

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 1

Artikel: Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin"
Autor: Zerhusen, Markus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931450>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 28.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Markus Zerhusen

Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin»

Im Filmgeschichtszyklus des Filmpodiums der Stadt Zürich werden im Januar vier Werke vorgestellt. Da ist zunächst das unübersehbare Monument «Panzerkreuzer Potemkin» (1925) von Sergej M. Eisenstein, gefolgt von «Die Abenteuer des Prinzen Achmed» (1926) von Lotte Reiniger, dann «Die freudlose Gasse» (1926) von Georg Wilhelm Pabst, und zum Abschluss Jean Renoirs «Nana». «Bronenosec Potemkin» (*Panzerkreuzer Potemkin*) hat unter diesen Filmen sein eigenes Gewicht. Er figuriert nicht nur in allen unter Fachleuten durchgeführten Präferenz-Umfragen an erster Stelle, sondern tritt auch in der aktuellen filmtheoretischen Diskussion wieder voll ins Rampenlicht.

Nach dem Realismusstreit in den sechziger, dem esoterischen Abdriften der Filmsemiotik in den siebziger, kam es in den achtziger Jahren zu einer dramatischen Neubesinnung auf Eisenstein. Zahlreich waren die Bemühungen der letzten Jahre, unter Verwendung der Begriffe der Semiotik Eisensteins praktische und theoretische Erkenntnisse im Bereich der Filmsprache in eine umfassende Philosophie der Sprache zu integrieren. Bei diesen Versuchen kam «Panzerkreuzer Potemkin» selbstredend eine zen-

trale Bedeutung zu. Man muss also, wenn man heute vom «Potemkin» spricht, diesen Aspekt im Auge haben.

Als schweres Geschütz verdrängt nun aber der «Panzerkreuzer», was ganz seiner Art und seinem Stil entspricht, die vier andern Filme aus dieser Besprechung, was deren Bedeutung jedoch nicht schmälern soll. Aber ein Gefäss fasst nur soviel, wie darin Platz hat, und sie bloss zum Schluss kurz vorzustellen – damit würde man ihnen kaum gerecht. Beschränken wir uns also auf Eisensteins Film.

Zum 20. Jahrestag der ersten russischen Revolution von 1905 wurden Eisenstein und andere russische Regisseure aufgefordert, zum Gedenken der Ereignisse einen Film zu drehen. Der legendäre «Panzerkreuzer», der so entstand, ist also schlicht ein Auftragsfilm. Das ursprüngliche Drehbuch sah acht Episoden vor – nur eine behandelte den Matrosenaufstand in Odessa. Als die Aufnahmen in Leningrad abgedreht waren, fuhr die Equipe ans Schwarze Meer, um den «Potemkin-Part» zu drehen.

Erst hier entschloss sich Eisenstein – in Zeitnot geraten – die Potemkin-Episode zu einem eigenständigen Film auszuarbeiten. Und zwar in der Art, dass dieser kleine Ausschnitt aus dem Drehbuch gleichzeitig auch auf die übrigen revolutionären Ereignisse des Jahres 1905 hinweist, diese sozusagen als Essenz in sich birgt. «Ein Teil trat an die Stelle des Ganzen» (Eisenstein).

Die Geschichte ist einfach und streng nach dem Vorbild der klassischen Tragödie in fünf Akte gegliedert:

1. *Exposition*: Fleisch mit Mäden. Der Arzt befindet es für gut und lässt es kochen. Die Matrosen weigern sich, das verdorbene Fleisch zu essen. Unruhe unter der Besatzung.

2. *Steigerung*: Die Protestierenden werden isoliert. Der Kapitän befiehlt: «Exekution!». Einer ruft: «Brüder!» – Das Exekutionskommando schießt nicht. Abrechnung mit den Offizieren. Ein Matrose – Wakulintschuk – wird hinterrücks getötet.

3. *Höhepunkt*: Nebel über Odessa. Der aufgebahrte Leichnam Wakulintschuks auf der Mole im Hafen. Tränen über den Toten. Die Bevölkerung von Odessa versammelt sich. Die rote Fahne (im Original rot koloriert) wird auf der «Potemkin» gehisst.

4. *Umschlag*: Bote mit Lebensmitteln für die aufständischen Matrosen. Auf der Hafentreppe bekundet die Bevölkerung ihre Sympathie. Plötzlich: Soldaten – Blutbad auf der Treppe. Salve des Panzerkreuzers auf den «Generalstab». Das Massaker hört auf.

5. *Lösung*: Nacht gespannter Erwartung. Die Bewegung mit dem Geschwader. Die Maschinen. Von der Potemkin kommt das Signal: «Brüder!» Die Weigerung des Geschwaders zu schießen. Der Panzerkreuzer fährt siegreich durch das Geschwader.

Filmgeschichte in 250 Filmen

Die Filme im Januar (jeweils Sonntag, 17.20 Uhr und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr, im Studio 4, dem Filmpodium der Stadt Zürich):

3./4. Januar

«Panzerkreuzer Potemkin» von Sergej M. Eisenstein (UdSSR 1925)

10./11. Januar

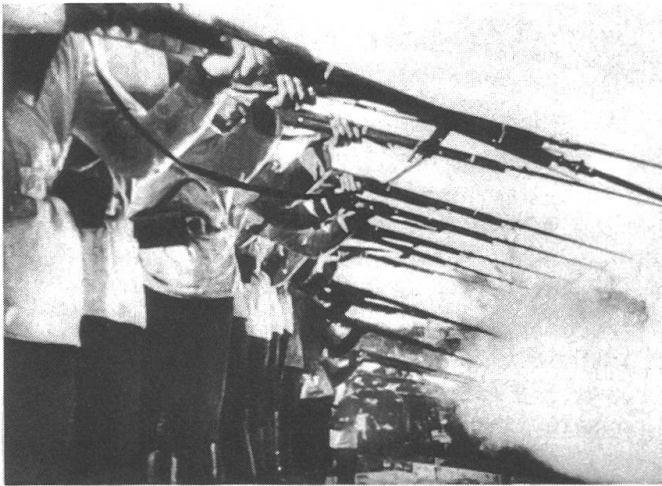
«Die Abenteuer des Prinzen Achmed» von Lotte Reiniger, (Deutschland 1926)

17./18. Januar

«Die freudlose Gasse» von Georg Wilhelm Pabst (Deutschland 1926)

24./25. Januar

«Nana» von Jean Renoir, Frankreich 1926)



Eisenstein'sche Attraktionsmontage am Beispiel der berühmten Treppenszene von Odessa in «Panzerkreuzer Potemkin».



An zwei Stellen ist Eisenstein bewusst von der Chronik der Ereignisse abgewichen: Der Aufstand der Matrosen von der «Potemkin» führte zunächst zu keinem siegreichen Ende.

Der Erfolg zeitigte sich erst zwölf Jahre später in der Oktoberrevolution, aber aus der historischen Perspektive von 1925 schien Eisenstein dieser Ausgang durchaus gerechtfertigt.

Dann ignorierte er bewusst die Fakten in der Exekutionsszene im zweiten Akt. In Wirklichkeit wurde bei Exekutionen in der russischen Marine eine «Persenning», ein grosses Segeltuch auf dem Schiffsboden ausgebreitet, um diesen nicht mit Blut zu beschmutzen. Eisenstein nahm die Persenning, legte sie über das Grüppchen der Matrosen, um in einer Metapher mit pathetischem Nachdruck deren Isolation und den Schrei nach Solidarität wirksam zu unterstreichen.

Die übertragene Ausdrucksweise wird also nicht nur dort angewandt, wo der Film als Ausschnitt aus einem Gesamtzusammenhang auf das überge-

ordnete Ganze hinweist, sondern auch in der Anlage der einzelnen Akte. So ist auch die Treppenszene, wie Eisenstein sagt, die «emotionale Verkörperung des gesamten Heldenkampfes des Jahres 1905»; sie umspannt das Gemetzel von Baku bis hin zum «Schwarzen Sonntag» in St. Petersburg.

Semiotische Aspekte

In seinem Aufsatz «Zwölf Apostel» vergleicht Eisenstein seine Darstellungsweise mit dem, «was man in der Dichtkunst als Synekdoche bezeichnet». Beides, seine Darstellungsweise sowie die Synekdoche in der Dichtkunst, basiere auf der Fähigkeit der menschlichen Wahrnehmung, «auf Grund des geschauten oder gehörten Einzelteils im Bewusstsein» unmittelbar «die Vorstellung des Ganzen zu erzeugen».

Die poetische Stilfigur der Synekdoche wird in der modernen Semiotik zur übergeordneten Kategorie der Indices gezählt. Der Index, eingebettet zwischen dem direkten Ikon und dem willkürlichen Symbol, ist der semiotische Begriff für ein Zeichen, das seine Bedeutung auf Umwegen über Hinweise und Metaphern anpeilt (vgl. Tabelle 1). Die Indexikalität ist ein Charakteristikum der Filmspra-

che im «Panzerkreuzer Potemkin». Die Persenning in der Exekutionsszene, die Treppenszene in Odessa und der Film als ganzes sind Indices. Aber auch der berühmte Kneifer in der Grossaufnahme, der auf den Schiffsarzt hinweist, als dieser nach der Abrechnung durch die Matrosen im Meertang zapfelte: Da der Arzt mit dem Kneifer das madige Fleisch für gut befunden hatte, überkommt den Zuschauer gleichzeitig der Gedanke an eine wie auch immer geartete höhere Gerechtigkeit. Das madige Fleisch, als einprägsame Chiffre wiederum konzentriert indexikalisch die Bedingungen, unter denen das Volk und die Soldaten in Russland zu leiden hatten. Für solche Indices gibt es zahlreiche Beispiele.

Indices als Stilmittel sind oft (aber nicht nur) anzutreffen in der pathetischen Rede. Revolutionäres Pathos in Form und Inhalt ist auch das durchschlagendste Element im «Panzerkreuzer Potemkin». Eisenstein wollte das Publikum mit Gewalt in seinen Bann ziehen und zur Aktion bewegen. Für ihn ist Pathos alles, «was den Zuschauer «ausser sich geraten» lässt». Ein *Ausser-sich-geraten* allerdings, das sich deutlich vom romantischen unterscheidet. Eisenstein wollte aufdecken, ans Licht zerren, in Aktion versetzen. In den



sechziger Jahren ist er seines Stils wegen oft angegriffen worden, wobei man sich meist nur auf die Montagetechnik oder soziale Typisierung der Figuren bezog. Beides aber sind nur Elemente des revolutionären Pathos. Auch wenn dieser Stil nicht nach dem Gusto bestimmter Zeiten ist, so gehört er doch zu einer der vier möglichen Ausrichtungen eines Werkes (vgl. Tabelle 2, Seite 12).

Eisensteins pathetische Filmsprache ist organisiert durch die dialektische Montage (Attraktionsmontage), die Bilder werden zu gegensätzlichen Paaren

montiert: Auf die ausgerichteten Stiefel der Soldaten in Grossaufnahme folgt als Gegenbild das Gesicht der Mutter mit ihrem toten Kind im Arm, auf die feuernden Gewehrläufe jenes getroffener Menschen. Seine Montagetechnik will nicht episch erzählen oder dramatische Spannungsbögen aufbauen, wie etwa die Parallelmontage bei Griffith, sondern in ihrer schockierenden Gegenüberstellung aufrütteln.

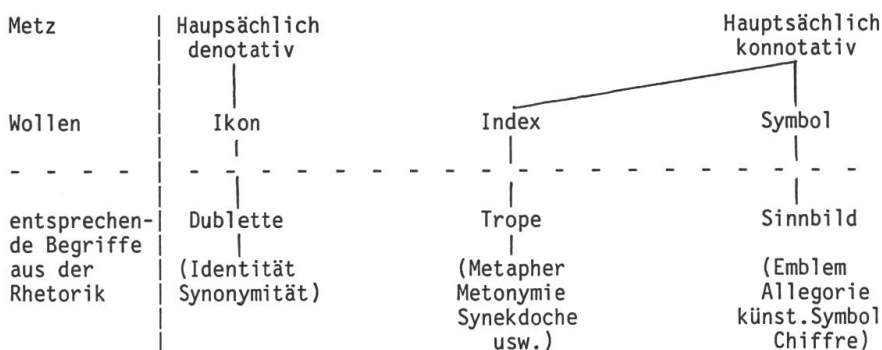
Dialektisch ist auch die Regie: Auf Bewegung folgt Ruhe oder der Bewegung nach unten folgt eine nach oben. Aber auch die

Komposition der einzelnen Akte und des gesamten Dramas folgt strukturell diesem Grundprinzip, das schon vom Thema (Revolution) als auch von der historisch materialistischen Dialektik her gegeben ist und das im revolutionären Pathos, das eine Zustandsänderung des Zuschauers bewirken will, zum Ausdruck kommt. Diese innere, alles umfassende Gesetzmässigkeit vermittelt dem «Panzerkreuzer Potemkin» eine *organische Harmonie*, wie sie nur selten einem Kunstwerk eigen ist.

Eisenstein, aber auch seine Filmkollegen, hatten als erste den Diskurs über die Syntax, die Satz-Lehre des Films, geführt und dabei das Einzelbild als kleinste Einheit der Filmsprache betrachtet. Die Wirkung, die eine Anzahl gleicher Einzelbilder im Zusammenspiel mit weiteren Einzelbildern auf den Betrachter ausüben kann, zeigt Eisenstein auch in der Sequenz mit den drei Marmorlöwen: Er montierte aus drei steinernen Ungetümen eine lebendige Figur, die sich aus Protest gegen das Blutbad auf der Treppe von Odessa erhebt und 'gen Himmel brüllt.

Eisenstein wird oft als Vorläufer der modernen Filmsemiotik genannt. Während sich die Filmsemiotik anfangs der siebziger Jahre in praktisch irrelevante Spitzfindigkeiten verbi-

Tabelle 1: Semiotische Einteilung der Filmzeichen in Beziehung gesetzt zu den gebräuchlichen und bekannten rhetorischen Stilfiguren



In diesem Schema sind verschiedene Einteilungsmöglichkeiten der semiotischen Filmzeichen (Peter Wollen, Christian Metz, James Monaco usw.), leicht abgewandelt, in einem einheitlichen Schaubild vereinigt und zu den klassischen rhetorischen Stilfiguren in Beziehung gesetzt. Zudem ist ein einheitliches Ordnungsprinzip dem Schema unterlegt: die zunehmende Beliebtheit der Zeichen (in der Darstellung) von links nach rechts, wir könnten auch - aus pragmatischer und nicht ästhetischer Perspektive - zunehmende Konventionalität sagen.

sen hatte und die klassischen Theorien ignorierte, besann man sich in den letzten Jahren wieder stärker auf den Praktiker und Theoretiker Eisenstein zurück. An Schulen und Universitäten werden anhand seiner Aufsätze und Filme Möglichkeiten und Wirkungen der Filmsprache studiert, und man vergisst dabei oft, dass es Eisenstein nie um formale Fragen, um leere Zeichensysteme ging, sondern immer in erster Linie um Inhalt. Das zeigt die dialektische Montage deutlich.

Eisensteins Suchen neuer Gestaltungsmethoden waren vom Gedanken geleitet, eine möglichst grosse politische, sprich agitatorische Wirkung zu erzielen. Wie falsch es ist, Eisenstein auf seine Formsprache zu reduzieren, zeigt sich auch in der seinerzeitigen Rezeption von «Panzerkreuzer Potemkin» im westlichen Ausland. Das Bürgertum folgerte damals richtig: Der Film macht Propaganda für die revolutionäre Sache der Unterdrückten und Ausgebeuteten.

Aber gleichzeitig erfüllte er die wichtigsten Kriterien, die man an ein Kunstwerk stellte, in höchstem Masse: eine durch innere Gesetzmässigkeit ausgedrückte *organische Harmonie* (Hegel) und eine realistische Darstellung, die in anderen Filmen oft vermisst wurden.

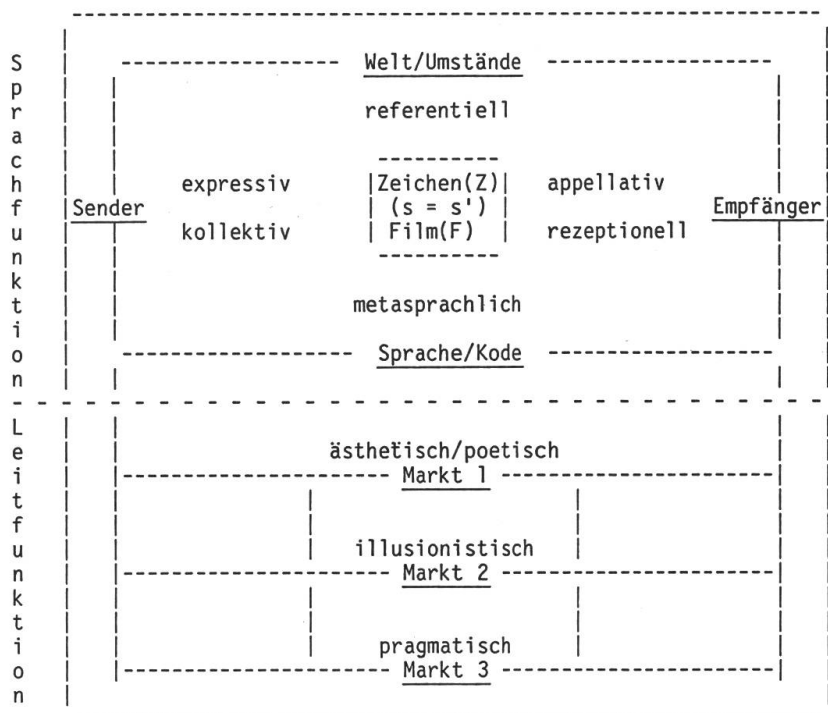
Dennoch wurde der Film in vielen Ländern verboten oder zensurisch «entschärft», etwa in Deutschland, wo er auf massiven Protest in «geläuterter» Form wieder freigegeben werden musste. Bestehen blieb das generelle Verbot nur in Bayern und Württemberg. In Frankreich war er nur in geschlossenen Vorstellungen unzensuriert zu sehen. Die Behörden der deutschen Schweiz hingegen (Bern, Basel, Zürich, St. Gallen) waren, soweit recherchiert, entweder in ihrer Haltung liberaler oder hielten das Volk für immun. In der

Romandie (Genf, Lausanne, Neuenburg) jedoch wurde er – nach Auskunft von Roland Cosandey –, wie in Frankreich, nur für geschlossene Veranstaltungen freigegeben.

Anlässlich seiner Premiere am 28. September 1926 im «Bellevue» in Zürich berichtete die Tagespresse sehr unterschiedlich. Das sozialdemokratische «Volksrecht» ging nur auf den Inhalt ein, war dabei enthusiastisch und empfahl allen Genossen und Genossinnen, «den Film nicht zu verpassen». Im «Tages-Anzeiger» hob Victor Zwicky den realistischen Stil des Films hervor: Er spiegele nur das, «was jedes gute Bühnen-

werk sollte: den Daseinskampf. Und darum, so scheint uns, packt dieses ganz und gar zeitlose Drama.» Relativ kurz im Vergleich zu anderen herausragenden Filmen berichtete die «Neue Zürcher Zeitung»: «Das Publikum folgte mit Interesse der realistischen Darstellung. (...) Da und dort merkt man freilich die Absicht, den propagandistischen Zweck in stark theatralisch aufgeputzten Szenen.» Dass man es hier aber «mit einem imponierenden Filmwerk zu tun habe», sei nicht in Abrede zu stellen. Wesentlich zur Wirkung trage aber die von Edmund Meisel komponierte Musik bei, welche leider mit der zur

Tabelle 2: Schema funktionaler Stile



Die Leitfunktion bestimmt die primäre Stilrichtung, die Sprachfunktion ist abhängig vom Thema und der Intention des Werkes.

Eisensteins Panzerkreuzer, in seinem rhetorisch revolutionär-pathetischen Stil, gehört funktional gesehen, zur ästhetischen Leitfunktion, d.h. das Thema der Revolution von 1905 sollte in einem Kunstwerk dargestellt werden. Innerhalb dieser Leitfunktion wählte Eisenstein eine der rhetorisch möglichen appellativen Sprachfunktionen: Das Pathos.

Tabelle 1 + 2 können wir nun aufeinander beziehen und erkennen dann, dass die unterschiedlichen Stilrichtungen auch andere semiotische Zeichen bevorzugen. Der pathetische Stil (appellativ) z.B. bevorzugt die Synekdoche und Metapher, also die Form der indexikalischen Ausdrucksweise.

Verfügung stehenden Besetzung nicht zur vollen Geltung habe gelangen können.

Die NZZ-Kritik spricht etwas an, was nicht auf den Berliner Komponisten, sondern auf die enge Zusammenarbeit zwischen Meisel und Eisenstein zurückzuführen ist. Die Musik im «Panzerkreuzer Potemkin» ist nicht nur untermalende Illustration, sondern nach dem gleichen dialektischen Strukturprinzip, dem Umschlag von einer Qualität in eine andere, komponiert und wie die übrigen Elemente des Films dramaturgisch gezielt auf Wirkung eingesetzt. Eisenstein meinte, dass der Musikeinsatz «stilistisch bereits die Grenzen des Aufbaus eines Stummfilms» sprengen und «in das Gebiet des Tonfilms» hinüberführe. Auch hier also der Übergang von einer Qualität zu einer anderen.

Seit 1986 liegt «Panzerkreuzer Potemkin» in einer vom Münchener Filmmuseum (Enno Patalas, Lothar Prox) authentisch rekonstruierten Fassung vor, die nicht nur die originale Szenenfolge und den historischen Wortlaut der Zwischentitel in der ursprünglichen Form wiederherstellt, sondern auch die Kolorierung der roten Fahne auf dem Höhepunkt des Dramas und zudem mit der seit 1930 als verschollen geltenden Musik von Edmund Meisel unterlegt ist. Es ist zu bedauern, dass das Filmopodium, wie mir Rolf Niederer auf Anfrage mitteilte, sich nicht bemüht, diese neue rekonstruierte Fassung zu erhalten und eine bekannte, in einem Schweizer Verleih erhältliche Kopie zeigt. Aber auch in dieser Fassung kommt das Werk natürlich noch zur Geltung. ■

Film im Kino

Lorenz Belser

The Sicilian

(Der Sizilianer)

USA 1987.

Regie: Michael Cimino
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/12)

Erzählt wird zwar eine wahre Geschichte: das Leben eines noch heute populären Banditen der Nachkriegszeit, Salvatore Giuliano, dessen grosser Traum es war, seine sizilianische Heimat vom Grossgrundbesitz zu befreien und als 49. Staat zu den USA zu schlagen. Doch das Sizilien, das Michael Cimino da vorzeigt, hat mit der tatsächlichen Insel etwa soviel zu tun wie das «Swiss Miniature» mit der Eidgenossenschaft. Cimino macht, ohne nach ethischen Differenzen zu fragen, den sizilianischen Amerikatraum zu einem amerikanischen Sizilien-traum.

Selbstverständlich waren die Dreharbeiten in Sizilien. Allerdings ging die Crew nicht, wie diejenige Francesco Rosis 1961, den tatsächlichen Schauplätzen nach. «Salvatore Giuliano» hiess damals Rosis Film und war Pionierarbeit eines fiktiven Dokumentarismus, eines neuen Neorealismus. Nein, «The Sicilian» will «eine Seite von Sizilien zeigen, die selten gefilmt worden ist, seine Üppigkeit nämlich» (Cimino im Presseheft). Es geht mehr um die Vision als ums Abbild. Es geht eigentlich, wie in

Bernardo Bertoluccis Filmen, darum, «einen Traum zu dokumentieren» (Cimino in den «Cahiers du Cinéma»).

Nicht nur der frühe und späte Rosi, Bertolucci und Visconti werden dabei einverleibt, sondern auch John Fords Western, die Sagas von Robin Hood und Rinaldo Rinaldini, Comics, Goethes «Faust» sogar, Homer und die Bibel. Es geht um Mythen im weitesten, modernsten Sinne, und die Erzählweise ist, gemessen an der übrigen amerikanischen Mythenproduktion, äusserst luzid, differenziert, transparent, intelligent.

So sind in diesen neomythologischen Figuren spannende Widersprüche auszuhalten. Die Verlobte des Kino-Salvatore zum Beispiel, halb Maria, halb Magdalena, steht höchst engagiert an einer anderen, teils Salvatore gegenüberstehenden Front. Oder ein mephistohafter, kindergelähmt humpelnder Professor muss ewig zwischen dem Banditen und einem Mafia-Godfather pendeln, dessen Gefühle bald väterlich, bald feindlich sind. Nur Faust, Achilles, Jesus und der Rächer der Enterbten, nur Salvatore, der träumende Held, bleibt Ganzheit: wird deshalb zum Opfer, erschreckend für alle Gläubigen, erschreckend aber auch für alle Feinde falscher Mythologien. Denn da vermählen sich regionale Apotheose und internationale Ironie. Bestätigen und entschuldigen einander zugleich.

Doch Herr Cimino ist nicht nur ein intelligenter (und aalhafter) Denker, sondern auch ein aufregender Handwerker. Dazu ein Beispiel:

Der Bandit tritt auf bei einem Essen reicher Adliger und fordert den Schmuck. Die schöne, aus dem demokratischen Amerika eingeherrschte Herzogin kann es natürlich nicht lassen, den romantischen Kerl zu verführen. Sie lockt ihn ins Schlaf-