

# internationales forum des jungen films

# berlin 23.6. – 30.6. 1974

# 1

## BRONENOSEZ POTJOMKIN

### Panzerkreuzer Potemkin

Land	Sowjetunion 1925
Produktion	Studio Goskino
Regie	Sergej M. Eisenstein unter Mitarbeit von Grigori Alexandrow
Regieassistentz	A. Antonow, N. Gomorow, M. Schtrauch, A. Lewschin
Idee und literarisches Szenarium	Nina Agadshanowa-Schutko
Montageszenarium	Sergej M. Eisenstein
Kamera	Eduard Tissé
Bauten	W. Rachals
Zwischentitel	Nikolai Assejew, S.M. Tretjakow, Eisenstein
Musik der deutschen Fassung 1926	Edmund Meisel
Neufassung der Musik 1972	Arthur Kleiner
Darsteller	
Matrose Wakulintschuk	A. Antonow
Kommandant Golikow	Wladimir Barski
Leutnant Giljarowski	Grigori Alexandrow
Ein Offizier	A. Lewschin
Matrose Matuschenko	Michail Gomarow
Die Frau auf der Treppe	Repnikowa
Ein Offizier	Marussow
Rekrut	I. Bobrow
Mitglieder des Proletkult-Ensembles, Mannschaften der Roten Flotte und Einwohner Odessas	
Uraufführung	19. 1. 1926, Moskau
Erste deutsche Aufführung	29. 4. 1926, Berlin
Format	16 mm, schwarz-weiß
Länge	77 Minuten bei einer Vorführgeschwindigkeit von 20 Bildern in der Sekunde

## PANZERKREUZER POTESKIN in der Kritik

### PANZERKREUZER POTESKIN

Von Willy Haas

Der erste echte Sowjetfilm, der in der großen Öffentlichkeit gezeigt wird. Die Prüfstellung hat ihn verboten. Die Oberprüfstelle hat ihn durchgelassen. Vorsitzender der Kammer: Dr. Alfred Kerr. Die Oberprüfstelle müßte ihm eigens dafür danken. Er hat eine große Blamage verhütet: wenn nämlich das Verbot bestätigt worden wäre.

'Knjas Potemkin' hat der Film erst geheißt, als ich ihn zum erstenmal sah; und das klang sehr schön, wenn es Russen aussprachen - sie sprechen: 'Patjomkin' -: weich und hart, lyrisch und gefährlich spitzig zugleich, verschlagen-asiatisch, musikalisch, fließend, aber auch von einem fremden, fernen Heroismus glitzernd. Es war schon etwas von dem Film selbst in diesem Titel. Es klang sehr schön.

Der erste, allgemein zugängliche Sowjetfilm. Eine Gemeinschaftsarbeit - ohne Stars, von einer Gruppe Anonymer und Halb-anonymer; die meisten nicht einmal Schauspieler; die Leitung in der Hand eines Stanislawsky-'studio', Nummer soundsoviel, Filmfabrik Nummer soundsoviel. Sowjet-Amerikanismus. Der Regisseur irgendein Herr Eisenstein.

Gewiß, so sind Filme zu machen. Das habe ich schon gewußt - ich bitte um Entschuldigung, wenn ich von mir spreche - als Sowjetrußland noch nicht daran dachte, Filme zu produzieren (siehe das Buch: 'Das Spiel mit dem Feuer'): das Handwerkliche, Technische ist noch so stark und so wesentlich und so sehr Träger des eigentlich Lebendigen im Film, daß alle Werte in ihm aus addierbaren kleinen Einzelbewegungen und minimalen Einzelarbeiten zusammengesetzt werden können, daß die schöpferische Taylorisierung, nicht die strenge Konzentration auf den individuellen Schöpfergedanken die notwendige Entwicklung; - kurz, daß der Film im wesentlichen eine Gruppenkunst, eine Cooperationskunst ist. Was hier bewiesen wird, durch Tatsachen.

Dazu gehört allerdings zweierlei:

Der gänzliche Verzicht auf die Anekdote, die nur Kunstspieler herausbringen können.

Die strenge Festhaltung eines einzigen ganz allgemeinen, ganz allgemein-menschlichen Motivs; aber nicht das, was die Amerikaner unter 'Motiv' verstehen, was ja doch wieder Erzählung, Anekdote ist; sondern eines ganz allgemein-menschlichen G e f ü h l s motivs, das jedem, noch dem letzten Analphabeten, in Fleisch und Blut sitzt. Das ist hier vorhanden. Es heißt: die haßvolle Aufsässigkeit wider den Zwang, die Verbrüderung in dieser Ekstase gegen eine graue, gedrückte, gefesselte Existenz. Hat das noch etwas mit Kommunismus zu tun? Kaum. Kommunismus ist Disziplin. Man könnte das Wesentliche dieses Gefühlsmotivs genau so gegen den Kommunismus verwenden. Es ist sicher kein Sowjetpropagandafilm; und war er als solcher gedacht, dann ist er als solcher verfehlt. Er ist aus solchem Stoff, wie der, aus dem man jede Rebellion macht. Und jeder Mensch ist immerfort in irgendeiner Falte seines Herzens Rebell gegen den Zwang. Deshalb könnte jeder Mensch, ohne Ausnahme, an einem solchen Film schöpferisch mitarbeiten.

Es ist das große Aufspritzen einer Leidenschaftswelle; ohne daß nachher die Welle sich senkte. Als ob der Schaum in der Luft hängen bliebe und in der Sonne ewig weiterglitzerte. Also immerhin eine kleine Unwahrheit ...

Aber grandios ist der Auftrieb. Noch grandioser das Hängenbleiben in der Luft, das Weiterglitzern in der Luft, die Farbenskala einer ungeheuren, bunten, himmlischen Regenbogenseligkeit, die

stimmt, rechnen mit ausgeleiterten Reflexen, benutzen Schablonen. Dieser Film aber ist ideologisch ausbetoniert, richtig in allen Einzelheiten kalkuliert, wie ein Brückenbogen. Je kräftiger die Schläge darauf niedersausen, desto schöner dröhnt er. Nur wer mit behandschuhten Fingerchen daran rüttelt, der hört und bewegt nichts.

Walter Benjamin, 'Erwiderung an O.A.H. Schmitz' in : Die Literarische Welt Nr. 10, Jahrg. 3, 11.3.1927 S. 7 f.

## PANZERKREUZER POTEMKIN

Von Ulrich Gregor

(...)

Seine Handlung beschreibt der Film mit den Mitteln einer Bildsprache, wie sie stärker und leidenschaftlicher in der Geschichte der Kinematographie nirgends vorkommt. Dabei sind doch seine Schwerpunkte auf fast klassische Weise gegeneinander ausgewogen. Der PANZERKREUZER POTEMKIN besitzt die Struktur einer Tragödie in fünf Akten. Am Anfang steht die Exposition: die Meuterei an Bord bereitet sich vor. Darauf folgt die Erschießungsszene mit der Revolte der Matrosen. Die nächste Episode ist in einer ruhigen, ja melancholischen Tonart gehalten: die Trauer der Bevölkerung von Odessa um den toten Wakulintschuk.

Gleich daran schließt sich wieder ein dramatischer Höhepunkt: die Treppenszene; und den Abschluß bildet ein weiteres Fortissimo der Spannung: der drohende Kampf und schließlich der Sieg der Erhebung. Aber nicht allein die klassisch-geschlossene Struktur des Films bedingt seinen Rang als Kunstwerk; das Geheimnis seiner - auch heute noch - erregenden Wirkung ist die Montage. Das Hintereinanderkleben verschiedener Filmbilder hatten vor Eisenstein schon der Amerikaner Griffith und der russische Theoretiker Kuleschow praktiziert. Doch erst Eisenstein erhob die Montage zum Prinzip der Gestaltung. Er bediente sich ihrer auf verschiedenste Art: zur Erzeugung von Spannung (die drohend oder brutal, aus immer neuen Winkeln fotografierten Geschützrohre des Kreuzers), als retardierendes Moment (der in die Erschießungsszene eingeschnittene Rettungsring suggeriert Unbeteiligtsein, Indifferenz); zur emotionalen Verstärkung (die Großaufnahmen marschierender Stiefel und verzerrter menschlicher Gesichter in der Treppenszene), schließlich als deutender Kommentar zu den Ereignissen. Dies war für Eisenstein die wichtigste Funktion der Montage: sie sollte - durch den Zusammenprall wezensfremder Bilder - im Zuschauer 'Ideen' entstehen lassen. Solches deutet sich auch im PANZERKREUZER an - wenn auf das im Suppenkessel verschwindende faule Fleisch der Besen folgt, der in ein Kanonenrohr hineinführt; wenn in der Treppenszene ein beinloser Krüppel neben Gesellschaftsdamen auftaucht. Und ein Symbol der Absurdität und der blinden Grausamkeit, das sein Beispiel sucht, ist der herrenlos die große Treppe herabrollende Kinderwagen.

War Eisenstein ein Meister der Montage, so auch der rhythmischen Bewegung. Das verraten die Massenszenen. In einzelnen Bildern (der Marsch der Bevölkerung zum Hafen) laufen die Bewegungen der Menschenreihen so raffiniert über-, unter- und durcheinander, daß der Eindruck eines abstrakten Tableaus entsteht (gleichwohl prägt sich in diesen Bildern eine Ideologie, die die Kraft der Masse verherrlicht). Man spürt die Freude des Regisseurs an der malerischen oder dynamischen Bildwirkung, die sich später bei Eisenstein in eine Art Ästhetizismus verwandeln sollte - so in dem unvollendeten *Que viva Mexico*. Den Ausdruck der das Werk tragenden und begründenden Ideologie kann man auch auf andere Weise in der Form erblicken: in der Montage, wie sie die russischen Filme verwirklichte, wurden immer wieder wesensfremde Dinge miteinander verschmolzen (Details der Maschine und Details des Menschen im POTEMKIN, Mensch und Natur in Pudowkins *Mutter*); auf der anderen Seite stellte die Technik dieser Filme das Requisit in den Vordergrund (Stiefel, Bajonette, Kinderwagen etc.). Hierin den Ausdruck einer Weltanschauung zu sehen, die 'die Autonomie der einzelnen Seinsbereiche' leugnet und den Mensch als Funktion der dinglichen Welt auffaßt, wie es Arnold

Hauser tat (in 'Sozialgeschichte der Kunst und Literatur'), ist ein einleuchtender Gedankengang.  
(...)

Ulrich Gregor in : Filmkritik Nr. 6/1959, S. 160 - 163 (überarbeitet)

## Die Musik Edmund Meisels in zeitgenössischen Berichten

(...) Ein besonderes Lob gebührt dem Kapellmeister Edmund Meisel, der in einem prachtvollen Tongemälde die Vorgänge nachzeichnete und einen musikalischen Rahmen schuf, der der Würde und Größe der Bilder angepaßt war. Der furchtbare, aus dem Dröhnen der Maschinen, dem Hämmern der Kolben und dem Toben der Geschütze zusammengesetzte Rhythmus wurde in seiner Musik lebendig.

-tz- in ; Vossische Zeitung, Nr. 204, Berlin, 1. Mai 1926

(...) Zu diesem Film eine Musik zu schreiben, könnte einen Komponisten von Rang reizen. Edmund Meisel, der für die Musik verantwortlich zeichnet, hat bis auf den Schluß keine sehr glückliche Hand dabei gehabt.

Welt am Abend, Nr. 101, Berlin, 3. Mai 1926

Dieses russische Filmwerk ist ein Tendenzwerk, von den Sowjetkreisen zur politischen Propaganda hergestellt. Wir lehnen die Politik im Kino ab. Die Lichtspielhäuser sind nicht dazu da, zum Tummelplatz politischer Leidenschaften zu dienen (...) Für uns kommt aber die Betrachtung des Films rein vom Filmstandpunkt in Frage. Da muß man mit Erstaunen feststellen, wieviel die Russen besonders in filmtechnischer Hinsicht sehr schnell gelernt haben. (...) Die Musik, wie sie hier zur Untermalung gebraucht wird, erweist sich als gefällige Kupplerin, als die sie schon Shakespeare gekennzeichnet hat. Ein gut Teil der Wirkung ist auf das Konto der Musikzusammenstellung zu setzen. Das wäre sofort einwandfrei zu beweisen, wenn der Film ohne die aufreizende Musik gesehen würde.  
(...)

Der Kinematograph, Nr. 1003, 20. Jahrg., Berlin, 9.5.1926, S. 14

Lieber Genosse Eisenstein,

(...) Die Pressevorführung war ein ganz gewaltiges Erlebnis. Wie Sie wissen, hatten wir durch den Komponisten Edmund Meisel eine besondere Musik dazu komponieren lassen. Diese Musik war es, die dem Film auch zu seinem höchsten Triumphe verhalf. Die Musik war teilweise so stark, daß sie in Verbindung mit den Bildern auf der Leinwand auf die Zuschauer derart wirkte, daß dieselben sich vor innerer Erregung an den Stühlen festhalten mußten. Besonders grandios ist die Musik bei der Treppenszene und dann wie Potemkin sich zum Kampfe stellt. Man glaubt buchstäblich mit dem Schiffe zu fahren, so ist der Takt und der Rhythmus der Maschinen nachgeahmt. Das was Sie sich unter einer Musik für POTEMKIM gedacht haben, ist in vollstem Maße erfüllt worden. Wir senden Ihnen mit gleicher Post als Geschenk eine vollständige Partitur. Vielleicht ist es Ihnen möglich, drüben in Rußland bei einer neuen Potemkinaufführung diese Musik zu verwenden. Sie werden sehen, sie ist wie Ihr Film grandios. (...)

Wir müssen Ihnen ferner mitteilen, daß in zahlreichen Städten, so in Mannheim, Leipzig, Danzig, der Komponist Meisel als Dirigent für die dortigen Erstaufführungen verpflichtet worden ist und daß dort in diesen Städten ebenfalls der Film ganz grandios herauskommt. Zum Beispiel haben wir in Leipzig das schönste Theater für Potemkin bekommen, den Emelka-Palast. Alle diese Theater haben für diese Tage verstärkte Kapellen teilweise bis zu 40 Mann.  
(...)

Aus einem Brief der Prometheus, die den Film in Deutschland verlieh, an Eisenstein vom 1. Juni 1926. Zitiert nach : Sergej Eisenstein, Künstler der Revolution, Henschelverlag Berlin (DDR) 1960, S. 286 ff.