

Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ wird im Folgenden als klassischer Revolutionsfilm dargestellt. Die turbulente Entstehungsgeschichte des Films wird ebenso erläutert, wie seine Kompositionsprinzipien, welche streng einem Tragödien-Aufbau folgen. Die virtuose Schnitttechnik, der sich Eisenstein bediente, wird ausführlich beleuchtet und anhand der berühmten „Treppenszene“ genauer dargestellt. Es wird plausibel gemacht, wie alle Stilelemente kunstvoll in den Dienst der Filmaussage gestellt werden und einer zunehmenden Emotionalisierung der Zuschauer dienen sollen. Der freie Umgang mit dem historischen Hintergrund findet hier ebenso seine Begründung, wie der Versuch die Masse als den eigentlichen Helden zu feiern.

Panzerkreuzer Potemkin 1925

Regie: Sergej Eisenstein

Buch: Nach Motiven von N. Agadschanowa-Schutko, „Das Jahr 1905“

Kamera: Edouard Tisse

Kinomusik: Nikolai Krjukov

Bauten und Kostüme: V. Rachal's

Schnitt / Montage : Sergej Eisenstein

Matrose Wakulintschuk: Alexander Antonow

Matrose Matjuschenko: Michail Gornorow

Komandant Golikow: Wladimir Barskij

Uraufführung am 24.12.1925 im Moskauer Bolschoi-Theater

Filmlänge: 1740 Meter

Entstehungsgeschichte

Eisenstein erhält im März 1925 den Auftrag einen Jubiläumsfilm zum 20. Jahrestag des ersten gescheiterten russischen Revolutionsversuches von 1905 zu drehen. Zuvor hatte er bis dahin nur einen einzigen längeren Film gedreht (Streik 1924). Nina Agadschanowa-Schutko wird mit der Erarbeitung eines Drehbuches beauftragt und unter Mitarbeit von Eisenstein entsteht das Szenarium „Das Jahr 1905“. In diesem Drehbuch finden verschiedene revolutionäre Aktivitäten des Jahre 1905 ihren Platz. Leitmotiv war „das dynamische Bild der Epoche, ihren Rhythmus und die innere Beziehung zwischen den verschiedenartigsten Ereignissen festzuhalten und zu verstehen“ (Eisenstein: Zwölf Apostel, in: Gesammelte Aufsätze Bd. 1, Zürich o.J., S. 353). Der Abschnitt über die Ereignisse auf dem Panzerkreuzer Potemkin machte dabei ursprünglich nur ganze anderthalb Seiten aus. Im Sommer beginnen die Dreharbeiten zu dem Film, der aus acht Teilen bestehen soll.

Nachdem die Episode zum Petersburger Generalstreik im August abgedreht ist, macht sich das Filmteam auf den Weg nach Odessa, um dort auf den Kreuzern „Komintern“ und „12 Apostel“ (dem Schwesterschiff der schon demontierten „Fürst Potemkin von Taurin“) zu drehen. Bald wird deutlich, dass der Termin zur Fertigstellung des Filmes nicht einzuhalten ist. Eisenstein entschließt sich daraufhin, aus der Episode um den Panzerkreuzer einen eigenständigen Film zu entwickeln. Er erkennt in dem Matrosenaufstand einen, für die Geschehnisse des Jahres 1905, exemplarischen Charakter. In zweieinhalb Monaten wird der Film gedreht und von Eisenstein in nur weiteren zweieinhalb Wochen geschnitten. Zur Uraufführung kommt es am 24.12.1925 im Moskauer Bolschoi-Theater.

In Deutschland wird der Film zunächst auf Druck der Reichswehr selbst in einer entschärften Fassung nicht zugelassen (Entschärft werden u.a. die Zwischentitel, bei der Revolte auf dem Schiff geht nur noch der Schiffsarzt über Bord, nicht aber die Offiziere, die Treppenszene in Odessa wird um einige besonders eindruckliche Großaufnahmen geschnitten u.a.). Nachdem

sich viele Künstler und Intellektuelle (u.a. Zille, Liebermann, Feuchtwanger) für Eisenstein verwenden, hebt die Berliner Oberprüfstelle das Verbot am 11. April 1926 auf, was die Heeresleitung dazu bewegt ihren Angehörigen zu verbieten, den Film zu sehen. Am 29. April 1926 findet der „Panzerkreuzer Potemkin“ seine deutsche Uraufführung in Berlin, allerdings in einer gegenüber dem Original ca. 10 Minuten kürzeren Fassung.

Hier besprochen wird die DVD-Fassung von Eureka Video Release 2000, eine digital aufgearbeitete 74 minütige Fassung des Filmes, mit russischen Zwischentiteln, die englisch unterteilt sind. Dies ist zur Zeit **die** frei erhältliche Fassung des Filmes, die dem Original am nächsten kommt.

Der Film

„Menschen und Maden“, dieser erste eingblendete Zwischentitel eröffnet den 1. Akt. Es folgen tosende Wogen, die gegen die Ufersteine brechen. Das Wasser wird von Beginn an zu einem wesentlichen Moment dieses Filmes, hier als entfesseltes Meer, welches tobt, wie die Revolution in Rußland im Jahre 1905.

Wie jedem Film stellt auch hier Eisenstein ein Zitat von Lenin voran (welches gleich die erste „Einstellung“ darstellt, die der deutschen Zensur zum Opfer fällt) : „Revolution ist Krieg. Von allen Kriegen, die wir in der Geschichte kennen, ist dies der einzige legitime, rechtmäßige, gerechte und wirklich große Krieg... . In Rußland wurde dieser Krieg erklärt und begonnen“ (Lenin 1905). Der Film dann wird zur Entfaltung dieses Mottos.

Das Genre - „Der Revolutionsfilm“

Dieser Begriff, in den 20er Jahren geprägt, bezeichnet den sowjetischen Film, der die Ereignisse rund um die russische Revolution von 1917 darstellt. Die Revolution wird dabei als eine notwendige geschichtliche Entwicklung beschrieben. So erfüllt dieses Genre zum einen eine politisch-agitatorische Funktion: Das Bewußtsein des Publikums sollte „umgeschmiedet“ werden. Zum anderen findet hier „eine Form mythisch-poetischer Geschichtsschreibung von Ereignissen“ statt, „deren Wucht noch nachbebt, als die Filme entstanden: damit gleichsam eine filmische Chronik der Deutung der Revolution als Gründungsmythos eines Staates in den jeweils aktuellen politischen Auseinandersetzungen in der Sowjetunion“ (Bernd Kiefer in Reclams Sachlexikon des Films, hrsg. v. Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S. 506). Und so wundert es nicht, daß Lenin die Filmkunst als die für ihn wichtigste Kunst bezeichnete.

Nichtsdestotrotz müssen diese Revolutionsfilme im Kontext der ästhetischen Avantgardebewegungen rund um die Jahrhundertwende des 19./20. Jhd.s betrachtet werden. Sie sind nicht einfach nur der Abteilung Agit-Prop zuzuordnen, denn sie wollen auch eine ästhetische Befreiung des Menschen aus den sozialen Fesseln seiner Zeit vorantreiben (siehe auch die Abschnitte zu „Die Masse als Held“ und zur „Attraktionsmontage“). So lehnte Eisenstein u.a. Atelier, Schminke, Dekorationen und zum größten Teil auch professionelle Schauspielende ab. All dies würde vom Wesentlichen des Films, der revolutionären Botschaft, ablenken.

Besonders Eisenstein sah „keinen Widerspruch zwischen Schaffen von Propaganda und dem Erzeugen starker ästhetisch-künstlerischer Effekte. Tatsächlich war seinem Denken der Glaube zentral, daß Propaganda nur als künstlerisch effektive - also als strukturell einheitliche, sinnlich aufrüttelnde und emotional intensive - auch politisch effektiv sein würde“ (David Bordwell, The Cinema of Eisenstein, Cambridge (Mass.) / London, 1993, S.27). Propaganda ist für Eisenstein also nur wirksam, wenn sie künstlerischen Ansprüchen genügen kann.

Anders als der expressionistische oder der surrealistische Film fanden die Revolutionsfilme international ein Massenpublikum. Neben Eisenstein sind Wsewolod Pudowkin (Die Mutter, 1927; Das Ende von St. Petersburg, 1927; Sturm über Asien, 1928) und Alexander Dowshenko (Arsenal, 1929; Erde, 1930) führende Repräsentanten dieses Genres gewesen. Mit der Etablierung von Stalins Terrorherrschaft wurden die Revolutionsfilme zu immer deutlicher ideologisch verklärten Darstellungen eines Personenkultes um Lenin und Stalin.

In einem *Establishing Shot* kommt der Panzerkreuzer Potemkin auf hoher See in den Blick (1) [die fettgedruckten Zahlen beziehen sich auf die Sequenzen in der Sequenzgrafik]. Danach anschließend kommen in einem *Cut In* die Matrosen Matjuschenko und Wakulintschuk ins Bild. Sie reden heftig miteinander: „Wir, die Matrosen der Potemkin, müssen unsere Brüder, die Arbeiter, unterstützen und gemeinsam mit ihnen in den ersten Reihen der Revolution stehen“ (Zitate ohne Quellenangabe beziehen sich immer auf die Zwischentitel des Filmes). Der Panzerkreuzer ruht auf glattem Wasser (2), genauso ruhig liegen die Matrosen, die unter Deck schlafen, in ihren Hängematten. In vielen Großaufnahmen sehen wir in schlafende und entspannte Gesichter in ihren Hängematten, bis ein Offizier die Treppe hinunterkommt und „lauerd und ungelentk“ nach einem Opfer für seinen unmotivierten Zorn sucht. Er findet es in einem „Neuling“, den er mit einer kleinen Kette schlägt. Andere werden wach, der Offizier geht, der Neuling weint ob dieser willkürlichen Aktion, wird getröstet und Wakulintschuk spricht zu den anderen: „Genossen, es ist an der Zeit, daß wir unser Wort sagen müssen. Worauf warten wir noch? Alle Russen haben sich erhoben. Sollen wir die letzten sein?“ Er erhält kämpferische Zustimmung. Eisenstein bietet den Zuschauenden hier (unbeabsichtigt) eine „Identifikationsfigur“, nämlich Wakulintschuk an. Seiner Theorie nach sollten einzelne Personen, die in dem Film auftreten, lediglich stellvertretend für das Kollektiv stehen, und die Aufmerksamkeit auf einen wichtigen Aspekt der Handlung konzentrieren, nicht aber zur Identifikation mit ihnen, sondern mit der revolutionären Masse als Ganzer einladen.

Die Masse als Held

Held des Films sei, genauso wie in »Streik« (dem ersten Film Eisensteins), nicht ein Individuum, sondern die revolutionäre Masse. Diese Ausrichtung geschah in Abgrenzung zu dem starken Individualismus des bürgerlichen Films. Nicht das Individuum mit seinen inneren Widersprüchen und seinem eigenen Erleben sollte Mittelpunkt sein. „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“ (Sergej Eisenstein, Zum Prinzip des Helden im Panzerkreuzer Potemkin, in: Schriften 2, Hrsg. H.J. Schlegel, München 1973, S. 126).

So wurden die Darsteller nach einem Typage-Prinzip ausgewählt. Statt individueller Gestalten traten bestimmte Typen sozial antagonistischer Klassen auf: der Matrose / Arbeiter, der Offizier / Kapitalist, der Spitzel, die Mutter, der Pope. Ausgewählt wurden die Schauspieler nicht nach ihren erwiesenen künstlerischen Fähigkeiten, sondern aufgrund ihrer physischen Erscheinung. Eisenstein bezieht sich hier auf die italienische Commedia dell'arte, in welcher immer sieben Typen in stets gleichen Masken und Kostümen auftraten. Sein Ziel war es prägnante und auf den ersten Blick erkennbare Gestalten zu schaffen.

Diese Idee aber kann Eisenstein nicht ganz in sein filmisches Schaffen umsetzen.

Wakulintschuk **ist** für den Betrachtenden eine Identifikationsfigur, denn er ist es, der letztlich der Akteur der ersten beiden Akte ist. Er taucht immer wieder als Handelnder auf und der Zuschauende nimmt an seinem Schicksal Anteil, sonst würde die beabsichtigte Konstruktion von Mitgefühl für seinen Tod, im Gegensatz zu dem der Offiziere, nicht funktionieren können. Matjuschenko wird im zweiten Teil des Filmes zu einer Identifikationsfigur. Nimmt er doch die Organisation der Geschicke des Schiffes in die Hand; er ist es, der auf der Brücke die Befehle gibt, den Kadetten in den Matrosenstand versetzt, den gespannt Wartenden Mut macht.

Um seine ideologische Grundkonzeption, den Zuschauenden mit in den revolutionären Aufbruch hineinzunehmen, umzusetzen, kommt Eisenstein also letztlich nicht ohne Identifikationsfiguren aus. In den theoretischen Vorarbeiten zu seinen späteren Filmen wird er dies auch zugeben und bewußt eine Durchzeichnung einzelner Figuren vornehmen.

(3) „Am folgenden Morgen“ beobachtet ein mürrischer Offizier, wie die Matrosen um das ausgehängte Fleisch an Deck herumlaufen. Ein weiterer Offizier beobachtet überlegen das Treiben. Die beiden nun folgenden Zwischentitel geben wörtliche Rede wieder, es kommt aber zu keiner Großaufnahme, anhand derer man einen bestimmten Redenden ausmachen könnte, die Rede ist Ausdruck des kollektiven Denkens: „Wir haben genug verrottetes Fleisch gehabt“ und „Es ist noch nicht einmal für Schweine gut“. Der Schiffsarzt bahnt sich mit einem Offizier den Weg durch die aufgebrauchte Menge der Matrosen.

(4) Er begutachtet das Fleisch und erntet von Wakulintschuk den Kommentar: „Das Fleisch könnte von alleine über Bord kriechen“. Jener nimmt seinen Zwicker von der Nase, um ihn näher an das Fleisch zu halten, quasi als Vergrößerungsglas, was der Zuschauende und die Matrosen doch mit bloßem Auge sehen können, nämlich, daß Maden in großer Menge auf dem Fleisch herumkriechen. Der Zwicker wird hier bewußt als ein Kennzeichen der Bourgeoisie verwendet und der Arzt als deren Vertreter gekennzeichnet. Kurz darauf wird er es auch mit Worten, indem er feststellt, daß das keine Maden auf dem Fleisch wären, sondern tote Fliegenlarven, die mit Salzwasser auszuwaschen wären. Der Unterschied zwischen den Worten des Arztes, der der herrschenden Klasse angehört, und dem, was klar vor Augen liegt, ist mehr als augenfällig. Eisenstein setzt hier seine Methode der Attraktionsmontage zum ersten Mal deutlich ein. Wir werden sie im weiteren Verlauf noch häufiger eingesetzt finden.

Attraktionsmontage

Montagearbeit stellt ein, wenn nicht sogar **das** wesentliche Moment im filmischen Schaffen Eisensteins dar. Montage ist nie einfach nur Filmschnitt als technische Handlungsgliederung. Vielmehr ist er von der vorrevolutionären Avantgarde beeinflusst, die in ihm ein Bewußtsein dafür geweckt hat, daß wirkliche Kunst gemacht, bewußt konstruiert ist und nicht vermeintlich irrational inspiriert. Die Montage ist für ihn **das** Werkzeug Wirklichkeit neu zu erzeugen und nicht einfach nur abzubilden. Drei ihm wesentliche Montagearten sollen hier und im weiteren vorgestellt werden.

„Eine Attraktion ist jedes aggressive Moment... , das den Zuschauer einer sinnlichen und/oder psychologischen Einwirkung aussetzt, welche ihrerseits experimentell erprobt und mathematisch auf bestimmte emotionale Erschütterungen des Rezipierenden hin durchgerechnet wurde, wobei diese in ihrer Gesamtsumme einzig und allein die Möglichkeit einer Wahrnehmung

der idell-inhaltlichen Seite des Vorgeführten - der letztendlich ideologischen Aussage - bedingen“ (S. Eisenstein, Montage der Attraktionen, in: Das dynamische Quadrat, Hrsg. Oksana Bulgakova, Leipzig, 1988, S.12; erstmals veröffentlicht 1923). Eisenstein versteht die Montage also als die gezielte und mathematisch zu berechnende Einwirkung auf den Zuschauer, um eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Er benutzt dazu emotional stark aufgeladene Bilder, die er in rascher Folge montiert. Großaufnahmen der Maden in der Szene mit dem verdorbenen Fleisch, der beinlose Mann zu Beginn der »Treppenszene« (24-26), der rasant herunterrollende Kinderwagen. Wohl am nachhaltigsten vereinen sich die Mittel, die Eisenstein einsetzte – markanter Typ, kurze, exzentrische Großaufnahme und schockierende Attraktion – in dem Bild vom Gesicht der schreienden Lehrerin und ihrem zerfetzten Auge.

Gegensätze sind die bestimmende Grundkomponente dieser Montagetechnik; Gegensätze in thematischer und kompositioneller Hinsicht (Freude-Trauer, Liebe-Haß, Ruhe-Bewegung, schnell-langsam, vertikal-horizontal, hell-dunkel, auf-ab, zahlreich-einzeln) und in der Einstellungsform (Großaufnahme-Totale).

Diese Form der Montage stellt eine ungewollte Vorwegnahme „des Spektakel-Kinos eines Steven Spielberg und George Lukas“ dar, „das ein intentional völlig unpolitisches Einwirken auf den Zuschauer durch ein wahres Bombardement seiner Sinne will“ (Bernd Kiefer in Reclams Sachlexikon des Films, hrsg. v. Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S. 39).

Offiziere treiben die Matrosen zu ihren Arbeiten zurück. Die, die eigentlich im Recht sind, werden von den Herrschenden in die Schranken gewiesen.

(5) In der Küche bereitet der Koch gegen den Widerstand einiger Matrosen die Suppe, während die Matrosen an Deck beim sorgfältigen Ausführen ihrer Arbeiten gezeigt werden. Erneut eine Montage gegensätzlicher Bilder, die die innere Spannung weiter vorantreibt. Im Speiseraum werden, unter Aufsicht der Offiziere, die Tische gedeckt. Immer wieder wird ein Blick auf die eklige, köchelnde Suppe dazwischen geschnitten.

(6) In der Zwischenzeit essen die Matrosen eigene oder im Schiffsladen gekaufte Vorräte. „Die Männer kochen vor Wut“. In einigen Großaufnahmen wird das genußvolle Essen der Matrosen gezeigt. In die eigene Hand genommen, wird das Dasein zum Genuß, während sich in der Schiffskantine niemand einfindet, um die verdorbene Suppe zu essen. Ein Offizier stellt dies erbost fest und meldet es weiter.

(7) Matrosen werden beim sorgfältigen Spülen gezeigt. Sie spülen Geschirr, also offensichtlich das Eßwerkzeug der Offiziere, fanden sich in der Mannschaftskantine doch lediglich Blechschüsseln. Silberlöffel werden in Großaufnahme gezeigt, als ein Matrose einen Teller entdeckt mit der Aufschrift: „Unser täglich Brot gib uns heute“, einer Zeile aus dem „Vater-unser“. Nachdenklich und dann verächtlich betrachtet er diesen Teller, um ihn dann wutentbrannt zu zerschlagen. Die immer deutlicher werdenden Gegensätze zwischen den unterdrückten und leidenden Matrosen und den herrschenden und privilegierten Offizieren finden in diesem Akt einen ersten Höhepunkt.

2. Akt: Das Drama auf dem Achterdeck

(8) Die Matrosen müssen sich auf dem Achterdeck versammeln. Sie nehmen Aufstellung, die Offiziere stehen separat. Der Kapitän betritt die Szenerie.

(9) Ihm wird ein herrschaftlicher Auftritt bereitet. Er schaut, von einer erhobenen Position aus, in die Runde. Alles ist erwartungsvoll gespannt. Doch die Situation entwickelt sich zu einem Tribunal.

(10) Er trennt die, die ihre Suppe genossen haben (überwiegend die Offiziere), von denen, die nichts gegessen haben (überwiegend die Matrosen), um diesen dann zu bescheiden, daß er sie am Ausguck aufhängen lassen wird. Nun folgen Großaufnahmen von Gesichtern, die zum Ausguck hochschauen. Amüsierte Offiziere und entsetzte Matrosen, die dort schon in ihrer Phantasie Leichen aufgehängt sehen. Alles läuft erneut auf die Zeichnung von Klassegegensätzen hinaus. Der Kapitän läßt die Wache holen.

(11) Die Matrosen versuchen eine Gegenwehr zu formieren und wollen dem Versuch der Teilung entgehen. Als die Wache das Deck betritt, versammelt sich die Mehrzahl der Matrosen beim Geschützturm. Eine kleinere Gruppe bleibt zurück. Sie wird von den Offizieren isoliert. Nach einem gescheiterten Fluchtversuch wird ihnen eine Schiffsplane übergeworfen. Scheinbar rechnet der Kapitän damit, daß die Wache nicht Auge in Auge auf die Matrosen schießen würde. Die Wache nimmt Aufstellung. Kurz eingeschnitten ist das ruhige Wasser, welches die Potemkin trägt, ja beinahe birgt. Danach wird ein Pope in das Geschehen eingeführt, der von oberhalb des Achterdecks auf die Matrosen hinunterblickt und in deren Richtung ruft: „Herr bringe die Ungehorsamen der Erleuchtung entgegen.“ Eindeutig wird der Vertreter der Kirche von Eisenstein mit der herrschenden Klasse identifiziert und als deren Erfüllungsgehilfe dargestellt. Eine weitere Großaufnahme des Gesichtes des Popen läßt uns in ein dämonisches Gegenüber blicken. Die Wache legt an, der Pope schwingt sein Kreuz wie ein Beil in seiner Hand, die Matrosen senken die Köpfe, ein Offizier streichelt seinen Säbel, eine ungeheure Spannung entsteht. In immer kürzeren Schnittfolgen werden verschiedene Gesichter und verschiedene Gegenstände der Szenerie hintereinandergeschnitten. Alles wartet. Wakulintschuk entscheidet sich zu handeln.

(12) Als der Schießbefehl ertönt, ruft er der Wache zu: „Auf wen schießt ihr?“ Die Wache wird unsicher, aber auch die weiteren Aufforderungen zum Schießen führen nicht zum Erfolg. Schließlich senkt die Wache ihre Gewehre trotz eines tobenden Offiziers.

(13) Wakulintschuk gibt an die Matrosen das Signal der Wache die Gewehre abzunehmen und sich zu bewaffnen. Die Gegensätze auf dem Schiff kehren sich nun um. Die gesamte Spannung, die durch die formal und inhaltlich immer stärkere Zeichnung der ungerechten Klassenunterschiede hergestellt wurde, dient zur Legitimation der sich nun entladenden Gewalt der unterdrückten Klasse. Die Ereignisse nehmen in rasanter Weise ihren Lauf, in ausgesprochen kurzen Schnittfolgen werden verschiedene Akteure und die Menge der Matrosen aus den verschiedensten Blickwinkeln gezeigt. Die Matrosen bewaffnen sich, die Offiziere werden überwältigt und ins Meer geworfen, während in Parallelmontage die Verfolgung Wakulintschuks durch einen bewaffneten Offizier eingeschnitten ist, ebenso wie die zaristische Fahne, die noch am Mast flattert. Durch diese kurzen Schnittfolgen und die noch darin hineinverwobenen Parallelmontagen schafft es Eisenstein eine atemberaubende Dynamik zu erzeugen, die die Dramatik des Geschehens enorm steigert. Die zwischenzeitliche Begegnung Wakulintschuks mit dem Popen, der ihn von seinem ‚gottlosen‘ Tun abhalten will, während jener vor dem bewaffneten Offizier flieht, stellt die Kirche als Institution noch einmal in dieselbe Reihe wie die herrschende Klasse. Wakulintschuk entledigt sich des Popen, indem er ihn zur Seite stößt. Dabei verliert dieser sein Kreuz, welches wie ein Beil im Boden steckenbleibt. So wird das Kreuz noch einmal als Ausdruck repressiver Gewalt ins Bild gerückt, welches aber sein Ziel verfehlt und von der revolutionären Masse überwältigt wird. Noch einmal

macht der beiseite gestoßene Pope, auf der Treppe liegend, seine Augen auf um sie sofort wieder zu schließen, in dem Wunsch das Geschehen an sich vorübergehen zu lassen. Die Kirche hat sich schließlich bisher mit jeder Situation arrangiert. Der Arzt wird ebenfalls von den Matrosen über Bord geworfen, sein Zwicker bleibt an Tauen hängen. Auch hier noch einmal die Betonung seiner Klassenzugehörigkeit, als Legitimation der Opferung eines Arztes. Anschließend kommt, das Pathos erhöhend, noch einmal das mit Maden durchsetzte Fleisch in den Blick. In dieser gesamten Sequenz bedient sich Eisenstein seiner Methode der Attraktionsmontage um das Geschehen emotional zu legitimieren. Immerhin geht es um die Rechtfertigung von Mord im Rahmen der Revolution. Eisenstein gelingt es dies dem Betrachtenden plausibel zu machen, indem er ihn durch die aufgebaute Dynamik und die immer wieder betonten ungerechten Klassengegensätze emotional enorm anheizt. Die Nähe zur Demagogie, in die er sich so bringt, ist unübersehbar und er wird sie im ganzen Film bewußt nicht verlieren wollen.

Umgang mit dem historischen Hintergrund

Eisenstein hält sich mit seiner Filmgeschichte weitgehend an die historischen Fakten. Die Tatsache, daß die Potemkin isoliert bleibt, nachdem sie die ihnen entgegengeschickte Flotte passiert hat, findet keine Erwähnung. Tatsächlich muß die Potemkin aufgrund von Proviantmangel den rumänischen Hafen Konstanza anlaufen, die Mannschaft zerstreut sich, nachdem ihr Straffreiheit zugesichert wurde, in alle Winde und der Panzerkreuzer selbst wird am 28. Juni 1905 von einem russischen Geschwader zurückgeholt.

Für Eisenstein ist nicht die dokumentarische Strenge der Ausgangspunkt seines filmischen Schaffens. „Wichtig ist die emotionale Überzeugungskraft und nicht etwa die dokumentarische Exaktheit“ (Eisenstein: Der Panzerkreuzer Potemkin beginnt seine Fahrt, Hrsg. H.-J. Schlegel, Berlin 1985, S.16). „Ja ich gehe sogar davon aus, daß man sie [die Zuschauer, d.V.] nur übers Gefühl auf den gebührenden, richtigen, linken und aktiven Trab bringen kann“ (Eisenstein, Ebenda, S. 130).

Die Matrosen haben schließlich alle Offiziere überwältigt.

(14) Nur der Verfolger Wakulintschuks ist diesem noch auf den Versen. Er stellt ihn schließlich und erschießt ihn. Daß der Offizier dabei Wakulintschuk von hinten erschießt, soll das ungerechte und feige Handeln der Herrschenden noch unterstreichen.

(15) Die Matrosen bergen den Erschossenen. „Er, der als erster zum Aufstand aufgerufen hatte, kam durch die Hand eines Schlächters zu Fall.“

(16) Mit einer kleinen Barkasse bringen die Matrosen in Ausgehuniform und in einem Spalier um den Ermordeten herum aufgestellt, diesen an Land.

(17) Dort wird er von ihnen am Kai in einem kleinen Zelt aufgebahrt. Ein Zettel wird auf seine Brust gelegt: „Ermordet wegen eines Tellers Suppe.“ Ein großes Schiff zieht am Kai vorbei und nimmt das Licht vom Zelt. Der Tod ist eingezogen.

3. Akt: Ein toter Mann fordert Gerechtigkeit

(18) Nebel im Hafen von Odessa. Trauer breitet sich aus, wenige Aktivitäten sind zu sehen, alles ruht. Ein großer Kontrast zu den vorangegangenen Sequenzen mit schneller Schnittfolge. Eisenstein nennt die Montagetechnik, die er hier zur Anwendung bringt „tonale Montage“.

Tonale Montage

Durch sie soll die innere Atmosphäre des Bildes zur Wirkung kommen. Eisensteins Idee dabei ist, eine bestimmte Schnittfolge einem bestimmten Grundton zuzuordnen. In diesem Fall ist es der Nebel, der die Schiffe umspielt. Hier wird das bisher vorherrschende Pathos durch das Lyrische ersetzt, die Bewegung in den einzelnen Einstellungen erschaffen einen inneren, verborgenen Rhythmus, in dieser Szene besonders durch die unterschiedliche Helligkeit des Nebels und die schaukelnden Bewegungen der Schiffe hergestellt sowie durch die sanften Wellen des Wassers. Diese Montageform bereitet die daran anschließende Trauerszene vor.

(19) In langen Einstellungen wird festgehalten, wie die Bevölkerung Odessas betroffen die Ermordung Wakulintschuks zur Kenntnis nimmt. Die ruhige Grundstimmung bleibt so erhalten. Eine Treppe wird gezeigt, auf der die Menschen herunterströmen, um zu dem Ermordeten zu gelangen. Der Eindruck der Längsausdehnung wird von Eisenstein dadurch unterstützt, daß er die begrenzenden Ränder der Treppe einfach abdeckt und wir nur einen schmalen vertikalen Streifen, nämlich die Treppe mit den Mengen, sehen. Damit wird der Eindruck eine strömende Menge zu betrachten unterstützt. Eine andere Begrenzung, die Eisenstein benutzt, ist eine langgestreckte Mole, die auf beiden Seiten von Wasser umgeben ist, über die er, dicht gedrängt, Trauernde gehen läßt. Die Verbindung von Wasser und Land, die so angedeutet wird, macht schon auf eine natürliche Verbindung Odessas mit dem Panzerkreuzer aufmerksam.

(20) Ein junger Mann liest einen Aufruf der Matrosen vor: „Bevölkerung von Odessa! Hier liegt Wakulintschuk, ein Matrose, brutal ermordet von einem Offizier des Panzerkreuzers Potemkin. Tod den Unterdrückern! Wir werden Rache nehmen! Die Besatzung des Schiffes“. Die Kamera blickt nun in viele Gesichter der Trauernden. Die Schnittfrequenz nimmt langsam zu, bis die Trauer in Zorn umschlägt: „Nieder mit den Schlächtern“. Fäuste werden geballt, die Menge empört sich zunehmend. Ein neuer ‚Typ‘ wird eingeführt, ‚der Rassist‘, der sich den Aufgebrachten entgegenstellen will und ihnen zuruft: „Tötet die Juden“. Die Menge verprügelt ihn daraufhin. Der Zorn steigert sich immer mehr, aus den starren Fäusten werden geschwungene Fäuste, die die Menschen in Bewegung versetzen. „Das Land ist unseres.“ „Die Zukunft ist unsere“.

(21) Eine Delegation aus Odessa trifft auf dem Panzerkreuzer ein. Sie versichert den Matrosen die Solidarität der Bevölkerung Odessas.

(22) In der Stadt verfolgt die Bevölkerung die Aktionen auf der Potemkin jubelnd. Die Revolutionsfahne wird auf dem Schiff gehißt. Matrosen und Bevölkerung jubeln, die Verbindung von Stadt und Schiff ist jetzt vollzogen.

4. Akt: die Odessaer Treppe

(23) Mit einer großen Anzahl kleiner Boote versorgt die Bevölkerung die Matrosen mit Lebensmitteln. Viele Menschen sehen dieser Aktion zu und begleiten sie mit Winken und Grü-

ßen. Dabei kommen neue Typen ins Bild: ‚der Student‘, ‚die Lehrerin‘, ‚Begüterte‘, ‚der Behinderte‘, ‚das Kind‘, ‚die Mutter‘. Der Aufstand wird von allen Schichten und Altersgruppen getragen. Zum ersten mal kommt eine gewisse Leichtigkeit in die Szenerie, als die Boote mit großem Überschwang entladen werden. Das, was man hat, das Materielle und die Freude, wird geteilt. Das Ergebnis der Revolution wird zum Teil vorweggenommen. Schon ein kleines Stückchen Himmel auf Erden zeigt sich.

(24) „Plötzlich“. Was jetzt kommt gehört zu einer der bekanntesten Sequenzen der Filmgeschichte. Entsetzen breitet sich unter den auf der Treppe stehenden aus. Sie beginnen zu fliehen. Der Zuschauende weiß zunächst nicht warum. Soldaten kommen ins Bild. Sie schießen auf die Fliehenden. Die ersten brechen getroffen zusammen.

(25) Eine Mutter läuft mit ihrem Kind die Treppe hinunter. Das Kind wird von den Soldaten getroffen und stürzt. Die entsetzte Mutter nimmt es auf den Arm und trägt es den Soldaten entgegen. Eine kleine Gruppe schließt sich ihr an. Die Mutter ruft den Soldaten entgegen: „Schießt nicht“. Sie tritt in den Schatten der Soldaten. „Mein Sohn ist sehr krank.“ Die Soldaten erschießen ungerührt die Mutter, die zu Boden sinkt. Kosaken versuchen am Boden der Treppe den Flüchtenden das Entkommen unmöglich zu machen.

(26) Eine Mutter mit ihrem Kinderwagen kommt ins Bild, sie stellt sich schützend davor. Auch sie wird erschossen und der Kinderwagen rollt langsam die Treppenstufen hinunter. Eine Frau, die dies beobachtet, wie auch das Kind werden zu Opfern der Soldateska.

Z. B.: Die Treppenszene

Die Treppenszene gilt als Musterbeispiel von Eisensteins Montagearbeit. Es kommt zu einer immer höher werdenden Beschleunigung der Bilder. Die Beschleunigung bezieht sich hier auf den Eindruck des Betrachtenden, nicht auf eine Beschleunigung der Aktion. Vielmehr wird der eigentliche Vorgang zeitlich gedehnt, um die emotionale Verwicklung des Zuschauenden zu erhöhen. Etwas, was in diesem Maße nicht möglich wäre, würden wir die Ereignisse in Echtzeit betrachten können. (Zu demselben Mittel, der zeitlichen Dehnung der Ereignisse, greift Eisenstein bereits in der Sequenz 12, in welcher die Wache den Schießbefehl verweigert. Ein Vorgang, der letztlich auf fast zwei Minuten gedehnt wird.) Die so verstandene zunehmende Beschleunigung beginnt mit der chaotischen Flucht der Menschenmasse treppabwärts und findet mit der unaufhaltsamen Fahrt des Kinderwagens in der gleichen Richtung ihren Höhepunkt. Ebenfalls nach unten wird die Bewegung der im Rhythmus und Gleichschritt marschierenden Soldatenreihe geführt, die unerbittlich alles niederwalzt, was ihr im Weg steht. Die Steigerung des Tempos durchbricht Eisenstein mit den Frauenfiguren, die – in entgegengesetzter Richtung – langsam die Treppe hinaufsteigen und den Soldaten entgegengehen: Die anklagende Mutter mit ihrem ermordeten Kind in den Armen sowie die bittende ältere Frau. Gebrochen wird die Temposteigerung zudem durch den Wechsel der Kadrierungen: Großaufnahmen der unaufhaltsamen Stiefelreihe wechseln mit Totalen der flüchtenden Bevölkerung. Somit wird emotional sehr eindringlich die Hilflosigkeit des ungeschützten Volks gezeigt und die unerbittliche Macht der Reaktion, die sich in blinder Gewalt gegenüber Flüchtenden und Bittenden ausdrückt. Unterstützt wird dies dadurch, daß jedes ‚Opfer‘ durch Halbnahe-, Nah- und Großaufnahmen ein eigenes Gesicht erhält, während die Soldaten nur als Gruppe oder in Detailaufnahmen, etwa ihre schwarzen Stiefel, entindividualisiert werden. Wer sich nicht unterwirft, wird vernichtet.

(27) Die Potemkin beschießt als Reaktion das Theater der Stadt, was zur Beendigung des Massakers führt. Eisenstein fügt in diese kurze Sequenz 2 mal jeweils drei kurze Einstellungen ein. Eine Montageform, die er selbst Assoziations- oder intellektuelle Montage nennt.

Assoziations- oder intellektuelle Montage

Einen Vorgriff auf Eisensteins intellektuelle Montage, wie er sie exemplarisch in »Oktober« durchführen sollte, stellt der »brüllende Löwe« dar: Eisenstein montiert die Aufnahmen von drei Löwenstatuen – schlafend, aufwachend und brüllend – in kurzer Folge hintereinander. Damit erzeugt er einen Bewegungseffekt, der über die Bewegung hinaus ein Spiel mit den Bedeutungen ermöglicht: Zum einen stehen die Figuren mit dem unmittelbaren Geschehen in Beziehung: Der Schuß des Panzerkreuzers, der selbst schlafende Löwen aufweckt. Zum anderen verweisen sie auf das dramatische Gesamtgeschehen des Filmes: Auf den ausbrechenden Aufstand. Der schlafende Löwe symbolisiert die zunächst ebenfalls schlafenden Matrosen, der aufwachende Löwe den beginnenden Aufstand, der brüllende Löwe dann den ausbrechenden Aufstand.

Ein Engel, der von drei Seiten aus jeweils sehr kurz gezeigt wird, könnte dafür stehen, daß keine göttliche Macht mehr die herrschende Klasse schützen kann oder eben auch für den göttlichen Beistand der Aufbegehrenden. Ein Spiel mit den Bedeutungen.

Akt 5: Die Begegnung mit dem Geschwader

(28) Die Matrosen beraten das weitere Vorgehen. Sie entscheiden sich schließlich gegen eine „Einnahme“ Odessas und wollen der ihnen entgegengeschickten Flotte die Stirn bieten. Nicht mehr ein einzelner entscheidet, sondern die Mannschaft als Ganze.

(29) Es wird Nacht und die Matrosen erwarten unruhig die Begegnung mit der Flotte. Eine unheimliche, angespannte Stille und Ruhe liegt über allem. In einer tonalen Montage wird die abwartende Spannung in vielen kurzen Einstellungen eingefangen,

(30) bis die Flotte gesichtet wird. Die gesamte Mannschaft wird geweckt. Matjuschenko nimmt einem Kadetten die Mütze ab und setzt ihm eine Matrosenmütze auf. Die letzten Unterschiede werden beseitigt. Alle wollen die näherkommende Flotte sehen.

(31) Die Potemkin wird klar zum Gefecht gemacht. Schnelle und gezielte Aktivitäten beginnen. Die Matrosen beherrschen das Schiff auch ohne Offiziere. Die Schnittfolge erhöht sich langsam. Jeder Handgriff sitzt. Die Motoren werden auf volle Kraft der Flotte entgegen gebracht. Es folgen sich in ihrer Rhythmik steigende Einstellungen, die allein die Maschine der Potemkin zum Inhalt haben und wie sie das Schiff in Bewegung setzt. Eisenstein betreibt hier besonders deutlich eine ‚Psychologisierung der Dinge‘. „Die spannendsten Lösungen verspricht ... die vollständige Entlastung des Schauspielers von seiner Rolle als Emotionator, der durch sein Handeln, durch sein Spiel den Zuschauer emotionalisiert. Übertragung dieser Aufgaben auf unbelebte Gegenstände, Phänomene ... die entsprechend der jeweiligen Zielsetzung ausgewählt werden“ (Sergej Eisenstein, Schriften, a.a.O., S.8).

(32) Das Torpedoboot Nr. 267 schließt sich dem Panzerkreuzer an.

(33) Die Flotte nähert sich. Letzte Vorbereitungen werden noch ausgeführt.

(34) Ein Signal an die Flotte wird gegeben sich der Potemkin anzuschließen.

(35) Schußweite wird erreicht. Die Schnittfolge nimmt wieder zu, die Spannung steigt, werden die Schiffe der Flotte auf die Potemkin schießen? Blicke in Kanonenrohre, die ausgerichtet werden, wechseln mit letzten Verabschiedungsszenen der Soldaten einander ab.

(36) „Brüder“, die Matrosen jubeln, die andere Schiffe haben das Feuer nicht eröffnet. Die Revolutionsfahne wird weiter wehen. Die Geschützrohre senken sich. Die Matrosen der anderen Schiffe jubeln der Potemkin zu.

(37) Die Potemkin durchfährt die Linien der Flotte, ohne daß es zu Kampfhandlungen kommt. Sie fährt ins Freie und der Jubel kennt keine Grenzen.

Komposition

„Der Potemkin sieht aus wie eine Chronik von Ereignissen, rollt aber ab wie ein Drama. Der Grund hierfür liegt darin, daß der chronikartige Gang der Ereignisse in strenge Tragödienkomposition gebracht ist“ (Eisenstein: Eisenstein über Eisenstein, in: Schriften 2: Panzerkreuzer Potemkin, hrsg. H.-J. Schlegel, München, S.122).

Nach Aristoteles (384-322 v. Chr.) ist die Tragödie »die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in anziehend geformter Sprache [...], die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.« (Aristoteles: Poetik. Übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994., Kap. 6, S. 19.) Klassischerweise teilen die einzelnen Akte den Handlungsverlauf in fünf Teile: Exposition, Zuspitzung der Handlung, Kulminationspunkt, Katastrophe, Lösung.

Der einzelne Akt ist im „Panzerkreuzer Potemkin“ durch Zwischentitel deutlich als solcher gekennzeichnet und von den anderen abgegrenzt. Alle Ereignisse sind so ausgewählt, daß jeder der fünf Akte in sich geschlossen ist und den Forderungen entspricht, die die klassische Tragödie an den jeweiligen Akt stellt. So stellt der erste Akt – die Episode um das madige Fleisch – die Exposition dar, während der Aufstand der Matrosen im zweiten Akt als Zuspitzung der Handlung anzusehen ist. Im dritten Akt markiert das Hissen der roten Fahne den Kulminationspunkt, dem im vierten Akt mit dem Massaker auf der Odessaer Treppe die Katastrophe folgt. Das Entkommen des Panzerkreuzers im fünften Akt schließlich stellt die Lösung dar.

In einem ähnlich streng-klassischen Aufbau verhandelt Eisenstein jeweils das Ringen der zwei zentralen Kräfte miteinander: Auf die Verhüllung der aufständischen Matrosen mit der Segelplane folgte der Aufstand der gesamten Besatzung. Nach der lyrischen Trauerszene um Wakulintschuk demonstriert die Bevölkerung ihre Anteilnahme. Die Solidarisierung der Odessaer wird durch das Massaker unterbrochen. Schließlich folgt auf die spannungsgeladene Szene, in der die Aufständischen einen Kampf erwarten, die triumphale Ausfuhr des Panzerkreuzers. Dieses dramaturgische Prinzip kommt dem Willen Eisensteins, den Geschichtsverlauf vom materialistischen Standpunkt aus zu entwerfen, am nächsten. Das historische Material wird von ihm als dialektischer Prozeß betrachtet und in einer dialektischen Form dargestellt: Aktion (These), Reaktion (Antithese), Solidarität (Synthese) und die Wiederholung auf der nächsthöheren Stufe - Klassenkampf bis zum Sieg.

Zwischen den beiden entgegengesetzten Teilen eines jeden Aktes setzt Eisenstein eine Zäsur, die Aufbruch oder Kampf vorbereitet. Im zweiten Akt sind es die unbeweglichen Gewehrläufe, im dritten Akt die sich ballenden Fäuste, im Vierten der Zwischentitel „Plötzlich“ und im fünften die Geschützrohre und der Ruf „Brüder“. Die zentrale Zäsur stellt der Morgennebel über dem Hafen dar: Sie gliedert den Film in seine beiden Teile, als Ruhepunkt vor dem großen Übersprung des Aufstandes vom Schiff auf die Stadt. Jedoch befinden sich diese Zäsuren nicht in der Mitte der einzelnen Teile, sondern sie teilen die Akte in sich und untereinander im harmonischen Verhältnis des Goldenen Schnittes.

Eisenstein nennt die Komposition dieses Filmes ‚organisch‘. 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 Gefühl der Brüderlichkeit. Und dies spiegelt den Aufbau des Films, dessen Thema Brüderlichkeit und Revolution heißt, in jeder Phase wider.

Der Film als ganzer hinterläßt einen sehr zwiespältigen Eindruck. In der Anwendung der filmischen Mittel wirkt er wie ein durch und durch komponiertes Kunstwerk, in seiner inhaltlichen Ausrichtung wie eine einzige Verführung zum Klassenhaß.

Eisenstein versteht es hauptsächlich mit den Mitteln der Attraktionsmontage, eine ungeheure emotionale Dynamik herzustellen, sodaß der Betrachtende sich in einen Strudel der Empörung und Solidarität mit den unterdrückten Massen hineingezogen fühlt. Die Dialektik, mit der Eisenstein arbeitet [Aktion (These), Reaktion (Antithese), Solidarität (Synthese) und die Wiederholung auf der nächsthöheren Stufe - Klassenkampf bis zum Sieg] gründet weniger auf einer beabsichtigten intellektuellen Leistung des Betrachtenden, als auf einem emotionalen Mitreißen, welches den Betrachtenden zum Ende hin mit einem gefühlsmäßigen Kater zurückläßt.

Die Legitimation von mörderischer Gewalt (Akt 2: Das Drama auf dem Achterdeck) als Reaktion auf dasselbe Mittel des verhaßten Klassengegners gehört hierhin, ebenso wie die Art, in der Eisenstein die Verarbeitung von Verlusterfahrungen vorgibt. Auf den Mord an Wakulintschuk hin folgt bei den Matrosen eine Phase direkter Aktion (sie bringen den Leichnam zum Kai und errichten dort eine Art Mausoleum). Nach einer lyrisch (mit tonaler Montage) gezeichneten tiefen Trauer (zuerst des Wassers und der Schiffe, dann der Bewohner Odessas) gehen die Odessaner zum Aufstand über. In der beobachtbaren Weise, wie Verlusterfahrungen verarbeitet werden, folgt auf eine Phase der Verdrängung des Verlustes die der Wut und viel später dann die des Trauerns im Sinne einer Zulassung des Traurigseins.

Eisenstein dreht diese der menschlichen Psyche nähere Reihenfolge zum Teil um: Die Verdrängung des Verlustes erfolgt noch durch die Aktion der Matrosen, das Traurigsein aber wird vor die Wut gestellt. Er formt dies um, weil es besser zur Struktur seiner Intention (einem Aufruf zur Revolution um jeden Preis) paßt.

Auf diese Weise setzt er aber das emotionale Drama der Unterdrückten in Richtung hin auf die Unterdrückten fort, nämlich den Einzelnen nicht in seiner gegebenen Einzigartigkeit wertschätzen zu können. Denn ohne eine wirklich durchlebte Trauer kann der Wert des Einzelnen nicht ermessen werden (als wirkliches Wahrnehmen des Verlustes, der entsteht, wenn der andere nicht mehr vorhanden ist) und auch nicht um die Opfer auf der anderen Seite getrauert werden. In sofern ist sich Eisenstein auch hier seiner eigenen Theorie untreu, denn dies ist keine Dialektik sondern eine einfache Fortschreibung von Zwangsinstrumentarien.

So ist die Feststellung, daß Eisenstein „unbeabsichtigt“ einer Entwicklung des Spektakel-Kinos a la Spielberg u.a. Vorschub geleistet hätte, nicht ganz richtig, denn die Unterordnung der formalen Mittel unter die einer ideologische Gesamtkonzeption ist keineswegs unbeabsichtigt und führt auf ähnliche Art und Weise zu einer emotionalen Verführung und Verflachung wie das zeitgenössische Action-Kino, denn Mitgefühl ist letztlich nicht teilbar.

Auf dieser Ebene, nämlich wie kunstvoll man mit filmischen Techniken arbeiten kann, um bewußt kalkulierte Wirkungen hervorzurufen, ist Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin als ein Meisterwerk zu betrachten und als vorzügliches Analyseinstrumentarium für ähnliche Tendenzen des zeitgenössischen Kinos.

Darüber hinaus wäre es sicherlich spannend Filme mit ähnlichem agitatorischem Hintergrund (z.B. von Leni Riefenstahl) auf die in ihnen und hier verwendeten filmischen Mittel hin zu vergleichen. Wir sind der Überzeugung, daß sich so eine Vielzahl von Ähnlichkeiten aufzeigen ließe.