfilm PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR 1925) soll eine fachübergreifende Annäherung an den Film ermöglichen. Der Tatsache, dass die filmische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit immer eine ästhetisch gestaltete Wirklichkeit »zweiten Grades« produziert, soll hier Rechnung getragen werden: So wird das historische Sujet des Films im Zusammenhang mit seiner ästhetischen Umsetzung betrachtet. Zu diesem Zweck werden auch zahlreiche (Original-) Quellen zugänglich gemacht, die Eisensteins filmisches Denken aus filmtheoretischer wie -praktischer Perspektive beleuchten und die Beschäftigung mit dem Film bereichern sollen.

Das Filmheft ist so strukturiert, dass Sie zwischen den einzelnen Themenblöcken springen können; ein Pfeilsymbol ➤ dient dabei zur Orientierung. Die Aufgaben in der Rubrik »Vor dem Film« sollen verschiedene Zugänge zum Film schaffen und setzen kein Vorwissen voraus. Dagegen gehen die Aufgaben unter der Rubrik »Nach dem Film« davon aus, dass der Film gesehen wurde; sie sollen mit Verweisen auf Filmausschnitte und mit Hilfe von Filmstills zur Detailanalyse anregen und darüber hinaus auch die Komposition des ganzen Films in den Blick nehmen. Als Arbeitsgrundlage hierfür dient die DVD mit der im Jahre 2005 abgeschlossenen Rekonstruktion der russischen Premierenfassung.¹

Fächer: Russisch, Deutsch, Kunst, Musik, Geschichte und Philosophie

Altersgruppen: 10.-13. Klasse

IMPRESSUM

Dieses Material ist im Jahr 2008 aus einer Kooperation der RUSSISCHEN FILMWOCHE in Berlin und dem Filmvermittlungsprogramm »Was ist Kino?« des ARSENAL – INSTITUT FÜR FILM UND VIDEOKUNST und der DEUTSCHEN KINEMATHEK – MUSEUM FÜR FILM UND FERNSEHEN hervorgegangen.

Durchgesehene und aktualisierte Fassung, Februar 2015.

Autorin: Stefanie Schlüter

¹ Die DVD ist 2007 bei »Transit Film« erschienen: www.transitfilm.de. Vertrieben wird sie von »Universum Film«: www.universumfilm.de.

INHALT

VOR DEM FILM

1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND ERSTER AKT DES FILMS

1.1 Geschichte in Bildern

1.2 Ein Meilenstein der Filmgeschichte

1.3 Geschichte einer Revolution – Geschichte eines Films

- Zwanzig Jahre russische Revolution: 1905-1925
- Vom Panorama der Revolution zum exemplarischen Ereignis

1.4 Verfilmte Geschichte

- Historisches Dokument und pathetische Kunst

1.5 Geschichte eines Mottos

- »Der Geist der Revolution«
- Lenin kommt, Trotzki geht

NACH DEM FILM

2. ZUR KOMPOSITION DES FILMS

2.1 Fünf-Akt-Struktur des Films

- Exkurs: Zur antiken griechischen Tragödie

2.2 »Organische« Komposition des Films

3. ZENSUR, FILMFASSUNGEN UND REKONSTRUKTION

3.1 Einer der spektakulärsten Zensurfälle der 1920er Jahre

- Die erste deutsche Zensurfassung
- Montage: Zensur und andere Eingriffe
- Exkurs: Kausale Montage – Eisensteins Anspielung auf Puschkin
- Exkurs: Springender Schnitt

3.2 Filmversionen und Rekonstruktion

4. DIE KUNST DER MONTAGE

4.1 Montage der Attraktionen

- Zur »Montage der Attraktionen« in Eisensteins erstem Film STREIK

4.2 Erweiterung der Montagetheorie

- Rhythmische Montage
- Intellektuelle Montage
- Exkurs: Montage und Bildhauerei

4.3 Massenszenen und Großaufnahmen

- Exkurs: Drehen von Massenszenen
- Exkurs: Dreharbeiten auf der Odessaer Hafentreppe

4.4 Filmzitate der Treppensequenz

5. FILMMUSIK

VOR DEM FILM

1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND ERSTER AKT DES FILMS

1.1 Geschichte in Bildern

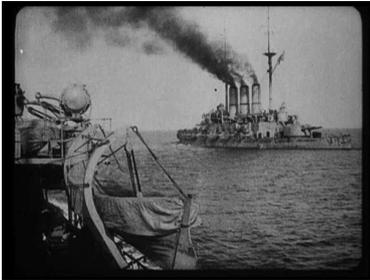


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

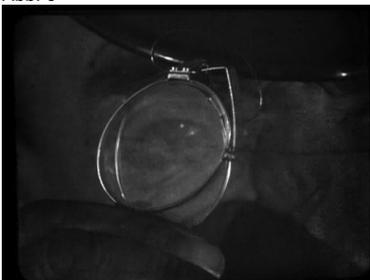


Abb. 8

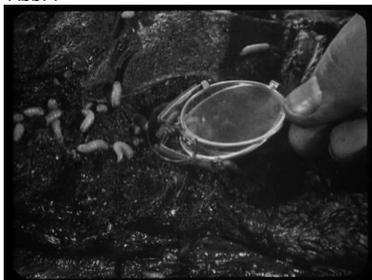


Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

Aufgaben:

- (1) Schaut euch die Auswahl von Filmstills aus dem ersten Akt des Stummfilms PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1925) an und erzählt die Geschichte, die ihr den Bildern entnehmen könnt.
- (2) Beschreibt anhand einzelner Bilder die im Film angelegten Konfliktlinien. Achtet dabei auf die künstlerische Gestaltung und beschreibt, von welchen Bildern eine besonders starke Wirkung ausgeht.

(3) Schaut euch den ersten Akt des Films auf der DVD an und diskutiert eure Ergebnisse vor dem Hintergrund von Eisensteins filmischer Umsetzung.

(4) Schreibt die Geschichte des »Panzerkreuzer Potemkin« weiter.

Alternative Aufgabenstellung: Schneidet die Bilder auseinander und bringt Sie zunächst in eine euch sinnvoll erscheinende Reihenfolge, bevor ihr die Aufgaben bearbeitet!

1.2 Ein Meilenstein der Filmgeschichte

»Wenn von den Dokumenten der letzten 20 Jahre alles verlorenginge und nur der PANZERKREUZER POTESKIN gerettet würde, man hätte ein zeugnisablegendes, gültiges Menschenwerk bewahrt, wie die Ilias, wie das Nibelungenlied.«
(Herbert Jhering)

PANZERKREUZER POTESKIN ist der zweite Film des sowjetischen Regisseurs Sergej M. Eisenstein (1898-1948) und zählt zu den bedeutendsten Werken der russischen wie der internationalen Filmgeschichte. So nennt der Schriftsteller Viktor Schklowski den Film »den größten Glückstreffer des sowjetischen Kinos«, der Kritiker Herbert Jhering beschreibt ihn als »zeugnisablegendes, gültiges Menschenwerk [...], wie die Ilias, wie das Nibelungenlied«, und bei der Weltausstellung in Brüssel haben 1958 internationale Filmkritiker den Film nahezu einstimmig mit dem Prädikat »bester Film aller Zeiten« ausgezeichnet.

Die ästhetische Wirkung dieses filmischen Meisterwerks ist bis heute ungebrochen, denn der PANZERKREUZER POTESKIN inspiriert noch immer viele Künstlerinnen und Künstler. Neben Regisseur/innen wie Brian de Palma, Peter Segal oder Agnès Varda, die Eisensteins PANZERKREUZER POTESKIN auf unterschiedliche Weise in ihren Filmen zitieren [↪ 4.4 Filmzitate der Treppensequenz], hat das britische Pop-Duo »Pet Shop Boys« den Film zum Ausgangspunkt für ihre künstlerische Arbeit genommen. Die »Pet Shop Boys« haben neue Musik für den Film komponiert und ihre Version 2005 unter anderem in London und Berlin als Live-Stummfilmkonzert aufgeführt [↪ 5. Filmmusik].

Die politische Wirkung des PANZERKREUZER POTESKIN muss zur Zeit seiner Entstehung so gewaltig gewesen sein, dass seitens internationaler Zensurbehörden befürchtet wurde, der revolutionäre Geist des Films könne auf andere Nationen übergreifen. In Deutschland, Frankreich und vielen anderen Ländern hat das Publikum, darunter Angehörige der Arbeiterklasse wie fortschrittliche Intellektuelle, die Aufführung des Films durchsetzen müssen. Als ein »Gefühl der Zustimmung und des Triumphes« beschreibt Bertolt Brecht die Wirkung von Eisensteins Revolutionsfilm in seinem Gedicht »Keinen Gedanken verschwenden an das Unabänderbare!« Die propagandistische Wirkung des Films steckte aber auch die politischen Gegner, die Nationalsozialisten, an: So wünschte Josef Goebbels 1934 in einer Rede an die deutschen Filmschaffenden einen »nationalsozialistischen PANZERKREUZER POTESKIN«. Eisenstein reagierte darauf mit einem offenen Brief an Goebbels, in dem er keinen Zweifel an seiner Ablehnung der Nazi-Ideologie und ihrer Ästhetik ließ.

Keinen Gedanken verschwenden an das Unabänderbare!

»Jenes Gefühl der Zustimmung und des Triumphes
Das uns bewegt vor den Bildern des Aufruhrs auf dem Panzerkreuzer Potemkin
Im Augenblick, wo die Matrosen ihre Peiniger ins Wasser stürzen
Ist das gleiche Gefühl der Zustimmung und des Triumphes wie
Vor den Bildern, welche das Überfliegen des Südpols berichten.

Ich habe erlebt, wie neben mir
Selbst die Ausbeuter ergriffen wurden von jener Bewegung der Zustimmung
Angesichts der Tat der revolutionären Matrosen: auf solche Weise
Beteiligte sich sogar der Abschaum an der unwiderstehlichen
Verführung des Möglichen und den strengen Freuden der Logik.«

Auszug aus: Bertolt Brecht: Keinen Gedanken verschwenden an das Unabänderbare! In: ders.: Gesammelte Werke, Gedichte I [Gedichte 1926-1933]. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 390-92.

Eisenstein an Goebbels

»Zutiefst irrig ist Ihre Mutmaßung, daß der Faschismus eine große deutsche Filmkunst hervorbringen könnte. [...] Es ist bereits eine beträchtliche, traurige Zeitspanne verstrichen, Ihr vielgepriesener Nationalsozialismus hat in der Kunst jedoch auch nicht das geringste an Verdaulichem hervorgebracht. [...] Sie wissen natürlich sehr gut, daß ehrlich und künstlerisch bedeutsam nur ein Film sein kann, der konsequent jene Hölle entlarvt, in die der Nationalsozialismus Deutschland gestürzt hat. Solche Filme würden Sie wohl kaum fördern! Echte Deutsche Filmkunst wird nur jene sein, die die revolutionären Massen zum Kampf gegen Sie aufruft.«

Auszug aus: Sergej M. Eisenstein. In: Literaturnaja gazeta, 22. März 1934. Wiederabgedruckt in: Sergej M. Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin. Schriften 2. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1973. S. 208-213.

Aufgaben:

- (1) Diskutiert auf der Grundlage des ersten Akts Bertolt Brechts Aussage, dass der PANZERKREUZER POTEMKIN ein »Gefühl der Zustimmung und des Triumphes« beim Zuschauer auslöse. Erläutert, auf welche Szenen des ersten Akts euch dies zutreffend erscheint.
- (2) Beschreibt, mit welchen filmischen Mitteln Eisenstein auf den Zuschauer einwirkt: Achtet darauf, wie der Zuschauer emotional und auch intellektuell ins Geschehen einbezogen wird.
- (3) Stellt Vermutungen dazu an, warum der Film seine Zeit überdauert hat: Bezieht auch die historisch-politischen Hintergründe der Entstehung des Films in eure Überlegungen ein (↪ 1.3).

1.3 Geschichte einer Revolution – Geschichte eines Films

Zwanzig Jahre russische Revolution: 1905-1925



Eisenstein bei der Montage seines Films »Oktober« (1928)

Der Regisseur Sergej M. Eisenstein ist erst 28 Jahre alt und hat gerade einen abendfüllenden Film gedreht, als er den Staatsauftrag erhält, zum feierlichen Gedenken an den zwanzigsten Jahrestag der ersten russischen Revolution von 1905 einen Film zu drehen. Die Ur-Aufführung des PANZERKREUZER POTEMKIN findet auf dem 14. Parteitag am 24. Dezember 1925 im Moskauer Bolschoj-Theater statt und stellt das Hauptereignis der offiziellen Jubiläumsfeierlichkeiten dar. Den historischen Hintergrund für Eisensteins Film bildet die erste russische Revolution des Jahres 1905, zu deren Hauptursachen der russisch-japanische Krieg und der »Petersburger Blutsonntag« zählen. Der russisch-japanische Krieg (1904/05) war für Russland mit hohen Verlusten und einer Niederlage zu Ende gegangen. Am 9.1.1905 (nach altem Kalender) trägt ein unbewaffneter Volkszug eine Petition mit der Forderung nach mehr bürgerlichen Freiheiten an den Zaren heran und wird auf dessen Befehl hin niedergeschossen. Dieses als »Petersburger-Blutsonntag« in die Geschichte eingegangene Ereignis löst Streiks und Revolten in ganz Russland aus, wozu auch die Meuterei auf dem Panzerkreuzer »Fürst Potemkin von Taurien« zählt. Zwar scheitert die erste russische Revolution von 1905. In den 1920er Jahren wurde sie in Russland als Auftakt für die erfolgreiche Revolution von 1917 gewertet und gefeiert.

BRONENOSEC POTEMKIN [PANZERKREUZER POTEMKIN] (1925) steht innerhalb von Eisensteins Filmografie an zweiter Stelle eines »Revolutions-Triptychons«, zu dem außerdem sein erster Film STASCHKA [STREIK] (1924) gehört sowie der Film OKTYABR [OKTOBER] (1928), dessen Sujet die Revolution von 1917 ist. (↪ 4.1 Zur »Montage der Attraktionen« in Eisensteins erstem Film STREIK)

Das Jahr 1905

»Der für Rußland verlustreiche russisch-japanische Krieg verschärft die seit langem schwelenden sozialen und politischen Auseinandersetzungen. Nach dem Fall von Port Arthur am 20.12.1904 und der verlorenen Seeschlacht bei Tschuschima im Februar 1905 muß das zaristische Rußland schließlich im Frieden von Portsmouth vom August 1905 seine Niederlage eingestehen. Es kommt zu Streiks und zunächst noch friedlichen Demonstrationen. Als aber der Zar am 9.1.1905, dem sogenannten ›Blutsonntag‹, auf Demonstranten schießen läßt, wird das ganze Land von einer großen Streikbewegung erfaßt. In dieser revolutionären Situation entstehen die ersten ›Räte der Arbeiterdeputierten‹, die der zaristischen Regierung mit dem ›Manifest des 17. Oktobers‹ die Bildung der ›Staatsduma‹ abzwängen. Nachdem sich das vermeintliche Zugeständnis des Zaren als Betrug entlarvt, brechen im Herbst zahlreiche Aufstände aus: Der Matrosenaufstand von Kronstadt, Bauernaufstände und nationale Befreiungskämpfe der nichtrussischen Völker. Sie gipfeln schließlich im bewaffneten Dezemberaufstand. Nach seiner Niederschlagung wird Rußland bis zum Jahre 1917 von einer besonders brutalen zaristischen Reaktion beherrscht.«

Auszug aus: Hans-Joachim Schlegel: Eisensteins filmische Konstruktion des revolutionären Pathos. In: Sergej M. Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin. Schriften 2. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1973. S. 7-22: 13f.

Vom Panorama der Revolution zum exemplarischen Ereignis

Ursprünglich hatte Eisenstein geplant, in zehn Akten ein Panorama der revolutionären Ereignisse des Jahres 1905 zu skizzieren, doch diese Idee verwarf er nach dem Dreh der ersten Szenen: »Eisenstein machte sich daran, die Revolution hübsch der Reihe nach abzufotografieren. Er filmte Petersburg, die Lichtkegel der Scheinwerfer während des Streiks, den Sturm auf die Druckerei und, schließlich, die Ereignisse in Odessa. Als er damit fertig war, warf er alles fort und konzentrierte sich auf eine einzige, zweigliedrige Episode: den Panzerkreuzer Potjomkin und die Treppe.«² Wegen schlechten Wetters bricht er die Dreharbeiten in Leningrad ab, um sie weiter südlich, in Odessa, fortzusetzen, denn im »September gibt es nur noch in Odessa und Sewastopol ein für Dreharbeiten geeignetes Sonnenlicht.«³ Der Film entsteht in rekordverdächtiger Zeit: Die Dreharbeiten in Odessa dauern zwei Monate, das Filmmaterial montiert Eisenstein innerhalb von zwei Wochen.

In Odessa angekommen begreift er das Exemplarische des »Potemkin«-Aufstands: Er enthalte »eine Fülle lehrreicher Elemente revolutionärer Aufstandstechnik und zugleich auch viel Typisches für die Epoche einer ›Generalprobe des Roten Oktobers‹.«⁴ Es klängen beinahe alle charakteristischen Züge des Jahres 1905 an: Die Begeisterung auf der Odessaer Treppe und deren »viehische Niedermetzelung« korrespondiere mit dem »Petersburger Blutsonntag«; die Weigerung auf die »Brüder« zu schießen, das Geschwader, das dem aufständischen Panzerkreuzer den Weg freigibt, und die allgemeine Solidaritätsstimmung in den Massen stehe stellvertretend für die »zahllosen Ereignisse, die das russische Imperium in diesem Jahr an allen Enden in seinen Grundfesten erschütterte«.⁵

Statt also an den verschiedenen Schauplätzen der ersten russischen Revolution zu drehen, beschränkt sich Eisenstein auf die Ereignisse, die mit dem Matrosenaufstand auf der »Potemkin« und den Unruhen in Odessa zusammenhängen. *Pars pro Toto*: Ein Schauplatz steht für die gesamte Revolution (⇨ 4.3 Massenszenen und Großaufnahmen).

Historischer Verlauf des Matrosenaufstands

»In der Schwarzmeerflotte gärte die Unruhe schon seit längerem. Ihre Mannschaften hatten nicht nur unter den Folgen des russisch-japanischen Krieges mit seinen verlustreichen Seeschlachten zu leiden; sie waren schweren Schikanen und Repressionen durch das Offizierscorps ausgesetzt: Dem Jahresgehalt Großfürst Aleksis', des Großadmirals der russischen Flotte, von 108.000 Rubeln stand bei den Mannschaften ein Monatseinkommen von 55 Kopeken gegenüber. [...] Auf der ›Potemkin‹ kürzte Kapitän Golikov, der den bezeichnenden Spitznamen ›der Drache‹ trug, die Mittagspause um die Hälfte und die beiden wöchentlichen Waschtage ersatzlos.

² Viktor Schklowskij [1927]: Sergej Eisenstein. In: Ders.: Schriften zum Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966. S. 69-93: 89.

³ Sergej M. Eisenstein: Von der Leinwand ins Leben. Zum zehnjährigen Jubiläum des PANZERKREUZER POTEMKIN. In: ders.: Panzerkreuzer Potemkin. Schriften 2. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1973. S. 198-200: 198.

⁴ Ebd. S. 199.

⁵ Ebd.

Seit 1904 bereiteten bolschewistische Matrosenkader – in ständiger Verbindung mit der revolutionären Arbeiterschaft – einen für September 1905 geplanten Flottenaufstand vor. Auf Grund einer Proviantlieferung verdorbenen Fleisches und der Anordnung, dreißig Matrosen erschießen zu lassen, die das Essen verweigert hatten, kam es auf dem kurz vorher in Dienst gestellten Panzerkreuzer ›Fürst Potemkin von Taurien‹ (12.500 Bruttoregister, 16 Knoten, 5 Torpedorohre, 48 Kanonen, darunter vier, die aus 305mm-Rohren sechs Geschosse pro Minute abfeuern konnten) zu einer Revolte: Als die Schiffswache den Erschießungsbefehl verweigerte, entriß der Erste Offizier Giljarovskij einem Wachsoldaten den Karabiner und erschoss den als bolschewistischen Agitator bekannten Feuerwehrmaat Grigorij Vakulinčuk; er löste damit einen Aufstand aus, in dessen Verlauf der Panzerkreuzer in die Hände der Matrosen fiel. Die Aufstandsleitung lag in den Händen A. N. Matjušenkos, eines glänzenden Agitators und mutigen, aber unerfahrenen Revolutionärs. Die Besatzung des Panzerkreuzers konnte sich nicht entschließen, mit einem Landemanöver den inzwischen ebenfalls aufständischen Arbeitern Odessas zu Hilfe zu kommen. Der von Lenin auf den Panzerkreuzer geschickte Revolutionär M.V. Vasil'ev-Južin traf in Odessa zu spät ein: Die ›Potemkin‹ hatte den Hafen schon verlassen und fuhr dem zur Strafexpedition ausgeschickten Admiralsgeschwader (12 Kriegsschiffe) entgegen. Aber auch dort weigerten sich die Matrosen, auf ›ihre Brüder‹ zu schießen. Der Panzerkreuzer ›Grigorij Pobedonoscev‹ schloß sich sogar den Aufständischen an, konnte aber von den Schiffsoffizieren auf Grund gesetzt werden. Die Fahrt der ›Potemkin‹ endete im rumänischen Hafen Constanza, wo sich die Besatzung wegen Kohlen- und Proviantmangels in der Nacht des 25./26.06.1905 unter Zusicherung absoluter Bewegungsfreiheit und Straffreiheit an Land begab. Den Panzerkreuzer selbst holte ein Sondergeschwader unter Konteradmiral Pisarevskij am 28.6.1905 nach Rußland zurück.«

Auszug aus: Hans-Joachim Schlegel: Eisensteins filmische Konstruktion des revolutionären Pathos. In: Sergej M. Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1973. S. 7-22: 14f.

Aufgaben:

- (1) Lest die (Quellen-)Texte zur Entstehungsgeschichte des PANZERKREUZER POTESKIN und prüft, welche der historischen Fakten in den ersten Akt des Films eingegangen sind.
- (2) Lest den Text zum »Historischen Ablauf des Matrosenaufstands« und überlegt, wo Eisenstein den tatsächlichen historischen Verlauf zugunsten einer größeren propagandistischen Wirkung seines Films abgeändert haben könnte. Begründet eure Auffassungen!

1.4 Verfilmte Geschichte

Historisches Dokument und pathetische Kunst

In Eisensteins Film PANZERKREUZER POTESKIN sind Augenzeugenberichte der Revolution von 1905 eingegangen; so gab es beispielsweise für den Popen auf dem Panzerkreuzer (II. Akt) oder für den Antisemiten, der die »Schwarzhunderter«⁶-Losung »Schlagt die Juden!« gegen die rebellische Menge in Odessa ausstößt (III. Akt), Vorbilder in der Wirklichkeit. Obschon der Film auf historischen Fakten gründet, deckt sich die Erzählung nicht mit dem tatsächlichen Gang der Geschichte: So steuert der Matrosenaufstand bei Eisenstein auf einen siegreichen Ausgang zu. Offenbar kam es Eisenstein nicht auf historische Detailtreue an: »Wichtig ist die emotionale Überzeugungskraft und nicht die dokumentarische Genauigkeit!«⁷

Für die emotionalisierende Wirkung seiner Filme verwendet Eisenstein auch den Begriff des »Pathos«, womit er dasjenige Element bezeichnet, das »die Leidenschaften des Zuschauers aufpeitscht«. Eisensteins Kunst zielt also auf die Affekte des Zuschauers, dessen Sinne und Gefühle, ab. Eisenstein wollte wie mit einem Traktor die »Seele der Zuschauer umpflügen« [→ 4.1 Montage der Attraktionen].

Diese Einwirkung auf den Zuschauer sollte jedoch nicht Selbstzweck sein, sondern ihn zu politischen Einsichten veranlassen. Eisenstein drehte Tendenzfilme: Seine Ästhetik verfolgt das Ideal des »revolutionierenden Pathos«: Menschen und historische Prozesse sollen in Bewegung

⁶ Die paramilitärische Organisation der »Schwarzhunderter« kämpfte für die Autokratie von zaristischer Herrschaft und orthodoxer Kirche und terrorisierte die Juden in Russland. Ihre Losung war dem damaligen russischen Publikum bekannt; sie lautete: *Schlagt die Juden, rettet Russland!*

⁷ Sergej M. Eisenstein, zitiert nach: Hans-Joachim Schlegel: Eisensteins filmische Konstruktion des revolutionären Pathos. In: ders.: Panzerkreuzer Potemkin. Schriften 2. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1973. S. 7-22: 17.

gesetzt werden.⁸ Und in der Tat wirkte Eisensteins Film »von der Leinwand ins Leben« – und das über die Grenzen Russlands hinaus. So sollen beispielsweise alle Matrosen des holländischen Kriegsschiffs »Zeven provincien«, die 1933 eine Meuterei verübt haben, den Film PANZERKREUZER POTEMKIN gesehen haben. (↷ 1.5: Text zur »Permanenten Revolution«)

Pathos

»Pathos ist das, was den Zuschauer von seinem Sitz auffahren läßt, das, was ihn von der Stelle springen läßt; das, was ihn Beifall klatschen und schreien läßt; das, was seine Augen vor Begeisterung erglänzen läßt, bevor sie sich mit den Tränen der Begeisterung füllen... Mit einem Wort: Pathos ist alles das, was den Zuschauer ›außer sich geraten‹ läßt.

Mit etwas gewählteren Worten könnte man sagen, die Wirkung des Pathos eines Werkes besteht darin, daß der Zuschauer in Ekstase versetzt wird. [...] Alle angeführten Merkmale folgen streng der Formel. Der Sitzende – stand auf. Der Stehende – sprang von der Stelle. Der Unbewegliche – geriet in Bewegung. Der Schweigende – schrie auf. Das Trübe – erglänzte. Das Trockene – wurde feucht. Überall fand also ein ›Herausrücken aus einem Zustand‹, ein ›Außersichkommen‹, statt. Doch nicht nur das: das ›Außersichkommen‹ ist kein ›Herauskommen ins Nichts‹, sondern es ist unweigerlich ein Übergang in etwas anderes, in etwas qualitativ anderes, in etwas dem Ausgangszustand Entgegengesetztes (das Unbewegliche geht über ins Bewegliche, das Lautlose ins Tönende und so weiter). [...] Wollen wir ein maximales ›Außersichgeraten‹ des Zuschauers erreichen, dann müssen wir ihm in unserem Kunstwerk eine entsprechende ›Vorlage‹ bieten, durch die er möglicherweise in den gewünschten Zustand gerät.«

»[W]ir dürfen kollektiv als aktive Zeugen die Augenblicke der gewaltigsten Umwälzungen in der Menschheitsgeschichte miterleben. Dieses Erleben eines historischen Moments ist das größte Pathos; es erzeugt das Gefühl, verschmolzen zu sein mit diesem Prozeß, eins zu sein mit seiner Entwicklung und kollektiv an ihr teilzunehmen. So ist das Pathos im Leben. Und genauso ist seine Widerspiegelung in der Methodik der pathetischen Kunst [...].«

Auszüge aus: Sergej Eisenstein: Über den Bau der Dinge. In: ders.: Gesammelte Aufsätze I. Aus dem Russischen von Lothar Fahlbusch. Zürich: Arche o.J. S. 178-228: 202ff., 210f.

Aufgaben:

- (1) Setzt euch mit Eisensteins Pathos-Theorie auseinander, indem ihr seine Vorstellungen eines »revolutionierenden Pathos« vom alltäglichen Verständnis des Worts »Pathos« abgrenzt.
- (2) Lest die Texte und erörtert anhand eurer bisherigen Kenntnisse des PANZERKREUZER POTEMKIN das Verhältnis von Dokumentarfilm, Spielfilm und Tendenzfilm. Vergleicht Eisensteins Konzeption mit anderen euch bekannten Filmen, die historische Stoffe behandeln.
- (3) Formuliert eure Erwartungen an den weiteren Verlauf des Films: Welche Etappen der Handlung eignen sich eurer Ansicht nach besonders für eine pathetische Darstellung? Lest dazu die Texte zur »Verfilmten Geschichte« (↷ 1.4) und zum »Historischen Verlauf des Matrosenaufstands« (↷ 1.3).

1.5 Geschichte eines Mottos

» Der Geist der Revolution«

Eisenstein hat seinem Film PANZERKREUZER POTEMKIN ein Motto von Leo Trotzki (1879-1940) vorangestellt, das dessen Buch »Russland in der Revolution«, einer literarischen Schilderung der Revolution von 1905, entnommen ist. Da Trotzki's Buch bis in die 1920er Jahre zu den kanonischen Werken sowjetischer Geschichtsschreibung gehörte, hat Eisenstein für seine Revolutions-Filme STREIK und OKTOBER auch Filmaufnahmen von Trotzki gedreht (↷ 1.5 Lenin kommt, Trotzki geht). Die russische Premierenfassung des PANZERKREUZER POTEMKIN beginnt mit vier aufeinander folgenden Einstellungen von aufpeitschenden Wellen, worauf eine Einstellung mit dem Schriftinsert des Trotzki-Mottos folgt. Erst danach wird mit einer Totalen des Panzerkreuzers der Schauplatz der Erzählung etabliert.

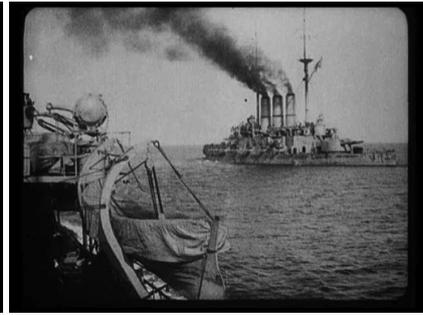
⁸ Ebd. S. 21.



1.-4. Einstellung

Дух революции носился над русской землей. Какой-то огромный таинственный процесс совершался в бесчисленных сердцах. Личность, едва успев осознать себя, растворялась в массе, масса растворялась в порыве.

5. Einstellung



6. Einstellung

»Der Geist der Revolution schwebte über dem russischen Lande. Irgendein gewaltiger, geheimnisvoller Prozess vollzog sich in zahllosen Herzen. Die Individualität, die eben erst sich selbst erkannt hatte, ging in der Masse und die Masse in dem großen Elan auf.«⁹
(Nach Leo Trotzki: *Russland in der Revolution*)

Permanente Revolution

»Am 9. Januar [...] des Jahres 1905 hatte der Zar die mit einer Petition an ihn herangetretene Volksmasse blutig niederschließen lassen. Nach diesem »Petersburger Blutsonntag« kehrte Trotzki aus der Emigration nach Russland zurück. Im Oktober 1905 schließlich hatte sich der Eisenbahn-Streik zum Generalstreik ausgeweitet. Trotzki selbst wies später darauf hin, dass sich in dieser Zeitspanne von Januar bis Oktober 1905 seine Theorie der »permanenten Revolution« herausgebildet habe: Die Revolution sei als ununterbrochener Prozess aufzufassen, dessen wichtigster Faktor in der militärisch-politischen Intervention jenseits der sowjetischen Grenzen liege. Da ohne Unterstützung der revolutionären Bewegungen im Ausland der Sozialismus in der Sowjetunion nicht endgültig siegen könne, müsse das siegreiche Proletariat »bewusst danach streben, die russische Revolution zum Vorspiel der Weltrevolution zu machen«. Seine Prognose, die bürgerliche Revolution von 1905 müsse in eine sozialistische übergehen und auf andere Länder übergreifen, sah Trotzki im Sieg der Oktoberrevolution 1917 bestätigt.«

Auszug aus: Anna Bohn: *Film und Weltrevolution 1905 – 1917 – 1925*. In: *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905*. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Deutsche Kinemathek 2005. S. 27-29: 28.

Aufgaben:

- (1) Lest das Trotzki-Motto und schaut euch die Bildmontage der ersten fünf Einstellungen des Films auf der DVD an. Überlegt, welche Idee Eisenstein mit der Montagefolge von Wellen und Schrifttafel zur Anschauung bringen wollte. Bezieht auch Trotzki's Theorie einer »permanenten Revolution« in eure Überlegungen ein.
- (2) Beschreibt, wie sich die Wirkung dieser Montagefolge verändern würde, wenn der Film nur mit dem Motto, ohne die Bilder der Wellen, beginnen würde. Erklärt dagegen, welche Wirkung es hätte, wenn nur die Wellen, aber nicht das Motto des Films, gezeigt würden.
- (3) Hört euch auf der DVD mit der rekonstruierten Fassung des Films die Musik zum Vorspann und zu den ersten Einstellungen des Films an: Wie wirkt die Musik zu den Bildern? Wählt andere klassische Musikstücke aus und spielt sie zu den ersten Einstellungen des Films ab. Wie verändert sich die Wirkung der Bilder durch die veränderte Musik?
- (4) Geht bei eurer Untersuchung der Musik auch auf das Zitat von Leo Trotzki sowie Eisensteins Konzept des »revolutionären Pathos« (⇨ 1.4) ein: Welchen Beitrag leistet die Musik von Edmund Meisel zur politisierenden Wirkung des Films?

Lenin kommt, Trotzki geht

Eliminierung und Retusche der Figur Trotzki

»Während die Behörden der von politischen Unruhen geschüttelten Weimarer Republik 1926 anlässlich der Deutschlandpremiere des Films die Befürchtung hegten, die revolutionäre Welle könne auf die Massen in Deutschland überschwapen, hatte sich in der Sowjetunion bereits Stalin auf dem 14. Parteikongress mit einem gegen Trotzki gerichteten Parteibeschluss durchgesetzt, der besagte, dass der Sieg des Sozialismus in *einem* Land möglich sei. Schon Anfang 1925 war es Stalin gelungen, Trotzki wichtiger Führungsposten zu entheben, der zwar noch bis Herbst 1926 Mitglied der Politbüros war, 1927 aber aus dem Zentralkomitee

⁹ Die Übersetzung folgt der Untertitelung der im Jahr 2005 rekonstruierten Fassung des Films (⇨ 3.2 Filmversionen und Rekonstruktion).

und Anfang 1928 aus der Partei ausgeschlossen und in die Verbannung geschickt wurde. Im Februar 1929 wurde er aus der Sowjetunion ausgewiesen und im Jahr 1940 in Mexiko von einem Agenten Stalins ermordet. Bereits Jahre vor der physischen Vernichtung hatte Stalin die systematische Eliminierung und Retusche der Figur Trotzki in Zeitzeugnissen, Historiographie und Kunst betrieben. So verschwand Trotzki 1928 aus Eisensteins OKTOBER.«

Auszug aus: Anna Bohn: Film und Weltrevolution 1905 – 1917 – 1925. In: Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Deutsche Kinemathek 2005. S. 27-29: 28.

Eisensteins Filmaufnahmen von Trotzki wurden 1928 von der russischen Zensur aus dem Film OKTOBER entfernt. So wie Trotzki aus OKTOBER verschwand, so wurde auch das Trotzki-Motto aus dem PANZERKREUZER POTESKIN entfernt und 1935 durch ein Motto Lenins ersetzt. 1949 tauschte man bei der Produktion einer Tonfassung des Films mit Musik von Nikolaj Krjukow das Lenin-Motto durch ein anderes, ebenfalls von Lenin stammendes aus, das vor einem Bildhintergrund mit Büchern von Marx, Engels, Lenin und Stalin zu lesen war. Das erste Lenin-Motto wurde in der sowjetischen Jubiläumsfassung von 1976 mit Musik von Schostakowitsch wieder aufgegriffen. In jener Zeit der »politischen Stagnation« wäre es nicht denkbar gewesen, das ursprüngliche Trotzki-Motto wieder in den Film einzufügen.¹⁰

Trotzki-Motto (1925)

Дух революции носился над русской землей. Какой-то огромный таинственный процесс совершался в бесчисленных сердцах. Личность, едва успев осознать себя, растворялась в массе, масса растворялась в порыве.

Erstes Lenin-Motto (1935)

„Революция есть война. Это единственная законная, правомерная, справедливая, действительно великая война из всех войн, какие знает история... В России эта война объявлена и начата“
(Ленин 1905 г.)

Zweites Lenin-Motto (1950)¹¹

“ РОССИЯ ПЕРЕЖИВАЕТ ВЕЛИКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МОМЕНТ. РЕВОЛЮЦИЯ ВСПЫХНУЛА И РАЗГОРАЕТСЯ ВСЕ ШИРЕ ОХВАТЫВАЯ НОВЫЕ МЕСТНОСТИ И НОВЫЕ СЛОИ НАСЕЛЕНИЯ. ПРОЛЕТАРИАТ СТОИТ ВО ГЛАВЕ БОЕВЫХ СИЛ РЕВОЛЮЦИИ. “
ЛЕНИН

Trotzki-Motto (1925)

»Der Geist der Revolution schwebte über dem russischen Lande. Irgendein gewaltiger, geheimnisvoller Prozess vollzog sich in zahllosen Herzen. Die Individualität, die eben erst sich selbst erkannt hatte, ging in der Masse und die Masse in dem großen Elan auf.« (Trotzki, 1906)

Erstes Lenin-Motto (1935)

»Revolution ist Krieg. Von allen Kriegen, die die Geschichte kennt, ist das der einzige legitime, rechtmäßige, gerechte, wirklich große Krieg. In Russland ist dieser Krieg erklärt und begonnen worden.« (Lenin, 1905)

Zweites Lenin-Motto (1949)

»Russland durchlebt einen großen historischen Moment. Die Revolution ist aufgeflammt und entbrennt immer weiter, sie erfasst neue Gegenden und neue Schichten der Bevölkerung. Das Proletariat steht an der Spitze der Kampfkräfte der Revolution.« (Lenin)

Aufgaben:

- (1) Vergleicht die beiden Lenin-Zitate mit dem Motto von Trotzki und erläutere Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Achte besonders darauf, wer jeweils als Akteure der Revolution genannt werden!
- (2) Erläutere, welches der beiden Lenin-Zitate euch für eine Bildmontage mit den vier Einstellungen der Wellen geeigneter erscheint, und begründe eure Auffassung.
- (3) Bewerte die Aussage des Filmhistorikers und Filmrestaurators Enno Patalas, demzufolge die Bildmontage des ersten Lenin-Zitats (1935) die Wirkung der Wellen zu einer rein »atmosphärischen« abschwächen.

¹⁰ Vgl. Anna Bohn: Film und Weltrevolution 1905 – 1917 – 1925. In: Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 2005. S. 27-29: 28.

¹¹ Quelle der Schriftinserts beider Lenin-Zitate sowie der deutschen Übersetzungen: Ebd.

NACH DEM FILM

2. ZUR KOMPOSITION DES FILMS

2.1 Fünf-Akt-Struktur des Films

Eisenstein hat den historischen Stoff, den er im PANZERKREUZER POTESKIN verfilmt, nach dem Vorbild der antiken Tragödie in eine Fünf-Akt-Struktur gebracht. Allein in der äußeren Form des Films zeigt sich schon, dass es Eisenstein nicht darum ging, Geschichte rein dokumentarisch oder faktengetreu abzubilden (⇨ 1.4). Vielmehr wollte er einen dramatischen Effekt erzielen. In einem Tagebucheintrag schreibt Eisenstein: »Es ist ein Fehler, zu meinen, [...] daß ›die Geschichte schon selbst dramatisch‹ sei. Natürlich ist die Geschichte immer dramatisch – aber hier findet ein gewaltiger *Umschwung* in der Beziehung zur Geschichte statt, und nur deshalb erwies sich das Epos gleichzeitig als ›klassische Tragödie‹.« (30.7.1934).¹² So bilden Stoff und Darstellung, Revolution und Tragödie bei Eisenstein eine nahezu »organische« Einheit.

Sergej M. Eisenstein: Über den Bau der Dinge [1939]

»Der POTESKIN sieht aus wie eine Chronik aus Ereignissen, funktioniert aber wie ein Drama. Das Geheimnis liegt darin, dass sich der chronikartige Gang der Ereignisse mit einer strengen Tragödienkomposition verbindet, und zwar einer Tragödienkomposition in ihrer strengsten Form: der fünftaktigen Tragödie. Die Ereignisse werden fast wie nackte Fakten genommen und in fünf Tragödienakte aufgeteilt. Die Fakten sind so gewählt und in ihrer Abfolge angeordnet, dass sie die Anforderungen erfüllen, die von der klassischen Tragödie an den dritten Akt im Unterschied zum zweiten, an den fünften im Unterschied zum ersten usw. gestellt werden.

Dass sich die Wahl des fünftaktigen Aufbaus für die Tragödie als vorteilhaft und gesetzmäßig erwiesen hat, ist natürlich für sich gesehen auch kein Zufall, sondern Ergebnis eines langen, natürlichen Auswahlprozesses, doch darauf werden wir hier nicht näher eingehen. Es genügt zu sagen, dass genau dieser in Jahrhunderten erprobte Aufbau der ursprünglichen Gliederung unseres Dramas zugrunde gelegt wurde. Dieser Aufbau wird dadurch noch betont, dass jeder ›Akt‹ einen eigenständigen Titel trägt. Rufen wir uns kurz die fünf Akte ins Gedächtnis:

1. AKT: ›MENSCHEN UND WÜRMER‹

Exposition der Handlung. Die Lage auf dem Panzerkreuzer. Von Würmern befallenes Fleisch. Es gärt unter den Matrosen.

2. AKT: ›DRAMA [IN DER BUCHT] VON TENDRA‹

›Alle Mann an Deck!‹ Weigerung, die von Würmern wimmelnde Suppe zu essen. Die Szene mit der Persenning. ›Brüder!‹ Die Weigerung zu schießen. Der Aufstand. Die Abrechnung mit den Offizieren.

3. AKT: ›DER TOTE RUFT‹

Nebel. Der Leichnam Wakulintschuks im Hafen von Odessa. Der Leichnam wird beweint. Demonstration der Empörung. Hissen der roten Flagge.

4. AKT: ›DIE TREPPE VON ODESSA‹

Verbrüderung des Ufers mit dem Panzerkreuzer. Jollen mit Verpflegung. Erschießung auf der Treppe von Odessa. Schuss des Panzerkreuzers auf dem ›Generalstab‹.

5. AKT: ›BEGEGNUNG MIT DEM GESCHWADER‹

Macht des Wartens. Begegnung mit dem Geschwader. Maschinen. ›Brüder!‹ Weigerung des Geschwaders zu schießen. Der Panzerkreuzer fährt siegreich durch das Geschwader.«

Zuerst erschienen in: *Iskusstwo kino* (Moskau), Nr. 6, Juni 1939. Wiederabgedruckt in: *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung*. Berlin: Deutsche Kinemathek 2005. S. 8.

Exkurs: Zur antiken griechischen Tragödie

In der antiken griechischen Tragödie besteht das Tragische (griechisch: *tragikós* = tragödienartig) im Grundkonflikt zwischen gegensätzlichen Prinzipien: etwa zwischen »Mensch und Göttern«, »Individuum und Staat«, »Freiheit und Zwang« oder »Handeln und Schicksal«. Im Zentrum der antiken griechischen Tragödie steht die Auseinandersetzung eines Helden mit dem ihm auferlegten Konflikt.

¹² Zitiert nach: Hans-Joachim Schlegel: Eisensteins filmische Konstruktion des revolutionären Pathos. In: Sergej M. Eisenstein: *Panzerkreuzer Potemkin*. Schriften 2. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1973. S. 7-22: 12f.

Das idealtypische Modell des aristotelischen Dramas in fünf Akten hat der Literaturtheoretiker und Schriftsteller Gustav Freytag 1863 in seinem Buch »Die Technik des Dramas« in Form einer Pyramide dargestellt, wobei der dritte Akt die Spitze der Pyramide, folglich den Höhepunkt der dramatischen Handlung, darstellt. Nach Freytag gliedern die fünf Akte den Verlauf einer dramatischen Handlung folgendermaßen:

Erster Akt: Exposition (Einführung)

Zweiter Akt: Steigende Handlung mit erregendem (= Spannung aufbauendem) Moment

Dritter Akt: Höhepunkt und Peripetie (= Wendepunkt)

Vierter Akt: Fallende Handlung mit retardierendem Moment

Fünfter Akt: Katastrophe

Aufgaben:

- (1) Teilt euch in Arbeitsgruppen auf und arbeitet jeweils zu einem Akt des Films PANZERKREUZER POTESKIN: Fasst die Geschichte des Akts, den ihr ausgewählt habt, in eigenen Worten zusammen und wählt aus diesem Akt zwei Filmstills aus, die etwas für diesen Akt Exemplarisches zeigen. Begründet eure Auswahl.
- (2) Haltet die Dramaturgie des Akts, den ihr untersucht habt, in einem Schaubild fest. Überlegt, was für ein Konflikt hier ausgetragen wird, und diskutiert, wer der »Held« der Handlung ist.
- (3) Tragt die Ergebnisse aller Gruppen zusammen! Vergleicht die Struktur von Eisensteins Film mit der des klassischen Dramas, wie Gustav Freytag es idealtypisch dargestellt hat: Bestimmt den dramatischen Höhepunkt und Wendepunkt des Films. Erläutert, wo Eisenstein eurer Auffassung nach die klassische Dramenstruktur erfüllt und wo er von ihr abweicht (→ 2.2).
- (4) Überlegt, wer der Held des Eisensteinschen Revolutions-Dramas ist. Lest dazu noch einmal das Trotzki-Motto, das dem Film ursprünglich vorangestellt war.
- (5) Vergleicht Eisensteins Heldenkonzept mit dem anderer Filme, in denen historische Stoffe erzählt werden. Diskutiert, warum Eisenstein keinen Individualhelden ins Zentrum seines Films stellt.

2.2 »Organische« Komposition des Films

Eisenstein vergleicht die Komposition des PANZERKREUZER POTESKIN mit dem Aufbau eines »Organismus«; für ihn folgt die Struktur des Films denselben Gesetzen wie die Erscheinungen der Natur: Der Film bestehe aus Mikrozellen (Einstellungen) und Zellen (Akten), die sich zu einer »höheren Einheit« (dem Film) zusammenfügen. Da das Kennzeichen eines Organismus die Untrennbarkeit des Ganzen von seinen Einzelteilen ist, darf im PANZERKREUZER POTESKIN – ähnlich wie in der antiken Tragödie – kein Teil ausgelassen werden, ohne dass dies Auswirkungen auf die Gesamtdramaturgie des Films hätte. Und auch die Orchester-Musik soll Teil der organischen Komposition sein und nicht einfach illustrativ »neben dem Film herlaufen«. Als Bestandteil des Werks solle die Musik »nicht nur von den gleichen Bildern und Themen, sondern auch von den gleichen grundlegenden Strukturgesetzen und -prinzipien gesteuert werden, die das Werk im ganzen steuern.«¹³ (→ 5. Filmmusik). Mit der Vorstellung eines organischen Kunstwerks geht auch die Vorstellung von einem Zuschauer einher, der sich mit dem Werk organisch verbunden fühlen soll, so wie er sich mit der ihn umgebenden Umwelt verbunden fühlt.

Im PANZERKREUZER POTESKIN spiegelt sich die Komposition des gesamten Films in jedem seiner Akte wider. So wie der ganze Film ungefähr in der Mitte in zwei Teile geteilt wird, so zerfällt auch jeder Akt in zwei etwa gleiche Teile, deren Übergangsstelle durch eine Zäsur markiert ist. Bezogen auf den ganzen Film liegt diese Zäsur am »Nullpunkt der Bewegung«, an dem die Handlung beinahe zum Stillstand kommt: am Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Akts, wenn der getötete Matrose Wakulintschuk am Odessaer Hafen aufgebahrt ist (Abb. 1). Auf die ruhigen Einstellungen von im nebeligen Hafen liegenden Booten lässt Eisenstein Einstellungen folgen, in denen erst ein Mann (Abb. 2), dann vereinzelt einige Männer und Frauen (Abb. 3) zum aufgebahnten Wakulintschuk (Abb. 4) pilgern. Langsam setzt sich etwas in Gang, das zu einer Massenbewegung anwächst: Ganze Ströme von Menschen machen sich auf den Weg; von überallher folgen die Bewohner Odessas dem Ruf des Toten (Abb. 5-7). Das Thema des Films, die

¹³ Auszug aus: Sergej M. Eisenstein: Über den Bau der Dinge. In: ders.: Gesammelte Aufsätze I. Aus dem Russischen von Lothar Fahlbusch. Zürich: Arche o.J. S. 178-228: 226ff.

Revolution als Massenbewegung, findet in dieser Darstellung ihren adäquaten Ausdruck. Schließlich findet ein dialektischer Umschlag statt: Wenn aus der Trauer der Menschen Wut wird, geht der Film, wie Eisenstein es formuliert, ins »scharf Entgegengesetzte« über (Abb. 8-10). Dieser dialektische Umschwung ist nicht notwendigerweise mit dem dramatischen Höhepunkt des Films gleichzusetzen, denn die »höchste dramatische Konzentration« erreicht der Film Eisenstein zufolge beim Massaker auf der Hafentreppe von Odessa im vierten Akt.

Ausgewählte Filmstills (am Ende des II. Akts und zu Beginn des III. Akts):



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

Die dialektische Struktur des Films

»Die innere Struktur des Films ist nach dem Prinzip des Alogismus und des Kontrastes aufgebaut. Zum Beispiel: Die Schiffswache erhält Schießbefehl – Verweigerung des Schießbefehls. Die bunt zusammengewürfelte Menge, die den Leichnam des revolutionären Matrosen beweint, verwandelt sich plötzlich in eine einzige leidenschaftliche Protestversammlung. [...] Jeder Teil enthält einen ähnlichen dialektischen Bruch. Ich möchte betonen, daß dieser nicht als Stilisierungsmittel eingeführt wird, sondern dem Moment der dialektischen Zuspitzung von Widersprüchen entspricht, die für diese Epoche und jede ihrer einzelnen Situationen charakteristisch ist.«

Auszug aus: Sergej M. Eisenstein: Was der Regisseur zum ›Panzerkreuzer Potemkin‹ sagt [1926]. Wiederabgedruckt in: Sergej M. Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin. Schriften 2. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1973. S. 119f: 120.

Von einer Zelle im Organismus zum Gesamtorganismus

»Die einzelnen Episoden jedes Aktes sind handlungsmäßig grundverschieden, jedoch die Wiederholung durchdringt sie alle und schweißt sie gewissermaßen zusammen. Im ›Drama auf dem Schiff‹ schreit die kleine Gruppe der aufständischen Matrosen – also ein kleiner Teil des Kreuzers – das leidenschaftliche ›Brüder!‹ in die auf sie gerichteten Gewehrmündungen der Militärpolizei. Und die Gewehre senken sich. Der ganze Organismus des Panzerkreuzers mit ihnen.

In der ›Begegnung mit dem Geschwader‹ schleudert der ganze aufständische Panzerkreuzer – also ein kleiner Teil der Flotte – denselben Ruf ›Brüder!‹ den auf den Kreuzer gerichteten Geschützschlündern des Admiralgeschwaders entgegen. Und die Schlünde senken sich: der ganze Organismus der Flotte mit ihnen. Von einer Zelle im Organismus des Panzerkreuzers zum Gesamtorganismus des Kreuzers; von einer Zelle im Organismus der Flotte zum Gesamtorganismus der Flotte – so steigert sich im Thema das revolutionäre Gefühl der Brüderlichkeit. Und dieses Gefühl spiegelt der Aufbau des Films, dessen Thema Brüderlichkeit und Revolution heißt, in jeder Phase wider.«

Auszug aus: Sergej M. Eisenstein: Über den Bau der Dinge. In: ders.: Gesammelte Aufsätze I. Aus dem Russischen von Lothar Fahlbusch. Zürich: Arche o.J. S. 226-228: 194.

Aufgaben:

- (1) Untersucht exemplarisch die Komposition des dritten, vierten und fünften Akts und bestimmt, an welcher Stelle eine Zäsur und ein dialektischer Umschlag stattfindet.
- (2) Fasst zusammen, wie dieser Umschlag jeweils in Bild, Wort und Musik dargestellt wird.

(3) Schreibt den Revolutionsstoff von Eisensteins PANZERKREUZER POTESKIN in eine klassische Heldenerzählung um: Plant die grobe dramatische Struktur und arbeitet eine Etappe der Handlung (einen Akt) genauer aus. Erprobt dazu verschiedene Darstellungsoptionen:

- Entwerft ein Schaubild, das die Gesamtdramaturgie eures Dramas abbildet.
- Arbeitet eine Szene mit Dialogen aus.
- Zeichnet ein Storyboard für die Szene (oder einen Teil der Szene).

3. ZENSUR, FILMFASSUNGEN UND REKONSTRUKTION

3.1 Einer der spektakulärsten Zensurfälle der 1920er Jahre

Die erste deutsche Zensurfassung des PANZERKREUZER POTESKIN

Am 24. März 1925 wird PANZERKREUZER POTESKIN von der Filmprüfstelle Berlin zunächst verboten, weil er dazu »geeignet sei, die öffentliche Ordnung und Sicherheit dauernd zu gefährden.«¹⁴ Dieses Urteil wird nach einer erneuten Prüfung am 10. April 1926 von der Film-Oberprüfstelle aufgehoben und der Film zur öffentlichen Vorführung zugelassen. Jugendliche bleiben allerdings von der Vorführerlaubnis ausgeschlossen. Im Zensurgutachten der Oberprüfstelle werden zudem zahlreiche Eingriffe in den Film gefordert, viele davon betreffen das Massaker auf der Hafentreppe von Odessa im vierten Akt. Die geforderten Zensurmaßnahmen, die vom Regisseur Phiel Jutzi ausgeführt wurden, bedeuten einschneidende Eingriffe in die Gesamtkomposition des Films, denn Jutzi hob beispielsweise die strenge Tragödienstruktur auf, indem er aus den fünf Akten sechs machte. Eisenstein urteilte über die erste deutsche Zensurfassung, sie stelle keinen Auftakt zum »Roten Oktober« mehr dar, sondern sei nur eine »irgendwie zufällige, untypische Meuterei mit historisch neutralem Hintergrund.«¹⁵

Der Welterfolg des PANZERKREUZER POTESKIN beginnt mit der Premiere der deutschen Zensurfassung im Berliner Apollo-Theater (Uraufführung: 29. April 1926). Dieser Erfolg wird zu einem nicht unerheblichen Teil auf die Musik von Edmund Meisel zurückgeführt, die er 1926 eigens für die deutsche Zensurfassung komponiert hatte (→ 5. Filmmusik).

Die politisch motivierten Eingriffe am PANZERKREUZER POTESKIN waren folgenreich: Selbst ein halbes Jahrhundert später war noch immer die Zensurfassung des Films zu sehen.¹⁶ Eine der Ursachen ist, dass die Zensureingriffe am Originalnegativ des Films vorgenommen worden sind. Die deutsche »Filmverleih- und Vertriebsgesellschaft mbH Prometheus« hatte das Originalnegativ von der russischen Produktionsgesellschaft »Goskino« erworben. Von dieser ersten deutschen Zensurfassung, der so genannten »Jutzi-Fassung«, wurden die Filmkopien für die Distribution innerhalb Deutschlands sowie ins Ausland gezogen. Da jedes Land eigene Zensurbestimmungen hat, wurden die exportierten Filmkopien in den jeweiligen Exportländern erneuten Zensurmaßnahmen unterzogen, sodass nach und nach immer mehr Versionen des PANZERKREUZER POTESKIN entstanden. Bei Exporten ins Ausland mussten zudem die Zwischentitel in unterschiedliche Sprachen übersetzt und die Titeltafeln ausgetauscht werden. Heute lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, wie viele Versionen des Films existierten bzw. noch existieren.

Aufgaben:

(1) Tragt zusammen, welche Szenen oder einzelne Bilder des Films euch besonders eindrücklich im Gedächtnis geblieben sind. Schaut euch die betreffenden Szenen noch einmal an und beschreibt, mit welchen künstlerischen Mitteln (Bild/Musik/Schrift) Eisenstein starke Wirkungen beim Zuschauer hervorruft.

¹⁴ Zensurdokument der Filmprüfstelle Berlin vom 24. März 1926. Alle Zensurdokumente sind als Faksimile im Textarchiv des Deutschen Filminstituts (DIF) veröffentlicht: <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dframe12.htm> (Stand: 12.02.2015).

¹⁵ Vgl. Enno Patalas. Die Irrfahrten der POTESKIN. In: Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 2005. S. 9-12: 9.

¹⁶ Vgl. Naum I. Klejman: Der aufbrüllende Löwe. In: montage AV. 2/2/1993. S. 5-34: 13.

(2) Fasst anhand der Zensurgutachten vom **24. März 1926** und vom **10. April 1926** zusammen, mit welchen Begründungen die Filmprüfstelle Berlin den Film zunächst verboten und warum die Oberprüfstelle ihn schließlich freigegeben hat.

Quellen: <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dframe12.htm>

(3) Überlegt, von welchen Einstellungen und Titeltafeln des Films die deutschen Zensurbehörden eine »Gefährdung der öffentlichen Ordnung« befürchtet haben könnten. Diskutiert vor dem Hintergrund der politischen Lage in der Weimarer Republik um 1926, welche Gefahren die deutschen Zensurbehörden in einer Vorführung des PANZERKREUZER POTESKIN gesehen haben könnten. Warum, meint ihr, wurde der Film nicht für Jugendliche freigegeben?

(4) Lest im Zensurgutachten vom **10. April 1926** nach, welche Einstellungen aus dem Film, insbesondere in der Treppensequenz (dem Massaker auf der Hafentreppe von Odessa), die Oberprüfstelle zensiert hat (siehe auch: ↷ 4.2 und ↷ 3.1).

(5) Wie erklärt ihr euch, dass so viele Großaufnahmen beanstandet wurden? Fertigt Filmstills von den betreffenden Großaufnahmen aus der Treppensequenz an: Vergleicht die Filmstills miteinander und überlegt, wie diese Großaufnahmen auf den Zuschauer wirken (↷ 4.3 Großaufnahme).

Tipp: Einen Versionenvergleich zwischen der unzensierten und der zensierten Treppensequenz kannst du dir im DVD-Bonusfilm »Dem Panzerkreuzer auf der Spur« anschauen.

Montage: Zensur und andere Eingriffe

Im Deutschen sind zwei Begriffe gebräuchlich, die häufig synonym verwendet werden: Filmmontage und Filmschnitt. Der Begriff der Montage suggeriert eine konstruktive Tätigkeit: Ein/e Cutter/in fügt Einzelteile zu einem Ganzen zusammen. Dagegen spricht der Begriff des Schnitts auch die destruktive Seite der Nachbearbeitung eines Films an: das *Zerschneiden* des Filmstreifens, das zu Eisensteins Zeit noch unmittelbar am Material ausgeführt wurde. Auch die Zensur eines Films wird mit den Mitteln der Montage bzw. des Schnitts durchgeführt. Die an der Rekonstruktion des Films beteiligte Filmhistorikerin Anna Bohn hat die (Zensur-) Geschichte des PANZERKREUZER POTESKIN als »Geschichte seiner Verstümmelungen«, als destruktiven Akt, beschrieben. Aus politischen Gründen wurde der Film ummontiert, d.h. Einstellungsfolgen wurden umgestellt und Einstellungen aus dem Film herausgeschnitten. Über die zensurbedingten Eingriffe hinaus wurden am PANZERKREUZER POTESKIN nachträglich Veränderungen vorgenommen, die auch mit der kommerziellen Auswertung des Films im Ausland zusammenhingen. Einige Einstellungsfolgen wirkten auf das deutsche Publikum unmotiviert und unverständlich, und so kam es zu weiteren Modifizierungen. Dabei nahm Eisenstein selbst einige der Änderungen an der Montage vor.

»Montage!« Es ist ein schönes Wort, dieses »Montage«, das so viel bedeutet wie »Zusammensetzen«. Ein Wort, das zwar noch nicht zum allgemeinen Sprachgut gehört, aber alle Aussichten hat, gebräuchlich zu werden. Soll es also sein! Soll *die Verbindung zu Wirkungseinheiten zu einem Ganzen* mit diesem Terminus benannt werden [...].«

Sergej M. Eisenstein: *Wie ich Regisseur wurde*. In: ders. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München. Hanser 1974. S. 185-195: 193.

»Die Geschichte des Films ist eine Geschichte seiner Verstümmelungen, der Film selbst einer der spektakulärsten Zensurfälle der 1920er Jahre.«

Anna Bohn: *Ästhetische Erfahrung im (Um-)Bruch*. In: Rainer Falk und Gert Mattenklott (Hg.): *Ästhetische Erfahrung und Edition*. Tübingen: Niemeyer 2007. (= Beihefte zu editio, Bd. 27), S. 115-127: 121.

Die ursprüngliche Einstellungsfolge zu Beginn des Massakers auf der Hafentreppe in Odessa:



Abb. 1: »Und plötzlich«



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5¹⁷



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9¹⁸



Abb. 10

Aufgaben:

- (1) Schaut euch auf der DVD den Beginn des Massakers auf der Hafentreppe von Odessa an: Analysiert die Folge der ersten Einstellungen unter Zuhilfenahme der Filmstills. Achtet besonders auf die schnell hintereinander geschnittenen Großaufnahmen des Frauengesichts (Abb. 2-5).
- (2) Schneidet die Filmstills auseinander und versucht, Varianten zu dieser Einstellungsfolge zu legen: Diskutiert, wie sich die Wirkung verändert, wenn ihr die Reihenfolge der Einstellungen verändert!
- (3) Erläutert, was sich verändern würde, wenn die Einstellung mit den marschierenden Soldaten (Abb. 9) den Einstellungen des Frauengesichts (Abb. 2-5) vorangestellt würde.

Exkurs: Kausale Montage – Eisensteins Anspielung auf Puschkin

Die Einstellungsfolge zu Beginn des Massakers auf der Hafentreppe von Odessa wurde in der deutschen Zensurfassung von 1926 umgestellt: Aus der stark emotionalisierenden Abfolge von Einstellungen wurde eine kausale Montage gemacht, indem nach dem Zwischentitel »Und

¹⁷ Abb. 2-5: Aufgrund der zahlreichen Veränderungen des Films und seiner schwierigen Überlieferungsgeschichte lässt sich nicht eindeutig angeben, wie viele Einstellungen vom Gesicht der Frau ursprünglich hintereinander montiert waren. In der rekonstruierten Fassung sind vier Einstellungen zu sehen.

¹⁸ Die im Bild zu sehende Statue zeigt den Herzog Richelieu mit nach oben geöffneter Handfläche – die friedliche Geste eines Gebenden. So wie Eisenstein und sein Kameramann Tissé die Statue gefilmt haben, erschien sie jedoch drohend. Aus der gönnerhaften Geste wurde eine gebieterische. Die Soldaten wirkten so, als würden sie der gebieterischen Hand gehorchen. Die Statue wird in der Treppensequenz insgesamt drei Mal gezeigt. Verbindet man die drei Aufnahmen, erkennt man, dass es sich um ein relativ langes Stück handelt, das Eisenstein bei der Montage zerschnitten hat. Die Fragmente sind so montiert, dass sie vor den einzelnen Einstellungen mit dem Soldaten erscheinen. Vgl. Naum I. Klejman: Der aufbrüllende Löwe. In: montage AV. 2/2 1993. S. 5-34:12.

plötzlich« zwei Einstellungen eingefügt wurden, die marschierende Stiefel und Gewehre mit Mündungsfeuer zeigten. Auf diese Weise wurde der Beginn der Sequenz für das deutsche Publikum verständlicher, da sie einer kausalen Logik folgte: Zuerst wurde die Ursache (marschierende und schießende Soldaten) und dann die Wirkung (panikerfülltes Gesicht einer Frau in Großaufnahme) gezeigt.

Eisenstein ließ sich auf die kausale Montage ein, weil er davon ausging, dass die Deutschen den russischen Dichter A. S. Puschkin nicht kennen. Die russischen Zuschauer würden das Zitat (*»Und plötzlich«*) aus Puschkins Versepos vom »Ehernen Reiter« erkennen, in dem wie im PANZERKREUZER POTEKIN die Kausalität auf den Kopf gestellt ist. Auch Puschkin beschreibt erst die Wirkung (das angsterfüllte Losstürzen) und dann die Ursache (der Zorn des Zaren):

*»Und plötzlich, Hals über Kopf
stürzte er los: es schien
ihm, daß des schrecklichen Zaren
in plötzlichem Zorn entflammtes
Gesicht sich ihm langsam zuwendete.«¹⁹*

Exkurs: Springender Schnitt

Die vier aufeinander folgenden Einstellungen eines Frauengesichts in Großaufnahme zu Beginn der Treppensequenz springen besonders stark ins Auge, weil diese Einstellungsfolge, wie viele andere im PANZERKREUZER POTEKIN auch, nicht nach konventionellen Montageregeln geschnitten ist. Konventionellerweise ist der Schnitt eines Films unauffällig gestaltet, sodass die Illusion eines kontinuierlichen Erzählflusses entsteht. Für die in Hollywood seit den 1910er Jahren entwickelten Montagekonventionen, d.h. dem Regelsystem für die reibungslose Verbindung von aufeinander folgenden Einstellungen (*»Anschlussregeln«*), wurden die Begriffe *»Kontinuitätsmontage«* und *»unsichtbarer Schnitt«* geprägt.

Im Gegensatz dazu ist Eisensteins Montage auf Sichtbarkeit angelegt: Sie soll auffallen und auf den Zuschauer einwirken. Die vier aufeinander folgenden Einstellungen des Frauengesichts wirken ruckartig, sprunghaft, was einerseits am schnellen Einstellungswechsel und den Kopfbewegungen der Figur liegt, andererseits auch daran, wie Eisenstein hier Einstellungen miteinander montiert: Mehrere kurze Einstellungen des gleichen Bildinhalts (dem Kopf einer Frau) folgen direkt aufeinander; diese Einstellungen sind in der gleichen Einstellungsgröße und im gleichen Aufnahmewinkel gefilmt. Die Anschlussregel, gegen die Eisenstein hier verstößt, ist die so genannte *»30-Grad-Regel«*. Sie besagt, dass Einstellungen aufeinander folgen sollten, deren Aufnahmewinkel sich um mindestens 30 Grad voneinander unterscheiden, damit die Schnitte *»unsichtbar«* erscheinen.

Eisenstein hingegen schnitt aus einer kontinuierlich gedrehten, längeren Einstellung, die die ganze Bewegungsphase des Frauenkopfes zeigt, Teile heraus und montierte diese hintereinander: Das Ergebnis ist ein *»springender Schnitt«* (*»Jump Cut«*). Mit diesem abrupten Schnitt setzt Eisenstein seinem Zuschauer Wahrnehmungschocks aus – mit dem Ziel, ihn emotional wie intellektuell zu stimulieren (⇨ 4.1 Montage der Attraktionen).

In ähnlich abrupter Weise montierte Eisenstein am Ende der Treppensequenz zwei Einstellungen des Gesichts eines Kosaken, der aussieht, als schlage er *»in das Objektiv«* der Kamera. Diese Einstellungen hatte Eisenstein bereits früher für eine andere Szene gedreht: einen Arbeiterstreik in einer Druckerei. Die Episode sollte eine Schlacht zwischen Druckern und Kosaken zeigen. Nachdem Eisenstein von seinem ursprünglichen Drehvorhaben abgesehen hatte (⇨ 1.3 Vom Panorama der Revolution zum exemplarischen Ereignis), gab es für diese Aufnahmen keine Verwendung mehr. Die beiden Einstellungen des Kosaken montierte er später in die Szene auf der Hafentreppe von Odessa.

Das Bild des Kosaken, üblicherweise mit Peitsche, Säbel oder auf einem sich aufbäumenden oder vorwärts stürmenden Pferd, gehört zur Ikonographie des zaristischen Despotismus. Durch die Film-Oberprüfstelle in Berlin wurden die Einstellungen des zum Schlag ausholenden Kosaken in der Treppensequenz zensiert (Zensurgutachten vom 10. April 1926).

¹⁹ Zitiert nach: Naum I. Klejman: Der aufbrüllende Löwe. In: montage AV. 2/2 1993. S. 5-34: 13.

Einstellungsfolge zu Beginn der Treppensequenz:



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

Einstellungsfolge am Ende der Treppensequenz:



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

Abb. 3 und 4 sind derselben Einstellung entnommen:
Der Kosake holt hier zweimal zum Schlag aus.



Abb. 6

Aufgaben:

- (1) Schaut euch die Einstellungsfolgen vom Beginn und Ende der Treppensequenz an (siehe Filmstills): Erklärt, warum die Schnittfolge nicht »unsichtbar« ist, sondern dem Zuschauer ins Auge springt.
- (2) Vergleicht beide Einstellungsfolgen miteinander: Wo seht ihr Gemeinsamkeiten, wo Unterschiede? Welche der beiden Einstellungsfolgen hat eine stärkere Wirkung auf euch und warum?
- (3) Lest die Textauszüge zur »Montage der Attraktionen« (↪ 4.1) und bezieht Eisensteins Montagekonzept auf die beiden Einstellungsfolgen: Wie wirkt Eisenstein mit Mitteln der Montage auf die Wahrnehmung und Emotionen des Zuschauers ein? Welche Wirkung geht von der Musik aus?

Der Kosake

»Die Naheinstellung und die Großaufnahme des wutentbrannt zum Schlag ausholenden Kosaken [...] erwiesen sich als unabdingbar für die ›Treppe von Odessa‹ und gingen in den Kulminationspunkt ein: nach dem sich überschlagenden Kinderwagen und vor dem wutentbrannten Schuß des Panzerkreuzers. Sie sind in einer für den POTEMKIN ungewöhnlichen Weise montiert: Das Aufnahmeobjekt wird durch die Montage vergrößert, denn zuerst wird die Nahaufnahme des Kosaken und danach die Großaufnahme gezeigt. In beiden Einstellungen haben wir ein und dieselbe Bewegungsphase: das Ausholen vor dem Schlag. Dieses Prinzip der Wiederholung (das von Eisenstein eingeführt wurde und damals ›ta-ta‹ genannt wurde) ersetzt den physischen (naturalistischen) Schlag durch einen montierten (psychologischen) Schlag in der Wahrnehmung des Zuschauers. Darüber hinaus wird der Schlag auch durch einen mimischen ›Sprung‹ verstärkt: In der Naheinstellung sind die Lippen des Kosaken zusammengepreßt, in der Großaufnahme wird sein Gesicht von einem Schrei entstellt.

Die folgende Einstellung zeigt ebenfalls einen Schrei, allerdings den Schmerzensschrei der ins Auge getroffenen Lehrerin. [...]

Unmittelbar hierauf folgt die Einstellung mit dem verlebendigten Geschützturm des Panzerkreuzers. Der Stahlkoloß beginnt sich langsam zu drehen. Die ›Geste‹ des Geschützrohres erzeugt einen ›Reim‹ auf den Schlag des Kosaken, während die Bewegung selbst eine Parteinahme für die Opfer darstellt (anders jedoch als im Falle der Frau mit dem Kneifer).«

Auszug aus: Naum I. Klejman: Der aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher. In: montage AV, 2/2/1993. S. 5-34: 18f.

3.2 Filmversionen und Rekonstruktion

Zusätzlich zu den zensurbedingten Versionen des Films (↪ 3.1) sind im Laufe seiner Geschichte auch unterschiedliche Tonfassungen entstanden. Dabei handelt es sich zum einen um Versionen des Films, auf deren optischer Tonspur die Musik unterschiedlicher Komponisten aufgezeichnet war und die seit den 1950er Jahren in den Filmverleih kamen.²⁰ Teilweise wurden für die Herstellung verschiedener (Ton-) Fassungen des Films auch die Zwischentitel verändert, sodass sie bei der Rekonstruktion wieder in ihre ursprüngliche Form gebracht werden mussten.²¹

Darüber hinaus gab es auch eine Tonfassung des Films mit Musik, Geräuschen und Dialogen, die von Schauspielern des Piscator-Theaters gesprochen worden waren. Für diese 1930 entstandene Fassung wurden die Zwischentitel aus dem Film herausgeschnitten. Allerdings hat man keine Filmkopie mit einer optischen Tonspur angefertigt. Vielmehr handelte es sich um eine so genannte »Nadeltonfassung«: Der Ton wurde separat auf Schallplatten aufgezeichnet und während der Filmprojektion von Schallplatte wiedergegeben. Die Schallplatten der Nadeltonfassung des PANZERKREUZER POTEKIN wurden vor einigen Jahren im Technischen Museum in Wien gefunden. Die Nadeltonfassung von 1930 ist für eine DVD-Edition rekonstruiert worden; im Medium DVD werden Ton und Bild der Nadeltonfassung erstmals zusammengeführt.²²

Im Jahr 2005 wurde die durch die »Deutsche Kinemathek« (Berlin) in Zusammenarbeit mit Enno Patalas und Anna Bohn durchgeführte Rekonstruktion der russischen Premierenfassung abgeschlossen. Die Rekonstruktion verfolgte das Ziel, »im Bewegtbild der russischen Verleihfassung von 1926 so nahe wie möglich zu kommen und die Musik [von Edmund Meisel], die ursprünglich für die deutsche Fassung geschrieben wurde, für die russische Premierenfassung zu adaptieren.«²³ Da das im »Gosfilmfond« in Moskau lagernde Originalnegativ des Films nicht mehr kopierbar war und von dem Film viele Fassungen existierten, wurde die Rekonstruktion unter der Verwendung verschiedener Filmkopien durchgeführt: Insgesamt wurden drei Positivkopien verwendet, die alle im »British Film Institute« in London archiviert sind. Für die Rekonstruktion eines Films sind die Zensurdokumente eine große Hilfe, geben sie doch Auskunft darüber, welche Änderungen zu welcher Zeit und an welchem Ort vorgenommen wurden.

Von dieser 2005 rekonstruierten Fassung gibt es im Verleih der »Deutschen Kinemathek« eine stumme Filmkopie. Während der 55. Internationalen Filmfestspiele Berlin (2005) kam die rekonstruierte Fassung in der Volksbühne, dem ehemaligen Piscator-Theater, zur Aufführung und wurde durch 45 Musiker des »Deutschen Filmorchesters Babelsberg«, dirigiert von Helmut Imig, begleitet. Die DVD der rekonstruierten Fassung kombiniert die Bilder des Stummfilms mit der von Helmut Imig adaptierten Meisel-Musik.²⁴ Da die Meisel-Musik (↪ 5. Filmmusik) für die deutsche Zensurfassung geschrieben worden ist, musste sie für die rekonstruierte Fassung verändert werden.

Zur Adaption der Meisel-Musik

»Dem Komponisten standen nur 12 Tage für die gesamte Vertonung zur Verfügung, mir sind mehr als 12 Wochen für die Neuaufbereitung seiner Begleitmusik gegeben. Dazu ein Videogerät, mit dessen Hilfe ich mir Schnittfolge und Tempo der Sequenzen beliebig oft vor Augen führen kann. Das ist auch gut so, denn so interessant die Aufgabe ist, eine als Klavierauszug vorliegende Komposition zu instrumentieren und auf eine

²⁰ Nikolaj Krjukows pathetische Komposition stammt aus dem Jahr 1949; Schostakowitschs Sinfonik von 1975. Keine der beiden Musiken erzielte die geballte Kraft der optisch-akustischen Montage von Eisenstein/Meisel.

²¹ Enno Patalas geht in seinem Aufsatz über die Rekonstruktion des Films ausführlich auf die Zwischentitel ein: Er weist darauf hin, dass die Zwischentitel in den unterschiedlichen Sprachfassungen teilweise erhebliche Übersetzungsfehler aufwiesen. Vgl. Enno Patalas: *The Odyssey of the Battleship: On the Reconstruction of POTEKIN at the Filmmuseum Berlin*. In: *Journal of Film Preservation* 70 / November 2005. S. 30-41.

²² Die Nadeltonfassung des Films wurde vom Österreichischen Filmmuseum in der DVD-Reihe »Edition Filmmuseum« publiziert: <http://www.edition-filmmuseum.com/>. (Erscheinungsdatum der DVD: Februar 2015).

²³ Anna Bohn: *Ästhetische Erfahrung im (Um-)Bruch*. In: Rainer Falk und Gert Mattenklott (Hg.): *Ästhetische Erfahrung und Edition*. Tübingen: Niemeyer 2007. (= Beihefte zu editio, Bd. 27), S. 115-127: 122.

²⁴ Diese DVD-Fassung bildet die Grundlage für dieses Filmheft und ist bei »Transit Film« erschienen: <http://www.transitfilm.de/de/transit-classics/>. Auch die *Bundeszentrale für politische Bildung (bpb)* hat im Rahmen ihrer Filmkanon-Reihe die rekonstruierte Fassung des PANZERKREUZER POTEKIN mit der adaptierten Musik von Edmund Meisel publiziert: <http://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/144703/filmkanon-panzerkreuzer-potemkin> (Stand: 19.2.2015).

abweichende Bildversion zu adaptieren, so zeitraubend ist sie. Es geht eben nicht einfach darum, ein Puzzle neu zusammzusetzen und zu kolorieren, sondern für eine Bilderfolge, die dem Komponisten so nicht vorgelegen hatte, eine musikalische Logik neu zu erfinden.

Natürlich bemühe ich mich, möglichst nahe am Original zu bleiben. Vergleicht man jedoch den dramaturgischen Ablauf der deutschen Premierenfassung von 1926 und der nun rekonstruierten russischen Fassung im Detail, erweist sich eine einfache Übernahme als nicht sinnvoll. Zuerst steht mir die Intention Meisels, dem Duktus der Montagevorlage gerecht zu werden. ›Wie wäre Meisel an meiner Stelle auf diese andersgearteten Bildfolgen eingegangen?‹

Ein Grundproblem ist die Verlängerung oder Streckung der Vorlage. Die ›Stimmungen‹ sind ja alle gegeben, aber die Themen verlangen auch ihr eigenes ›stimmiges‹ Tempo, und so zwingt das erweiterte Bildmaterial immer wieder zur Erweiterung auch der musikalischen Unterlegung. Lediglich geringfügige Unterschiede können durch langsames Musizieren aufgefangen werden. [...]

Bei der Instrumentation habe ich allzu großes Raffinement vermieden, alle Farben aber so eingesetzt, wie Meisel gefordert hat: immer markant, vital, zuweilen grell und skurril. Bei nötigen Verlängerungen habe ich mir persönliche Nachschöpfungen versagt und vielmehr auf behutsame ›Transplantation‹ vorhandenen Materials gesetzt. «

Auszug aus: Helmut Imig: Mostly Meisel. Anmerkungen zur musikalischen Bearbeitung. In: Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Deutsche Kinemathek 2005. S. 15f.

Aufgaben:

(1) Welchen Stellenwert haben deiner Meinung nach die Zwischentitel im Stummfilm? Erörtere die konträren Positionen von Sergej Eisenstein und Henri Langlois, dem ehemaligen Leiter der »Cinémathèque Française« (Paris): Für Eisenstein waren die Zwischentitel ein Element der Montage, Langlois hielt sie für »unfilmisch« und daher für unwichtig.²⁵

(2) Erläutert, warum die Musik von Edmund Meisel für die rekonstruierte Fassung adaptiert werden musste und wie Helmut Imig dies umgesetzt hat. Diskutiert, ob die adaptierte Musik noch den Status der »Originalmusik« beanspruchen kann. (Hinweis: Der DVD-Bonus-Film DEM ›PANZERKREUZER POTEMKIN‹ AUF DER SPUR enthält ein Interview mit Helmut Imig.)

(3) Erörtert auf der Grundlage eurer Kenntnisse über die verschiedenen Versionen von Eisensteins Film die Frage, was beim Film ein »Original« ist. Überlegt auch, welchen Unterschied es macht, welche Version des PANZERKREUZER POTEMKIN ihr seht.

(4) Vergleicht eure Vorstellungen des »filmischen Originals« mit dem »Original« in den bildenden Künsten! Bezieht dazu auch das folgende Zitat von Alexander Horwath, dem Direktor des Österreichischen Filmmuseums in Wien, ein: »Niemand käme [...] bei der bildenden Kunst auf die Idee, angesichts der millionenfachen Verbreitung von Büchern und Postkarten daran zu zweifeln, dass der einzige Ort, wo man einen Velázquez sehen kann, das Museum ist, wo das Original hängt. Und aus demselben Grund behaupte ich, muss es das Kino geben.«²⁶

(5) Diskutiert auch, welchen Wahrnehmungsunterschied es macht, wo bzw. auf welchem Medium ihr euch einen Film anseht. Bezieht euch einerseits auf den materiellen Unterschied (analoge Filmkopie / digitales Bild) als auch den räumlichen Unterschied: Unter welchen Bedingungen schaut ihr euch einen Film im Kino / im Museum / auf DVD / im Internet an? Wie viel Zeit widmet ihr einem Film jeweils?

²⁵ Vgl. Enno Patalas: The Odyssey of the Battleship. S. 31, 39.

²⁶ »Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum«. Gespräch zwischen Alexander Horwath und Harun Farocki. In: FAZ. 14.06.2007.

4. KUNST DER MONTAGE

4.1 Montage der Attraktionen

Die Ästhetik von Eisensteins Filmen ist maßgeblich von seinem innovativen Umgang mit den Mitteln der filmischen Montage geprägt. Im Laufe seiner Karriere als Theoretiker und Praktiker des Films entwarf Eisenstein verschiedene Montagekonzepte, die er ständig weiterentwickelte und die »häufig unverbunden, wenn nicht gar widersprüchlich sind und einander ausschließen«. ²⁷

Eisensteins Montage bricht mit den konventionellen, am Fortgang der Erzählung ausgerichteten Montageformen, wie sie sich in den 1910er Jahren vor allem in Hollywood herausgebildet haben. Seine Montage ist eng verbunden mit der Idee eines pathetischen Kunstwerks: Die Montage ist expressiv und soll direkt auf den Zuschauer einwirken. Die Rolle des Zuschauers besteht weniger darin, dem Fortgang einer Handlung zu folgen und sich einer filmischen Illusion hinzugeben, als vielmehr sinnlich, emotional und intellektuell stimuliert zu werden: »Hätte ich mehr über Pavlov gewußt, ich hätte die ›Theorie der Montage der Attraktionen‹ als ›Theorie der künstlerischen Reizerreger‹ bezeichnet.« ²⁸

Eisensteins Theorie der »Montage der Attraktionen«, die er Mitte der 1920er Jahre formuliert hat, ist vom konstruktivistischen Theater inspiriert, in dem ähnlich wie in Eisensteins Filmen der Zuschauer im Zentrum des Interesses steht. Statt durch einen klassisch strukturierten Erzählfluss sollte die Handlung durch schockhafte Momente vorangetrieben werden. Im Theater hat Eisenstein sogar Knallkörper unter den Sitzen der Zuschauer befestigt, um sie von ihren Sitzen auffahren zu lassen. Damit nimmt er seine Theorie der Attraktionen nahezu wörtlich: »Ein ›Ausbruch‹ in einem Kunstwerk, insbesondere ein ›pathetischer‹ Gefühlsausbruch, wird nach dem gleichen Prinzip gebaut, wie eine Explosion von Sprengstoffen.« ²⁹ (⇒ 1.4 Historisches Dokument und pathetische Kunst). Sein erster Film *STREIK* (1924) war ein Regieexperiment, mit dem er seine Theorie der Montage der Attraktionen im Film überprüfen wollte.

Attraktion

»Eine Attraktion [...], wie wir sie verstehen, ist jeder zu demonstrierende Fakt (jede Handlung, jeder Gegenstand, jede Erscheinung, jede bewusste Kombination), der durch Druckausübung eines bestimmten Effekts auf die Aufmerksamkeit und Emotion des Zuschauers überprüft und bekannt wurde und der, kombiniert mit anderen, dazu geeignet ist, die Emotion des Zuschauers in diese eine oder in die andere, vom Ziel der Aufführung diktierte Richtung hin zu verdichten. Unter diesem Aspekt kann der Film kein einfaches Zurschaustellen und keine Demonstration von Ereignissen sein, sondern er ist eine tendenziöse Auswahl und Zusammenstellung von Ereignissen, die von streng handlungsbezogenen Aufgaben befreit sind und, entsprechend dem Anliegen, das Publikum adäquat bearbeiten.«

Auszug aus: Sergej M. Eisenstein: Montage der Filmattraktionen [1924]. In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 15-40: 16.

Montage der Attraktionen (Kino)

»In Anlehnung an populäre Unterhaltungsformen wie Zirkus, Jahrmarkt oder Varieté sollte das Kino in der Zusammenstellung von Attraktionen, also kurzen Fragmenten (Einstellungen oder Szenen), auf die Zuschauer wirken. Im Sinne eines behavioristischen Menschenbildes ging Eisenstein davon aus, dass bestimmte Reize eine bestimmte Reaktion beim Zuschauer hervorrufen, die wissenschaftlich exakt erforschbar und unter gleichen Umständen auch reproduzierbar sei – nicht umsonst setzte er sich in dieser Phase intensiv mit den Theorien Pawlows auseinander. Das Ziel des Films war ›die Bearbeitung des Zuschauers in einer gewünschten Richtung mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche‹. Damit wird der Film zu einer Anordnung von Elementen – Attraktionen –, die beim Zuschauer eine genau kalkulierte Wirkung entfalten (sollen). Es geht Eisenstein also keinesfalls um eine mimetische Nachbildung der Realität, sondern um eine konstruktivistische Gestaltung einer Zuschauererfahrung, die anders als durch künstlerische Formen (die Montage der Attraktionen) nicht zu erzeugen wäre.«

Auszug aus: Thomas Elsaesser und Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007. S. 36f.

²⁷ Thomas Elsaesser und Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007. S. 35.

²⁸ Sergej M. Eisenstein: Wie ich Regisseur wurde. [1945] In: ders.: Streik. Schriften 1. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München. Hanser 1974. S. 185-195: 194.

²⁹ Sergej M. Eisenstein: Plötzlich! In: ders.: Panzerkreuzer Potemkin. Schriften 2. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1973. S. 117-119: 117.

Montage der Attraktionen (PANZERKREUZER POTESKIN)

»Die Treppenszene, die als die berühmteste Sequenz aus dem PANZERKREUZER POTESKIN gilt, aber keine historische Entsprechung hat, zeigt am deutlichsten, wie Eisenstein zugunsten der psycho-emotionalen Einwirkung auf den Betrachter von der Schilderung der Ereignisse abweicht. Die reine Reproduktion der historischen Sachverhalte des Jahres 1905 lag nie in Eisensteins Absicht, im Gegenteil: Ihm war daran gelegen, durch die bewusste Montage von kollidierenden Bildern und das Einsetzen von Attraktionen »die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umzupflügen.«

Auszug aus: Sebastian Deisen, Britta Grüter: Zur Entstehungsgeschichte des PANZERKREUZER POTESKIN. In: Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925. Kinematograph Nr. 8/1992. (= Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main). S. 67-68: 68.

Zur »Montage der Attraktionen« in Eisensteins erstem Film STREIK

Ein besonders prominentes Beispiel für die »Montage der Attraktionen« ist die Sequenz, die die Niederschlagung eines Arbeitsstreiks am Ende von Eisensteins erstem Film STREIK (1924) zeigt. Eisenstein montiert inszenierte Einstellungen mit fliehenden Menschen, die niedergeschossen werden, mit dokumentarischen Aufnahmen der Schlachtung einer Kuh. Die Wirkung, die Eisenstein mit dieser Montage erzielt, ist zweifach: Die Wahrnehmungsschocks sollen auch auf den Intellekt des Zuschauers einwirken. Durch die Montage stellt er einen gedanklichen Zusammenhang zwischen dem Schlachtvieh auf der einen und den niedergeschossenen Menschen auf der anderen Seite her. Auch wenn Eisenstein zu dieser Zeit den Begriff der »intellektuellen Montage« noch nicht gebraucht, ist erkennbar, wie er hier eine Idee ins Bild setzt (→ 4.2 Intellektuelle Montage).

Einstellungsfolge aus dem STREIK-Finale (zu Beginn der Sequenz):



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Einstellungsfolge aus dem STREIK-Finale (am Ende der Sequenz):



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

Das STREIK-Finale

»In meinem ersten Film STREIK wollte ich das Entsetzen des Finales bis auf den Höhepunkt treiben. Die schrecklichste Darstellung von Blut ist das Blut selbst. Die schrecklichste Darstellung des Todes – der Tod. Das ist natürlich schon ein gewisser Sprung über die Grenzen der Kunstmittel hinaus. Aber wir hatten es mit einem pathetischen Ereignis zu tun – mit einem niedergeschlagenen Streik und einem Massenblutbad. Ich führte nun mit Hilfe eines Montageumschnitts in das gespielte Blutbad Filmstücke mit echtem Blut und Tod ein. Den Schlachthof. »Man ging mit den Menschen wie mit Vieh um.« Das Blut und die Grausamkeit des

Schlachthofs brachte das Ende des Filmes in völlig thematischer Weise zum Ausdruck. Es kam wirklich ein unheimlicher Eindruck heraus. Viele konnten nur unter Krämpfen auf die Leinwand schauen. Bei der Premiere (1924) war der Effekt des Filmschlusses ausgesprochen stark.«

Auszug aus: Zur Komposition des STREIK-Finale. [ca. 1933] In: Sergej M. Eisenstein: Streik. Schriften 1. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1974. S. 274-276: 275.

Aufgaben:

- (1) Seht euch die Einstellungsfolgen aus Eisensteins erstem Film STREIK (siehe Filmstills) an und achtet dabei besonders auf die Bildinhalte und den Wechsel der Bildtypen! Lest die Texte zur »Montage der Attraktion« und erklärt an dem Beispiel aus STREIK, was Eisenstein mit diesem Begriff meint.
- (2) Lest auch den Textauszug zur »intellektuellen Montage« von Thomas Elsaesser und Malte Hagener (⇨ 4.2) und erklärt, welchen Gedanken (welche Idee) Eisenstein hier durch die Kombination von Bildern darstellt. Welches rhetorische Mittel wird hier visuell umgesetzt?
- (3) Bewertet Eisensteins Filmtheorie der »Montage der Attraktionen«: Deckt sich eure Auffassung von den Manipulationsmöglichkeiten der Zuschaueremotionen durch die filmische Montage mit derjenigen Eisensteins? Lest dazu auch Eisensteins eigene Beobachtungen zum Reifall des STREIK-Finales.

Der Reifall des STREIK-Finales

»Bei der Premiere (1924) war der Effekt des Filmschlusses ausgesprochen stark. Dann brachten wir den STREIK in den Simonovskij-Bezirk, wo wir ihn teilweise auch aufgenommen hatten. Alles verlief wunderbar. Der Film kam ausgezeichnet an, mit einer Ausnahme – der des Finales. Gerade das zum Entsetzen erstarrte Blut des Finales kam nicht an.

Ich war über den Reifall verblüfft, bis ich mir klarmachte, daß ein ›Schlachthof‹ keinesfalls nur als poetische Verallgemeinerung, als Metapher rezipiert werden mußte. Der Schlachthof kann auch als ein Ort rezipiert werden, wo Lebensmittel, Fleisch zubereitet werden. Obwohl ›Simonovka‹ ein Arbeiterbezirk war, so hatte sie sich doch noch einen vorstädtisch-landwirtschaftlichen Charakter bewahrt. Das Abschlachten eines Schweinchens oder Kälbchens war eine ganz normale Sache. Zudem lag auch der Schlachthof selbst ganz in der Nähe von dieser Vorstadt. Die Ströme von Blut und das Zusammenzucken der Lebewesen unter dem Messer des Schlächters, die dem Filmpublikum im Stadtzentrum eisige Schauer über den Rücken jagen, wurden im Außenbezirk in produktions- und wirtschaftsbezogener Weise rezipiert. Das Betrachten dieser Filmstücke weckte weniger Assoziationen an Tod und Blut, als vielmehr an Rindfleisch und Koteletts.«

Auszug aus: Zur Komposition des STREIK-Finale [ca. 1933]. In: Sergej M. Eisenstein: Streik. Schriften 1. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1974. S. 274-276: 275.

4.2 Erweiterung der Montagetheorie

Bis Ende der 1920er Jahre differenzierte Eisenstein seine Montagetheorie weiter aus, wobei er fünf Montagetypen definierte: *die metrische, die rhythmische, die tonale Montage, die Obertonmontage* und *die intellektuelle Montage*. Eisenstein zufolge entsteht ein gelungener Film im *Zusammenwirken* dieser Montageformen. Im Folgenden sollen zwei dieser Montagetypen vorgestellt werden: die rhythmische und die intellektuelle.³⁰

Rhythmische Montage

Der Montagerhythmus eines Films, sein Pulsschlag, lässt sich als Musik für die Augen begreifen. Er ergibt sich nicht allein durch die zeitliche Dauer (»Metrik«) von aufeinander folgenden Einstellungen, sondern wird auch durch Bildinhalte und ihre visuelle Gestaltung bestimmt: Dazu gehört beispielsweise der Wechsel von Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven, Bewegungsrichtungen in aufeinander folgenden Einstellungen.

Gerade Eisensteins Montage setzt gezielt auf Brüche und Kontraste zwischen den Einstellungen und sprengt das Wahrnehmungskontinuum konventioneller Montagen auf. Eisensteins Montageprinzip ist das der Kollision: »Hier hat man es mit einem dynamischen Neben- und

³⁰ Eine kurze Zusammenfassung der hier aufgeführten Montagekonzepte findet sich in: Thomas Elsaesser und Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007. S. 38f.

Gegeneinander verschiedener Einstellungen zu tun, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich selbst lenkt und ihn dazu anregt, bewußte Schlußfolgerungen zu ziehen.«³¹

Zur rhythmischen Montage

»Die metrische Montage ist ein rein temporales Maß und basiert auf den ›absoluten Längen der Montagetücke«. Die rhythmische Montage setzt die abstrakt messbare zeitliche Länge einzelner Einstellungen ins Verhältnis zum Inhalt. Als Beispiel dafür führt Eisenstein die berühmte Treppenszene aus POTEMKIN an, in der die Bewegung der die Treppen heruntermarschierenden Soldaten sich auf das Montagetempo auswirkt. ›Dort verletzt der *rhythmische Trommelwirbel* herabsteigender Soldatentiefel die gesamte konventionelle Metrik. Es ist außerhalb aller vom Metrum vorgeschriebenen Intervalle und hat jedesmal eine andere Einstellungs-Gestaltung.«

Auszug aus: Thomas Elsaesser und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007. S. 38.

»Ich formulierte meine Forderungen an [den Komponisten] Meisel für eine Musik als Rhythmus, Rhythmus und vor allem reiner Rhythmus... Der ›stumme‹ POTEMKIN erteilt dem Tonfilm eine Lektion.«

Sergej M. Eisenstein. Zitiert nach Enno Patalas: *Die Irrfahrten der Potemkin*. In: *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung*. Berlin: Deutsche Kinemathek 2005. S. 9-12: 10.

Drei Einstellungsfolgen aus der Treppensequenz:



1. Beispiel



2. Beispiel



3. Beispiel

Aufgaben:

- (1) Untersucht mit Hilfe der Filmstills die Montage der Treppensequenz hinsichtlich der Gestaltung ihres Bildrhythmus. Achtet dabei auf den Wechsel der visuellen Gestaltungsmittel (graphische Elemente, Einstellungsgrößen etc.).
- (2) Setzt die oben stehende Galerie aus Filmstills fort, indem ihr Standbilder aus der Treppensequenz auswählt, um eure Analyse-Ergebnisse zu präsentieren!
- (3) Schaut euch die Treppensequenz noch einmal an und achtet dabei auf den Rhythmus. Wählt kurze Ausschnitte aus der Treppensequenz aus, mit denen ihr eure Beobachtungen belegen könnt. Bezieht auch die Wirkung der Musik mit ein.

³¹ Rainer Rother (Hg.): *Sachlexikon Film*. Eintrag »Montage«. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 200-203: 202.

(4) Beschreibt, welche Schnittfolgen der Sequenz eine beschleunigende oder eine dehnende Wirkung haben. Erläutert, welche dramatische Funktion diese Momente haben!

(5) Fasst vor dem Hintergrund eurer Untersuchung der ästhetischen Umsetzung der Treppensequenz zusammen, warum hier der Höhepunkt des Films oder, wie Eisenstein es ausdrückt, die »höchste dramatische Konzentration« erreicht ist.

Intellektuelle Montage

Mit den Mitteln der Montage lassen sich nicht nur Geschichten erzählen, sondern auch abstrakte Ideen darstellen bzw. im Geist des Betrachters hervorrufen. Eisenstein zufolge vermag der konventionelle Film die Gefühle des Zuschauers zu lenken, die intellektuelle Filmmontage dagegen »den gesamten gedanklichen Prozeß«. ³² Eisensteins Montage ordnet sich der Erzählung nicht unter, vielmehr liefert die Handlung eines Films lediglich das Gerüst für abstrakte Ideen. Schlussfolgerungen, die aus den tatsächlichen Ereignissen abgeleitet werden können, sind für Eisenstein von größerer Bedeutung als die Handlung selbst. ³³ Da sich laut Eisenstein in der Kombination von Einstellungen ideelle Inhalte ausdrücken lassen, bezeichnet er diese Form der Montage auch als »intellektuelle Montage«.

Beispiel 1: Die Erschießungsszene auf dem Schiff im II. Akt des PANZERKREUZER POTEMKIN



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Zur intellektuellen Montage

»Das Nebeneinanderstellen zweier Aufnahmen durch den Zusammenschnitt stellt nicht nur die Summe von einer Aufnahme plus einer weiteren dar – sondern ist eine Neuschöpfung.«

(Sergej M. Eisenstein zitiert in Karel Reisz und Gavin Millar: *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München 1988. S. 33.)

»Eisenstein wollte solch komplexe und abstrakte Strukturen wie Metaphern, Vergleiche, Analogien, Synekdochen, die mit Hilfe der Sprache erzeugt werden können, auch dem Kino erschließen. Während die Montage der Attraktionen vor allem auf das emotionale Miterleben des Publikums abzielt, setzt die intellektuelle Montage auf die gedankliche Leistung der Zuschauer, die nicht nur durch Bildkombinatorik überrumpelt, sondern durch rationalen Nachvollzug von einer Position überzeugt werden sollten.«

(Auszug aus: Thomas Elsaesser und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007. S. 38.)

»Man sollte nicht vergessen, daß bei einer auf Assoziationsakkumulation abzielenden Verbindung zweier Bildelemente nicht nur ein physiologischer, sondern stets auch ein intellektueller Effekt erzielt wird. Ich vergleiche diesen Prozeß mit den Prinzipien japanischer Schriftkunst [...]. Wie Sie wissen schreiben die Japaner in Hieroglyphen. Eine Hieroglyphe ist ein Zeichen, das einen Gegenstand quasi als kleines Bild abbildet. Wenn der Japaner einen einfachen Gegenstand zu bezeichnen hat – etwa eine Kuh oder einen

³² Vgl. Eisenstein zitiert nach Karel Reisz und Gavin Millar: *Die Geschichte und Technik der Filmmontage*. München 1988. S. 31.

³³ Vgl. Karel Reisz und Gavin Millar: *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München 1988. S. 27.

Hund – so zeichnet er ein kleines stilisiertes Bild. Wenn er aber einen Begriff darzustellen hat, den man nun nicht einfach hinzuzeichnen kann, so greift er zu einer äußerst interessanten Methode: Muß er etwa den Schmerz bezeichnen, so kann er diesen nicht einfach hinzeichnen, sondern er verwendet dafür zwei Hieroglyphen: Herz und Dolch. Oder wenn er das Singen bezeichnen will, so zeichnet er einen Mund und einen Vogel. Wenn er das Weinen darstellen will, einen Mund und ein Kind usw. Zweifelsohne handelt es sich hier um dasselbe System, das wir im Film beim Kombinieren von Bildern verwenden. Meiner Meinung nach hat der Film große Möglichkeiten für die Element-Verbindung, die ihre ideologische Zusammenstellungs- und Auswahlkonzeption durchsichtig macht. Deren Resultat wird nicht nur eine bloß emotionale, sondern auch eine rein intellektuelle Einwirkung sein.«

(Auszug aus: Sergej M. Eisenstein. *Intellektuelle Montage. (Aus Eisensteins Hollywood-Diskussion).* [1930]. In: Sergej M. Eisenstein: *Oktober. Schriften 3.* Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser 1975. S. 242f.)

Aufgaben:

- (1) Untersucht anhand der Einstellungsfolge (siehe Filmstills), wie in der Erschießungsszene im II. Akt mit Mitteln der Montage eine gedankliche Beziehung zwischen Zarismus und Kirche dargestellt wird. Mit welchen Einstellungen stellt Eisenstein hier einen direkten Bezug her?
- (2) Diskutiert, welche Idee Eisenstein hier mit visuellen Mitteln umgesetzt hat. Schaut euch dazu die Szene noch einmal in ihrem Kontext an.

Der Pope auf dem Panzerkreuzer

»In der Erschießungsszene gibt es eine Person, die höher plaziert ist als die ›Figur auf dem Podest‹. Es ist der Schiffsggeistliche. Im entscheidenden Moment, kurz vor der Erschießung, erscheint er auf dem Oberdeck, mit einem Kruzifix in der erhobenen Hand. Nach der damals, 1905, herrschenden Vorstellung übertraf die himmlische Macht die irdische, war das Prinzip der Barmherzigkeit stärker als das Gesetz der Gewalt. Doch der Pope, das Kruzifix ausstreckend, verhindert keineswegs die drohende Erschießung, er segnet sie: Der Diener der Kirche wird zum Handlanger der Henker. Deshalb wird in der Szene der Abrechnung mit den Offizieren der Pope auch als ›Chaldäer‹ beschimpft und in die Luke (die ›Hölle‹) gestoßen.«

Auszug aus: Naum I. Klejman: *Der aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher.* In: *montage AV*, 2/2/1993. S. 5-34: 14.

Beispiel 2: Der »Aufspringende Löwe«



Aufgaben:

- (1) Schaut euch am Ende des IV. Akts die Szene an, die auf die Treppensequenz folgt. Beschreibt den Montagetrick, den Eisenstein hier zweimal zur Anwendung bringt und mit denen er Steinskulpturen verlebendigt (⇨ 4.2 Exkurs: Montage und Bildhauerei).
- (2) Überlegt euch unterschiedliche Deutungen für die Metapher des »Aufspringenden Löwen«. Begründet eure Deutungen einerseits durch die Bedeutungen, die dem Bild des Löwen kulturell zugeschrieben werden, andererseits aus dem Zusammenhang der Montagesequenz.
- (3) Lässt sich Eisensteins Begriff der »intellektuellen Montage« auf das Bild des »Aufspringenden Löwen« anwenden?

Der Löwe

»Das über Jahrhunderte hinweg entstandene *Typische* des Löwen ist in seiner Bedeutung ambivalent. Mit dem *König der Raubtiere* assoziiert man nicht nur offizielle Macht, sondern auch selbstbewusste Stärke,

nicht nur Angriffslust, sondern auch energische Verteidigung, nicht nur hochmütige Selbstherrschaft, sondern auch stolzen Edelmut.

Und so gibt es auch zwei entgegengesetzte Deutungen des ›Aufbrüllenden Löwen‹. Einige sehen in ihm eine Verkörperung des Volkszornes, andere ein Symbol des aufbrechenden Zarismus. Eisenstein hat beide Varianten verworfen. [...] In seinen [Eisensteins] theoretischen Texten ist mehrfach vom ›kühnen Bild‹ die Rede, und stets wird der ›Aufbrüllende Löwe‹ als bildhafter – und doch zugleich in die Grundhandlung absolut integrierter – Kulminationspunkt der ›Treppe von Odessa‹ dargestellt. Er wird zum klassischen Exempel für den sprunghaften Übergang des Bildes in eine neue Qualität, eine Metaphorizität, die bis dahin in der Struktur des Films durch den dokumentarischen Charakter des Stils verdeckt war. Und das Ziel dieser kompositionellen ›Geste‹ ist: beim Zuschauer eine komprimierte pathetische Emotion hervorzurufen. [...] Die Alupkaer³⁴ Löwen jedoch stellten den Regisseur vor eine paradoxe Situation. Dem ›Material‹ nach gehört das Bild der zum Leben erweckten Statue zu der Linie des repressiven Regimes (das gebieterische Idol – die mechanisch wirkenden, entindividualisierten Soldaten – die durch den Schuß aufgeschreckten Skulpturen). *Gleichzeitig* wird von ihrer Dynamik her die Metapher des ›Aufspringenden und Aufbrüllenden Löwen‹ über die Montage der Linie der Rebellion gegen das repressive Regime zugeordnet (die Mutter mit dem Sohn – die an das Mitgefühl appellierende Lehrerin – der die Opfer verteidigende Panzerkreuzer). Ein und dieselbe poetische Trope [rhetorische Figur] kann aufgrund ihrer unterschiedlichen Ebenen entgegengesetzten – thematisch einander kontrastierenden – Kräften angehören. Und daher konnte die Metapher ambivalent werden, d.h. eine widersprüchliche Bedeutung gewinnen. [...] Höchstwahrscheinlich hat er [Eisenstein] damals nur intuitiv erfaßt, daß diese ›Doppel-Deutigkeit‹ (ein von Eisenstein verwendeter Ausdruck) dem eindimensional Allegorischen künstlerisch überlegen war.«

Auszug aus: Naum I. Klejman: Der aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher. In: montage AV, 2/2/1993. S. 5-34: 22ff.

Exkurs: Montage und Bildhauerei

Eisenstein war bewandert in beinahe allen Künsten und schöpfte beim Filmschaffen aus seinen umfangreichen theoretischen und praktischen Kenntnissen – sei es des Theaters und der Literatur, sei es der Musik, der Malerei, Bildhauerei oder der Architektur.³⁵

In der Szene mit dem »aufspringenden Löwen« verlebendigte Eisenstein eine Skulptur aus Stein und machte sich dabei die Grundlage des filmischen Bilds zu Nutze – das Prinzip der Bewegung, die entsteht, wenn Standbilder in rascher Abfolge nacheinander gespielt werden.

Die Skulptur des Diskuswerfers von Miron diente Eisenstein als Studienobjekt für die Szene am Ende des ersten Akts, in der ein Matrose vor Wut den Offiziersteller zerschlägt: Eisenstein filmt Menschen wie Skulpturen und er montiert Bilder von Skulpturen so, als wäre sie lebendige Wesen.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

³⁴ Alupka ist der Ort, an dem Eisenstein die zu einem Palast gehörigen Löwenstatuen gefilmt hat. Die marmornen Löwen waren eine Gelegenheitsentdeckung, die Eisenstein auf einem Erholungsausflug machte. Vgl.: Naum I. Klejman: Der aufbrüllende Löwe. In: montage AV. 2/2/1993. S. 5-34: 6.

³⁵ Vgl. auch Sergei Eisenstein: Über die Kunst und Künstler. Über El Greco, Gotik, Piranesi, Wagner, Puschkin. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. München: Rogner & Bernhard 1977.

Der Diskuswerfer von Miron und der Matrose auf dem Panzerkreuzer

»In einer anderen Unterrichtsstunde lenkte Sergej Michajlowitsch [Eisenstein] unsere Aufmerksamkeit auf die Skulptur ›Diskuswerfer‹ von Miron. Wenn man sie beleben könnte und die Bewegung dieses Diskuswerfers auf Film aufnehmen könnte, sagte er, so würden wir unter den Filmbildern keine Einstellung finden, die mit der von Miron dargestellten Körperhaltung deckungsgleich sei. Dies liege daran, dass sich bei der Skulptur die Fußsohlen in einer Bewegungsphase befänden, die Knie in einer anderen und die Hüften in der dritten usw. Miron konnte die Bewegung so ausdrucksstark wiedergeben, indem er aufeinander folgende Phasen in die Gleichzeitigkeit wie eine Feder spannte. [...]

Eisenstein nützte dieses bildhauerische Prinzip in der Episode, wo der Matrose (der Schauspieler Bobrow), den Offiziersteller mit der Aufschrift ›Unser tägliches Brot gib uns heute‹ zerschlägt. Wir begriffen, warum er die Bewegung des Matrosen in mehreren Einstellungen aus verschiedenen Blickwinkeln filmte. Dank dieser Methode konnte Eisenstein die Wut des Matrosen mit großer Expressivität darstellen. Ein Nachhall dieses Prinzips ist, scheint mir, auch in der berühmten Montagesequenz des ›aufbrüllenden Löwen‹ (im POTEMKIN) zu finden. Ohne die Gedanken zu Miron wäre Eisenstein vielleicht gar nicht die geniale Idee einer Verlebendigung der Skulpturen von Alupka – vermittelt über die Metapher der ›brüllenden Steine‹ – gekommen.«

Auszug aus: Aleksandr Ljowschin: Eisenstein und die »eisernen Fünf« [1966]. In: Naum Klejman, I. Lewina: Bronenosez Potemkin. Moskau: Iskusstwo 1969. S. 71-76.³⁶

4.3 Massenszenen und Großaufnahmen

Das Typische der Revolution von 1905 darzustellen, mit diesem Ziel hatte Eisenstein seine Dreharbeiten zu dem Film DAS JAHR 1905 aufgenommen. Er konzentrierte sich auf die Episode des Aufstands der Matrosen auf dem Panzerkreuzer Potemkin, die als »pars pro toto« die gesamte Revolution repräsentieren sollte (⇒ 1.3 Vom Panorama der Revolution zum exemplarischen Ereignis).

Auch die Figuren seines Films begreift Eisenstein als Vertreter von gesellschaftlichen Klassen und inszeniert sie daher nicht als Individuen. Dabei fallen zwei Inszenierungstechniken besonders auf: Die Darstellung in Großaufnahmen und Massenszenen. So wird die unorganisierte Odessaer Bevölkerung in zahlreichen expressiven Großaufnahmen vorgeführt, während die aufständischen Matrosen auf dem Panzerkreuzer als uniformiertes Kollektiv oder die schießenden Soldaten auf der Hafentreppe von Odessa in einer »Abwärtsbewegung von Stiefelreihen« erscheinen.³⁷

»Individuelles Schicksal ist nur soweit von Belang, als es *Massenschicksal* zu repräsentieren vermag. Unser Ethos der Arbeit führt uns direkt zur Masse. Masse ist uns ein entwickelter komplizierter und wertvoller Organismus, ist uns bedeutsamer als das Atom-Schicksal: Individuum.«³⁸ Eisensteins Film, ausgerichtet an der sozialistischen Ideologie und Ästhetik seiner Zeit, setzt den »Massenhelden« an die Stelle des Individuums. Darüber hinaus sollte der Film als Massenkunst zum »Mittel der Massenaufklärung« (Lenin) werden.

Masse als Held

»Die Menschenmasse wird im Panzerkreuzer auf zweierlei Weise geschildert. Zunächst rein quantitativ, wie ein Heuschreckenschwarm. Dann wird der Schwarm in Großaufnahmen gemessen: Individuum für Individuum. [...] Eisenstein kontrastiert Einstellung mit Einstellung, Detail mit Detail. Es gibt keine Übergänge von einem Ort der Handlung zum andern; es gibt keine Schwenks von Held zu Held.«

(Viktor Schklowskij [1927]: Sergej Eisenstein. In: Ders.: Schriften zum Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966. S. 90-91.)

Die Großaufnahme

»Auf dem Theater ist selbst das bedeutendste Gesicht immer nur als ein Element im Ganzen des Dramas enthalten. Auf dem Film aber, wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird für Minuten das Gesicht ›das Ganze‹, in dem das Drama enthalten ist.«

³⁶ Gekürzte Fassung wiederabgedruckt in: Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Redaktion Anna Bohn. Berlin 2005. S. 24-25: 24.

³⁷ Vgl.: Hans-Joachim Schlegel: Eisensteins filmische Konstruktion des revolutionären Pathos. In: Sergej M. Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin. Schriften 2. München: Hanser 1973. S. 7-22: 20.

³⁸ Sergej Eisenstein im Gespräch: In: Die Rote Fahne (Berlin), 19.5.1926.

Der Regisseur führt dein Auge

»Was ist das spezifisch Filmmäßige an diesen Großaufnahmen, da doch auch der Theaterregisseur auf der Bühne solche Einzelheiten sorgsam ausarbeiten kann? Es liegt in der Möglichkeit, das einzelne Bild aus dem Ganzen herauszuheben. Wir sehen dadurch diese kleinen Lebensatome nicht nur deutlicher als sie uns die Bühne zeigen kann, sondern der Regisseur führt mit ihnen unser Auge. Auf der Bühne sehen wir immer das totale Bild, in dem diese kleinen Momente verschwinden. [...] Auf dem Film lenkt aber der Regisseur unsere Aufmerksamkeit mit den Großaufnahmen und zeigt uns nach der Totalaufnahme die verborgenen Eckchen, in denen das stumme Leben der Dinge die Stimmung ihrer Heimlichkeit nicht verliert. Die Großaufnahme im Film ist die Kunst der Betonung. Es ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird. Zwei Filme mit der gleichen Handlung, demselben Spiel und denselben Totalen, die aber verschiedene Großaufnahmen haben, werden zwei verschiedene Lebensanschauungen ausdrücken.«

Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 49 und S. 50.

Ein Teil steht für das Ganze

»Das ist eine grandiose Treppe, eine neue Filmkunst. Ich meine nicht, daß dieser Film nur Massen zeigt. Nein! Es ist eine Menschenmenge, in der jeder einzelne sein eigenes Schicksal hat, obgleich das Einzelschicksal vom allgemeinen bestimmt wird. Die Verknüpfung vieler Schicksale mit dem, was man ein politisches Ereignis nennt, mit dem Schicksal von Millionen.

Ein Bildhauer hat einst die vielzitierten Worte ausgesprochen, daß in jedem Marmorklotz eine Statue verborgen sei, man müsse nur die überflüssigen Teile abschlagen. Sergej Michailowitsch [Eisenstein] verfaßte das Drehbuch und fand beim Schreiben das Wichtigste heraus: er hob eine Episode hervor, nachdem er darin Allgemeingültiges entdeckt hatte. Dann schlug er von dieser Episode das Überflüssige ab, entwickelte das Wesentliche weiter, fand einen für alle verständlichen Grund des Aufstands und hisste deutlich die Fahne, die das neue Schicksal der Menschen einte.

Eisenstein sagte, wenn der Doktor über Bord geworfen wird, sehen wir ihn nicht mehr, nur sein Zwicker bleibt an den Trossen hängen. Das ist eine Synekdoche – ein Teil, das zur Bezeichnung des Ganzen genommen wird. Zwar weckt der ertrinkende Mensch in uns vielleicht ein Gefühl des gerächten Bösen, doch er erregt auch Mitleid – der hängengebliebene Zwicker bedeutet, daß es diesen Menschen nicht mehr gibt und nicht geben darf. Die Emotion des Zuschauers ist bereinigt. Der Zwicker war schuld. Durch dessen übereinandergehaltene Gläser wollte der Arzt die Maden nicht erkennen. Der Zwicker erinnert nicht an den Menschen, sondern an dessen Verbrechen. Filmsynekdochen sind so konkret wie die fotografierten Einstellungen, aus denen eine Montagelösung entsteht.

Die Szene des Aufstandes wird gefunden und von Zufälligkeiten befreit. Sie selbst stellt die Revolution en miniature dar, deren Struktur sich offenbart, weil alles Überflüssige abgeschlagen ist.

Die Revolution fängt im stillen an, mit einem Streit um die Suppe. Die Menschen essen Brot und Konserven, wollen keine Suppe aus verdorbenem Fleisch. Sie kaufen sich Konserven. Doch man verlangt von ihnen, daß sie ebendiese Suppe aus verdorbenem Fleisch essen. Die Unrechtmäßigkeit der Forderung ist offensichtlich. Die Revolution ist legitim. Sogar noch forciert, weil hinter der ›Suppe‹ und hinter der ›Treppe‹ der 9. Januar steht. [...] Am 9. Januar schossen Menschen, schossen Truppenteile, die über viele Generationen hinweg zu Gehorsam erzogen worden waren. [...] Den 9. Januar wollte man in Petrograd drehen. Man tat es auch, doch es wurde nichts. Kunst arbeitet mit realen Substitutionen: Die Treppe drückte den 9. Januar und vieles andere aus.«

Auszug aus: Viktor Schklowski: Eisenstein. Romanbiografie. Aus dem Russischen von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth. Berlin: Verlag Volk und Welt 1986. S. 175-177.

Aufgaben:

(1) Lest Viktor Schklowskis Text und sammelt Beispiele für typisierende Großaufnahmen im PANZERKREUZER POTESKIN. Erläutert – ähnlich wie Schklowski in seinem Text – die Funktionen der Großaufnahmen in ihrem filmischen Zusammenhang. Geht in diesem Zusammenhang auch auf die Funktion der roten Fahne im Film ein! Tipp: Es handelt sich nicht allein um Großaufnahmen von Gesichtern.

(2) Stellt Überlegungen dazu an, welche Schwierigkeiten beim Drehen von Massenszenen auftreten können. Schaut euch die Treppensequenz und den Trauermarsch für Wakulintschuk auf der Mole noch einmal an und überlegt, wie Eisenstein hier Regie geführt hat. Auf der Odessaer Treppe gab es mehr als 1500 Darsteller, auf der Mole bis zu 3000! (⇒ Exkurs: Drehen von Massenszenen; ⇒ Dreharbeiten auf der Odessaer Hafentreppe)

Exkurs: Drehen von Massenszenen

Massenszenen

An der Erschießungsszene auf der Hafentreppe von Odessa nehmen mehr als 1500 Massendarsteller und einige Hundertschaften Infanterie und Kosaken teil. Am 15. Oktober wird im Hafen die Trauerszene um den toten Wakulintschuk gefilmt. Um die Laiendarsteller zu Tränen zu rühren, spielt eine Blaskapelle Trauermärsche und andere Wunschmelodien. 3000 Menschen werden für die Massendemonstration mobilisiert. Tausende von Demonstranten bewegen sich langsam auf der gigantischen Mole des Schwarzen Meers, die Kamera ist auf dem Leuchtturm postiert.

Auszug aus: Anna Bohn: Zur Produktions- und Aufführungsgeschichte. In: Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Deutsche Kinemathek 2005. S. 21-23: 22.



Trauermarsch auf der Mole



Hafentreppe von Odessa



Regie der Massen

»Eisenstein teilte uns [»den eisernen Fünf«³⁹] die Pflichten ganz genau zu. Jeden Tag nach Beendigung der Dreharbeiten, bevor wir essen gingen [...] probten wir stets die Szenen des nächsten Tages. Von den »Fünf« stand Aleksandrow wie gewöhnlich bei der Kamera, Schtrauch im Vordergrund, Antonow, Gomorow und ich führten die imaginäre Masse an, sagen wir mal, jeder seine Hundertschaft Menschen: Das erste Hundert (Antonow) geht oder rennt von der einen Stelle zur anderen; die anderen Hundert (Gomorow) läuft ihr in die Quere; das dritte Hundert (Ljowschin) in einem bestimmten Winkel zur Kamera. Jeder von uns schritt oder rannte tatsächlich die vorgegebene Mise-en-scène ab, und Eisenstein trug die Anpassungen in die Montagelisten ein. Die Montagelisten wurden zu 75 Prozent zu Hause geschrieben, fast 25 Prozent wurden durch diese Proben geklärt, und die verbleibenden paar bei den Dreharbeiten am nächsten Tag. Auf diese Weise wussten die Fünf ganz ausgezeichnet, was sie morgen mit der Menschenmenge zu tun hatten, so dass es während der Dreharbeiten kein wüstes Durcheinander gab. [...]

Eisensteins Stimme war schwach, daher dirigierte Aleksandrow die Massenszenen (übrigens bediente er auch oft die zweite Kamera). Es wurde eine spezielle Hand-Signalgebung ausgearbeitet: Achtung, Stopp, Anfangen. Wenn etwas nicht richtig klappte, sagte Eisenstein das leise zu Aleksandrow und der teilte es uns mit oder gab uns Zeichen. In unserer Gruppe herrschten echte kameradschaftliche Beziehungen. Eisenstein war der Primus inter pares, aber niemand dutzte ihn. [...] Tissé [der Kameramann] richtete behände die Einstellung ein, Sergej Michailowitsch [Eisenstein] kurbelte an der Kamera und stellte die berühmten »wenigen Millimeter« nach, kurze Probe und die Aufnahme wurde gedreht, in der Regel in einer Einstellung,

³⁹ Den Spitznamen »die eisernen Fünf« erhielten die fünf Schauspieler Grigori Aleksandrow, Maxim Schtrauch, Michail Gomorow, Aleksandr Antonow und Aleksandr Ljowschin, die Eisenstein vom Ersten Arbeitertheater, dem »Proletkult«, zum Film mitgenommen hatte. Sie wirkten bereits in Eisensteins erstem Film STREIK mit. Der Odessaer Journalist und Dramaturg Stanislaw Radsinski verlieh den Schauspielern aufgrund ihrer vorbildlichen Disziplin, ihrer genauen und unbedingten Erfüllung der Aufträge Eisensteins diesen Spitznamen.

üblicherweise mit Wiederholung. Manchmal drehten sie zwei, drei Varianten, aber jedes Mal von einem anderen Standpunkt und aus einer anderen Perspektive, so dass Eisenstein beim Schnitt förmlich in Montagestücken baden konnte.

Wenn Eisenstein eine Anordnung gab, etwas zu tun, antworteten wir alle auf Matrosenart: ›Aye, aye, Sir‹, zogen uns zurück und berieten uns miteinander, wie wir die Aufgabe am besten ausführen konnten.«

Auszug aus: Aleksandr Ljowschin: Eisenstein und die »eisernen Fünf« [1966]. In: Naum Klejman, I. Lewina: Bronenosez Potemkin. Moskau: Iskusstwo 1969. S. 71-76.⁴⁰

Exkurs: Dreharbeiten auf der Odessaer Hafentreppe



Abb. 1



Abb. 2

Die Dreharbeiten auf der Treppe

›Im Auftrag Eisensteins gewinnt Aleksandrow am 13. September Eduard Tissé als Kameramann. Die technische Ausstattung für die Dreharbeiten ist eines Staatsauftrags würdig. Eine der drei Kameras, die dem Filmteam zur Verfügung stehen, ist eine neue Bell & Howell mit einer Auswahl neuer Objektive, daneben kommen zum Einsatz eine leichtere Parvo der Firma Debie sowie eine Pathé industriel. Der erste Drehtag für die Treppe von Odessa ist dem Drehtagebuch von Maxim Schtrauch zufolge der 22. September. Für die von oben aufgenommenen Totalen der Treppe wird die Kamera auf vorgefertigten Holzgestellen wie auf einer Aussichtsplattform postiert [Abb. 1]. Für die Aufnahmen der Bewegung nach unten werden Holzschienen auf der Treppe verlegt; die Kamera fährt auf einer Lore [einem Transportwagen], in der Regisseur, Kameramann und Helfer Platz nehmen, abwärts. Bei langsamer Bewegung lassen Arbeiter die Lore an einem Strick hinab. Bei schneller Fahrt ist das nicht möglich, weil die Hände der Arbeiter heißlaufen; der Wagen fährt daher in freier Fahrt abwärts und wird unten von mehreren Mitarbeitern abgefangen. Bei der Fahrt des Kinderwagens über die Treppenstufen hinunter rennen Dutzende von Helfern mit, um ein Umstürzen des Kinderwagens zu verhindern. Die Mutter selbst ist vor Aufregung außerstande, den Aufnahmen zuzusehen.«

Auszug aus: Anna Bohn: Zur Produktions- und Aufführungsgeschichte. In: Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Deutsche Kinemathek 2005. S. 21-23: 22.

⁴⁰ Gekürzte Fassung wiederabgedruckt in: Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Deutsche Kinemathek 2005. S. 24-25.

4.4 Filmzitate der Treppensequenz

Eisensteins Treppensequenz fand NachahmerInnen; sie wurde im Laufe der Filmgeschichte mehrfach zitiert und auf diese Weise in unterschiedliche Filmformen und Genre-Zusammenhänge übertragen. Die französische Regisseurin Agnès Varda montiert in ihrem dreiminütigen Kurzfilm *T'AS DE BEAUX ESCALIERS, TU SAIS* (F 1986)⁴¹ vorgefundenes Filmmaterial (so genanntes »Found Footage«) mit inszenierten Szenen zu einer Hommage an die »Cinémathèque Française« und ihre »schöne Treppe«. Das Ergebnis ist eine Motivkette von Treppenbildern aus unterschiedlichen Filmen, kombiniert mit Nachinszenierungen auf der Treppe des Palais de Chaillot in Paris, der bis 1997 Sitz der »Cinémathèque Française« gewesen ist. Mit dieser Montage aus gesammelten und inszenierten Filmbildern stellt Agnès Varda sich in die Tradition experimentellen Filmschaffens – des so genannten »Found Footage Films«.



Eisensteinzitat in *T'AS DE BEAUX ESCALIERS, TU SAIS* (Agnès Varda | F 1986)

Dagegen sind die beiden Filme *THE UNTOUCHABLES* von Brian de Palma (USA 1987) und *THE NAKED GUN 33 1/3* von Peter Segal (USA 1994) Spielfilme, die Genrekonventionen folgen und entsprechend inszeniert, geschnitten und vertont sind.⁴² Brian de Palmas Thriller, mit Sean Connery, Kevin Costner und Robert de Niro in den Hauptrollen, greift den häufig verfilmten Al-Capone-Stoff auf. Die Hafentreppe von Odessa verlegt de Palma in ein Bahnhofsgebäude (Drehort: Union Station in Chicago), in dem auch Matrosen ein- und ausgehen. Dramaturgisch übernimmt die Bahnhofssequenz die Funktion eines Showdowns, wobei de Palma in der Tradition des Suspense-Kinos die Szene aufs äußerste dehnt und dadurch die Spannung auf die Spitze treibt.



Ausgewählte Stills aus: *THE UNTOUCHABLES* (Brian de Palma | USA 1987)

Die Hollywood-Komödie *THE NAKED GUN 33 1/3* bezieht sich auf Brian de Palmas Bearbeitung der Eisensteinschen Treppensequenz und wendet den Suspense der Szene ins übertriebene

⁴¹ Der Film ist auf der DVD »Varda tous courts« bei Cinetamaris (<http://www.cine-tamaris.com>) erschienen.

⁴² Beide Filme, sowohl der von Brian de Palma als auch der von Peter Segal, sind als DVD im Handel erhältlich.

Komische. Die Eröffnungssequenz des Films spielt wieder in einem Bahnhofsgebäude, wieder werden Al Capone und seine Komplizen von Polizeermittlern erwartet. Der komische Held des Films, Lieutenant Frank Dreblin (Leslie Nielsen), hilft einer Mutter mit Kinderwagen, die lange Treppe zu den Gleisen zu überwinden. Sein nervöser Blick zur Bahnhofsuhr zeigt an, dass nicht mehr viel Zeit bis zur Ankunft von Al Capone bleibt. Weitere Mütter mit Babies, darunter eine Frau mit gleich zwei Kinderwagen, betreten das Bahnhofsgebäude. Verschiedene, in Zivil gekleidete Polizisten (u.a. O.J. Simpson) helfen den ahnungslosen Frauen beim Transport der Kinderwagen über die Treppe, damit sie möglichst schnell aus der Gefahrenzone verschwinden. Als Al Capone mit seinen Leibwächtern die Szene betritt, setzt – nach einem intensiven Blickaustausch zwischen Capone und Dreblin – ein Schusswechsel ein. Während die Polizisten ihre Waffen ziehen, lassen sie die Kinderwagen los. So rollen Kinderwagen um Kinderwagen die monumentale Treppe hinunter, Babys fliegen wie Bälle durch die Luft und werden am Fuß der Treppe sportlich aufgefangen. In die Schusslinie zwischen Polizei und Gangster geraten nicht allein die Mütter mit Kinderwagen, sondern auch ein vereinzelter Rasenmäher, ein Selbstmordattentäter, der Präsident der Vereinigten Staaten und der Papst höchstpersönlich. Als die Situation durch plötzlich hereinstürmende, bewaffnete Postarbeiter deutlich eskaliert («Oh my god! Look! It's disgruntled postal workers!«), wacht Lieutenant Dreblin schweißgebadet neben seiner Frau (Priscilla Presley) im gemeinsamen Schlafzimmer auf: »I had a nightmare, there was crime all around me. I couldn't stop it!«



Ausgewählte Stills aus: THE NAKED GUN 33 1/3 (Peter Segal | USA 1994)

Aufgaben:

- (1) Schaut euch den Kurzfilm T'AS DE BEAUX ESCALIERS, TU SAIS von Agnès Varda an und erklärt, wie sie Eisensteins Treppe in diesen Film integriert hat. Studiert die Montage des Films und erklärt, worin sie sich von einem Spielfilm unterscheidet.
- (2) Schaut euch Brian de Palmas Eisenstein-Zitat in seinem Film THE UNTOUCHABLES an. Vergleicht Eisensteins Treppensequenz mit Brian de Palmas Variante und klärt Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Geht dabei sowohl auf die Montage, den Umgang mit Heldenfiguren und das jeweilige filmische Genre ein.
- (3) Wie baut de Palma in seiner Umsetzung der Treppensequenz Spannung auf? Welche der beiden Treppen-Sequenzen empfindet ihr als brutaler – die von Eisenstein oder die von de Palma? Begründet eure Ansicht.
- (4) Vergleicht die Treppensequenz in THE UNTOUCHABLES mit der von THE NAKED GUN 33 1/3. Inwiefern kann man sagen, dass Peter Segal sich auf Brian de Palma bezieht? Wo seht ihr Gemeinsamkeiten, wo Unterschiede. Bezieht euch auf Musik, Plot, Figuren und Filmgenres.
- (5) Diskutiert anhand der hier aufgeführten Filmbeispiele, inwiefern Filmgeschichte lebendige Geschichte ist.

5. FILMMUSIK

Zur russischen Premiere des PANZERKREUZER POTESKIN im Dezember 1925 spielte ein Orchester konventionelle, aus klassischen Stücken von Beethoven, Tschaikowski u.a. kompilierte Musik. Erst für die deutsche Premiere im April 1926 in Berlin wurde eine eigene Komposition in Auftrag gegeben. Edmund Meisel komponierte in nur 12 Tagen die Musik, die schließlich maßgeblich zum Erfolg des Films beitrug. Dabei handelte es sich um Meisels Erstlingsarbeit als Filmkomponist; seit 1924 hatte er als Komponist und Dirigent am Theater Erwin Piscators gearbeitet. Meisel starb bereits 1930, im Alter von 36 Jahren. In einem Nachruf im Berliner Tagblatt schrieb Leo Hirsch: »Meisel war ja ein Musikant, der gewissermaßen mit den Augen komponierte, der einzige geborene Filmmusiker.«⁴³

Meisels Komposition

»Nach Auffassung des Regisseurs sollte in einem organischen Kunstwerk ein einheitliches Strukturgesetz alle Merkmale, also auch die Musik, durchdringen. Tatsächlich fügte sich Meisels Komposition der bravourösen Ökonomie des filmischen Dramas in kongenialer Übereinstimmung des Rhythmus, der Struktur und der Emotion. Nicht nur gelang es ihr, die gipfelnden Phasen der jeweiligen Akte in Linie und Steigerung effektiv vorzubereiten und höchst wirkungsvoll eskalieren zu lassen (am berühmtesten die Odessa-Treppensequenz und die finale Konfrontation des Panzerkreuzers mit dem zaristischen Geschwader) oder die Sequenzen der Trauer und der Solidaritätsbekundungen der städtischen Bevölkerung beeindruckend in authentischem Melos vorzutragen (mit Vorliebe unter Benutzung bekannter Revolutionsweisen), sondern auch die poetischen Parzellen des Werkes (der nächtliche Hafen von Odessa, Nachtwache auf dem Kreuzer) einfühlsam zu vertiefen.«

Auszug aus: Lothar Prox: Der mit den Augen komponierte. Der Filmmusiker Edmund Meisel. In: Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 2005. S. 13-14:14.

Eisensteins erste »Tonfilmarbeit«

»Meine erste Tonfilmarbeit geht bis ins Jahr . . . 1926 zurück. Und zwar handelte es sich wieder um den POTESKIN. Der POTESKIN war – im Ausland – einer der sehr dünn gesäten Stummfilme, die mit einer eigens für ihn geschriebenen Musik versehen war, das heißt, er befand sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Tonfilm!

Es geht hier durchaus nicht um die Tatsache, daß speziell zum POTESKIN von Edmund Meisel eine Musik komponiert worden ist. Auch zu anderen Filmen vor und nach dem POTESKIN hat man Musik geschrieben. Es kam sogar vor, daß Stummfilme zu einer bestimmten Musik gedreht wurden (in der Hauptsache Operetten [...]) In unserem Fall geht es vielmehr darum, *wie* die Musik zum POTESKIN geschrieben wurde. Sie wurde *so* geschrieben, wie man heute bei der Tonaufnahme schreibt. Richtiger: wie in schöpferischer Gemeinschaft und freundschaftlicher Zusammenarbeit von Komponist und Regisseur immer und überall bei der Tonaufnahme gearbeitet werden *müsste*. Denn selbst heute noch läuft ja bei Tonfilmen die Musik fast immer »neben dem Film her«, was zur Folge hat, daß sie sich grundsätzlich wenig von der damaligen »musikalischen Illustration« unterscheidet.

Mit dem POTESKIN verhielt es sich jedoch bereits anders. Gewiß, vieles war noch lückenhaft und keineswegs vollkommen; denn mein Aufenthalt in Berlin während der Zeit, als die Musik entstand (1926) war zu kurz. Doch er war trotzdem nicht so kurz, als daß ich nicht die Zeit gefunden hätte, mich mit Meisel, dem Komponisten, über den entscheidenden »Effekt« der POTESKIN-Musik zu verständigen. Und zwar über die »Musik der Maschinen« in der Szene der Begegnung mit dem Geschwader. Für diese Stelle forderte ich vom Komponisten kategorisch den Verzicht auf die gewohnte Melodik und eine genaue Ausrichtung auf das nackte Klopfen der Kolben, und mit dieser Forderung zwang ich, genaugenommen, auch die Musik, an dieser entscheidenden Stelle in eine »neue Qualität«, in *Geräusch*, »überzuspringen«.

Der Film selbst sprengte an dieser Stelle stilistisch bereits die Grenzen des Aufbaus eines »Stummfilms mit musikalischer Illustration« und ging in ein neues Gebiet über – in das Gebiet des *Tonfilms*, wo die echten Vorbilder dieser Kunst in der Einheit der miteinander verschmolzenen musikalischen und optischen Bilder liegen, *die damit die einheitliche akustisch-optische Form des Filmwerkes schaffen*. Gerade diesen Elementen, *die die Möglichkeiten des inneren Gehalts der Tonfilmkomposition vorwegnehmen*, verdankt die Szene der »Begegnung mit dem Geschwader«, die – ebenso wie die »Odessaer Treppe« – im Ausland eine

⁴³ Zitiert in: Lothar Prox: Der mit den Augen komponierte. Der Filmmusiker Edmund Meisel. In: Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 2005. S. 13-14:14.

›niederschmetternde‹ Wirkung hatte und in sämtliche Anthologien der Filmkunst eingegangen ist, sehr viel von ihrer Kraft.

Besonders interessant ist mir hier die Tatsache, daß innerhalb dieses Gebietes, das im allgemeinen Aufbau des POTEMKIN selbst ebenfalls einen Sprung in einer neue Qualität darstellt – also daß *bei der Behandlung der Musik* stets dieselbe durch den ganzen Film sich ziehende Bedingung der pathetischen Konstruktion erfüllt ist [...]. Hier erteilt der ›stumme‹ POTEMKIN dem Tonfilm eine Lektion, indem er immer und immer wieder die These bestätigt, daß in einem organischen Kunstwerk ein einheitliches Strukturgesetz alle Merkmale dieses Werks bestimmend durchdringt und daß auch die Musik, wenn sie nicht ›neben dem Werk herlaufen‹, sondern *ein organischer Bestandteil des Werkes* werden soll, nicht nur von den *gleichen Bildern und Themen*, sondern auch von den *gleichen grundlegenden Strukturgesetzen und -prinzipien gesteuert werden muß, die das Werk im ganzen steuern.*«

Auszug aus: Sergej M. Eisenstein: Über den Bau der Dinge. In: ders.: Gesammelte Aufsätze I. Aus dem Russischen von Lothar Fahlbusch. Zürich: Arche o.J. S. 178-228: 226ff.

Aufgaben:

(1) Schaut euch den 5. Akt des PANZERKREUZER POTEMKIN mit der Meisel-Musik an und sucht Stellen heraus, in denen die Musik in »Geräusch« überspringt, so wie Eisenstein es in seinem Text »Über den Bau der Dinge« beschreibt. Welche Wirkung auf den Zuschauer geht von Meisels Musik im 5. Akt aus?

(2) Lest den Auszug aus dem Text »Über den Bau der Dinge« und prüft anhand des Films, ob Meisel Eisensteins Vorstellung von einem »organischen Kunstwerk« in angemessener Weise umgesetzt hat. Inwiefern bestätigt sich Eisensteins Forderung, dass Meisels Musik nicht nur neben dem Film herlaufen solle?

(3) Das Pop Duo PET SHOP BOYS schrieb 2004 gemeinsam mit dem Komponisten Thorsten Rasch neue Musik für den PANZERKREUZER POTEMKIN, die mehrfach live zum Film aufgeführt wurde. Schaut euch das BBC-Interview mit Neil Tennant von den PET SHOP BOYS an: Wie haben die Komponisten gearbeitet? Was sagt Tennant über den Gebrauch von Lyrics und Ton in ihrer Musik?

Quelle:

<http://www.youtube.com/watch?v=cohiv6zuU-c> (Stand: 19.2.2015)

(4) Der Anfang des Films, vertont mit der Musik der PET SHOP BOYS, ist auf Youtube zu sehen.⁴⁴ Schau dir Teile aus dem PANZERKREUZER POTEMKIN mit der Musik der PET SHOP BOYS an und erkläre, an welchen Stellen dich ihre Musik überzeugt und an welchen Stellen nicht. Begründe deine Ansicht im Hinblick auf Eisensteins Forderungen an die Filmmusik:

Quellen:

http://www.youtube.com/watch?v=uczqSj_wOFM&feature=related
http://www.youtube.com/watch?v=DOXDcnJ_68Y&feature=related
(Stand 19.2.2015)

⁴⁴ Die Filmmusik wurde als CD veröffentlicht. Beachte, dass die PET SHOP BOYS ihre Musik nicht für die rekonstruierte Fassung des Films geschrieben haben.