

filmheft



filmkanon

Panzerkreuzer Potemkin

Sergej Eisenstein
UdSSR 1925

■ ■ Editorial

Über Jahrzehnte fristete die Kunstform Film in den Lehrplänen der deutschen Schulen ein Nischendasein. Abseits der klassischen Schullehrfilme, die im verwackelten Super-8-Format durch die Klassenräume flimmerten und in oft lehrmeisterhaften Ton den Aufbau einer Bienenwabe oder des Planetensystems erläuterten, war die Kunst des Kinos weitgehend aus den Klassenzimmern verbannt. Allenfalls zu besonderen Gelegenheiten – etwa kurz vor den Schulferien – wurde auf künstlerisch anspruchsvolle Spiel- und Dokumentarfilme zurückgegriffen, vorzugsweise historische Stoffe oder unterrichtsbegleitende Literaturverfilmungen. Die Reflexion über die spezifischen ästhetischen wie technischen Aspekte filmischen Erzählens blieb dabei meist außen vor: Der Film erschöpfte sich didaktisch im bloßen Anschauungsmaterial, blieb pure Bebilderung der scheinbar höherwertigen Literatur oder zweckdienliche Geschichtssillustrierung.

Seit einigen Jahren jedoch ist Bewegung in die lange Zeit unveränderte filmische Praxis im Schulunterricht gekommen: Durch intensive Bemühungen zahlreicher Bildungsinstitutionen und die tatkräftige Arbeit vieler engagierter Filmvermittler/innen konnte ein Prozess des Umdenkens und der kunstdidaktischen Modernisierung angestoßen werden: Inzwischen finden sich deutschlandweit mehr und mehr filmbildnerische Inhalte in den Curricula wieder – ein schöner Erfolg, für den sich nicht zuletzt auch die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb seit Jahren mit einer Fülle von Angeboten wie den Filmheften, den Kinoseminaren und Fortbildungsveranstaltungen bei den Schulkinowochen oder dem filmpädagogischen Online-Portal www.kinofenster.de engagiert, das sie seit 2006 gemeinsam mit der Vision Kino gGmbH betreibt.

Allein mit der Analyse aktueller Kinoproduktionen ist es freilich nicht getan: Um auch die zum Teil verschlungenen kunst- und medienhistorischen Entwicklungslinien der Filmkunst für Lehrzwecke angemessen aufzubereiten, wurde im Jahr 2003 der bpb-Filmkanon aus der Taufe gehoben: Ein 18köpfiges Expertengremium stellte sich dafür der schwierigen Aufgabe, aus der Fülle der damals 110-jährigen internationalen Filmgeschichte eine Auswahl von 35 Filmen herauszufiltern, die als stilistische Referenzwerke einen repräsentativen Querschnitt durch die verschiedenen Epochen, Genres und Stilformen des Kinos bieten können. Die ausgesuchten Filmbeispiele, zu denen die bpb ein kontinuierlich wachsendes Angebot an begleitenden Print- und DVD-Publikationen bereitstellt, reichen von den 1920er- bis zu den 1990er-Jahren. Ihre Aufnahme in den Kanon erfolgte aus sehr unterschiedlichen Gründen.

Das hier nun vorliegende erste Filmkanon-Filmheft der bpb befasst sich mit PANZERKREUZER POTEMKIN von Sergej Eisenstein, einem Film, der kurz nach der Gründung der Sowjetunion als staatliches Auftragswerk entstand. Am Beispiel eines historischen Matrosenaufstandes in der Stadt Odessa im Jahr 1905 verdeutlicht der zwanzig Jahre später in Moskau uraufgeführte Stummfilm die aggressive Dynamik revolutionärer Bewegungen. Der zweite Langspielfilm des berühmten Regisseurs ist ein Meilenstein auf dem Gebiet der filmischen Montage. Die über siebenminütige Sequenz des Massakers auf der Hafentreppe von Odessa, die das Geschehen durch zahlreiche Schnitte in aufwühlende Einzel-episoden zerteilt, zählt zu den wohl berühmtesten und meist-zitierten Szenen des Kinos überhaupt.

Katrin Willmann und Christian Heger

„Dieser Film unterscheidet sich von den Schwärmen der amerikanischen und europäischen Filme nicht durch die größere Kunst der Regieführung – gewiss auch durch sie –, nicht durch die peinlichere Ausnutzung der filmtechnischen Möglichkeiten und das gewaltigere Aufgebot der Massen. Etwas anderes trennt ihn von der Weltproduktion, etwas grundsätzlich anderes. Er hat die Wand durchstoßen, hinter die jene Filme nicht dringen. Er trifft eine Sache, die wirklich ist, er meint die Wahrheit, um die es zu gehen hat.“

(Siegfried Kracauer über
PANZERKREUZER POTEMKIN, 1926)

Inhalt



PANZERKREUZER POTEMKIN

Kinofilm aus der Serie „Das Jahr 1905“

Броненосец Потемкин
кинофильм из серии „1905 год“

Regie: Sergej Eisenstein

Drehbuch: Nina Agadshanowa-Schutko

Kamera: Eduard Tissé

Schnitt: Sergej Eisenstein

Musik: Edmund Meisel (1926, geschrieben für die deutsche Fassung)

Darsteller: Alexandr Antonow (Matrose Wakulintschuk), Nikolai E. Lewtschenko (Matjuschenko), Grigori Alexandrow (1. Offizier Giljarowski), Wladimir Barski (Kommandant Golikow), Sawitkow (Schiffsarzt Smirnow), Michail Gomorow (Matrose), Aleksandr Ljoschwin (Schiffsoffizier), A. Fajt (Messeoffizier), Marusow (höherer Offizier), I. Bobrow (Junger Matrose), Konstantin Feldman (Redner und Delegierter), A. Massena (alte Frau), Protopopow (alter Mann), Glotow (antise-mitischer Provokateur mit Strohhut), Silberman (Student), Laskaja (Dame mit Lorgnette), Korobej (Krüppel), Aba Glaubermann (ermordeter Junge), Prokopenko (seine Mutter), N. I. Poltawzewa (Lehrerin mit Zwicker) u. a.

Produktion: Erste Goskino-Fabrik

Uraufführung: 24.12.1925 im Moskauer Bolschoitheater

Deutsche Uraufführung: 29.4.1926 im Berliner Apollo-Theater

Format/Länge: S/W, stumm, ca. 70 Min.

FSK: 12, empfohlen ab 14 Jahren

4	Filmgeschichte
9	Filminhalt
10	Figuren
11	Themen
15	Filmische Mittel
19	Exemplarische Sequenzanalyse
20	Anregungen für den Unterricht
22	Arbeitsblatt
24	Sequenzprotokoll
26	Materialien
30	Literatur und Links

Filmgeschichte

Zur Stellung des Films in der Filmgeschichte

Auf der Weltausstellung in Brüssel 1958 wurde PANZERKREUZER POTEMKIN zum „besten Film aller Zeiten“ gekürt und bis heute genießen der Film und sein Regisseur Sergej M. Eisenstein großes Renommee nicht nur unter Filmkennern. Legendär und vielfach zitiert ist vor allem die berühmte Sequenz auf der Hafentreppe der Stadt Odessa, die das Massaker zaristischer ■ Kosaken an unbewaffneten Männern, Frauen und Kindern zeigt. Der damals 27-jährige Regisseur (1898-1948) entwickelte in PANZERKREUZER POTEMKIN eine Filmästhetik, die stilbildend geworden ist. Nicht so sehr die schauspielerische Leistung, sondern vielmehr die neuartige ■ Montagetechnik war für die Emotionalisierung des Kinopublikums entscheidend. Durch Kontrastierung der Bilder, symbolhaft aufgeladene Einstellungen, extreme Kameraperspektiven und einen an die klassische Tragödie angelehnten 5-Akt-Aufbau schuf er jenes Meisterwerk über die russische Revolution von 1905, das bis heute nichts von seiner Wirkungskraft verloren hat.

Produktionsgeschichte

Am 17. März 1925 beschloss das ■ Zentrale Exekutivkomitee der UdSSR die Vergabe eines Auftragsfilms anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der ersten Russischen Revolution aus dem Jahr 1905. Mit der Regie wurde der junge Nachwuchsregisseur Sergej Eisenstein betraut, der bis dahin mit STREIK (UdSSR 1924) erst einen langen Spielfilm gedreht hatte. Das Skript der Armenierin Nina Agadshanowa-Schutko trug den Arbeitstitel „Das Jahr 1905“. Die ursprüngliche Fassung des Drehbuchs sah zunächst vor, die revolutionäre Bewegung an unterschiedlichen Orten des Zarenreiches darzustellen. Entsprechend ambitioniert nahm sich auch der Zeitplan des filmischen Großprojekts an, der zu Beginn



auf 250 Drehtage und die Mitwirkung von bis zu 20.000 Statisten ausgerichtet war. Es war angedacht, die revolutionäre Entwicklung in mehreren Episoden bis zur ■ Oktoberrevolution 1917 darzustellen. Der Film sollte analog zu Fritz Langs deutscher Sagenadaption DIE NIBELUNGEN (D 1924) ein Nationalepos werden.

Doch während der Dreharbeiten in Odessa (September/Oktober 1925)

entschloss sich Eisenstein, den dortigen Matrosenaufstand auf dem Panzerkreuzer „Fürst Potemkin von Taurien“ in das Zentrum des Films zu stellen. Er verfolgte damit die Absicht, an einem einzelnen Ereignis das Typische der gesamten Revolutionsbewegung abzubilden (Pars pro Toto). Einige bereits früher an anderen Drehorten gefilmte Einstellungen montierte Eisenstein in die für den Film zentrale

Treppensequenz im 4. Akt ein (vgl. Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse). Ende November 1925 waren alle Aufnahmen abgeschlossen. Aus 4.500 Metern Filmmaterial erarbeitete Eisenstein nun mit seinen Assistenten eine Premieren-Schnittfassung von ungefähr 1.400 Metern Länge. Die Premiere von PANZERKREUZER POTEMKIN fand am 24. Dezember 1925 im Moskauer Bolschoi-Theater vor den Teilnehmern eines Parteitag der ■ Bolschewiki statt. Bis zum Tag der Uraufführung arbeitete Eisenstein am Schnitt – den letzten Akt habe er nur mit Spucke geklebt, wird er später berichten. Zur öffentlichen Premiere am 18. Januar 1926 wurde die Fassade des Moskauer Kinos mit einem großen Schiffsmodell des Panzerkreuzers geschmückt, das Kinopersonal und die Orchestermusiker trugen Matrosenuniformen. Es gab noch keine eigene originale Filmmusik. Als musikalische Untermalung dienten Versatzstücke aus dem Klassikerfundus, das heißt so genannte „Katalogmusik“ von Litoloff, Tschaikowski und Beethoven.

FRAGEN

- Bei PANZERKREUZER POTEMKIN handelt es sich um einen Auftragsfilm. Welche Interessen verfolgten die Auftraggeber, einen Film über die (unvollendete) Revolutionsbewegung im Jahre 1905 zu drehen?
- Warum wich Eisenstein vom ursprünglichen Drehbuch „Das Jahr 1905“ ab?

Technikgeschichte

30 Jahre nach dem Beginn der Filmgeschichte – die erste offizielle Filmvorführung hatte in Paris am 28.12.1895 stattgefunden – hatten Filmsprache und Filmtechnik große Fortschritte gemacht. Die Kameras wurden leichter und damit beweglicher. Kameraschwenks, Kamerafahrten, der Wechsel der ■ Kameraperspektiven

Kosaken

Berittene Eliteeinheit in der Armee des Zaren, die oft als Polizeitruppe bei inneren Unruhen eingesetzt wurde und Sonderrechte besaß.

Montage

Mit Schnitt oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung über die Auflösung einer Szene bis zur Szenenfolge und der Anordnung der verschiedenen Sequenzen. Die Montage macht den Film zur eigentlichen Kunstform, denn sie entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten. Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen.

Zentrales Exekutivkomitee der UdSSR

Oberstes gesetzgebendes und kontrollierendes Organ der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (kurz: UdSSR oder Sowjetunion). Die Sowjetunion (1922–1991) war ein föderativer Bundesstaat, der auf der Ideologie des Marxismus-Leninismus fußte und zentral von Moskau aus regiert wurde. Ihre größte territoriale und machtpolitische Ausdehnung erreichte sie nach dem Zweiten Weltkrieg. Als größter Flächenstaat der Erde konkurrierte die UdSSR bis zu ihrer Auflösung 1991 mit den USA um die weltweite politische und militärische Vorherrschaft (Ost-West-Konflikt; „Kalter Krieg“).

Oktoberrevolution

Mit einem Putsch gelang es einer kleinen Gruppe von Berufsrevolutionären der Bolschewiki, einer radikalen

Splittergruppe der russischen Sozialdemokratie, in der Nacht vom 7. auf den 8. November 1917 (25./26. Oktober nach dem in Russland bis 1918 geltenden julianischen Kalender) die strategisch entscheidenden Positionen in Petrograd (heute St. Petersburg) zu besetzen und die Provisorische Regierung abzusetzen. Diesem Umsturz war Anfang 1917 die stark bürgerlich-liberale Februarrevolution vorausgegangen, die die Abdankung des Zaren erzwungen hatte.

Bolschewismus/Bolschewiki

Die 1898 illegal in Minsk gegründete Sozialdemokratische Arbeiterpartei Russlands (SDAPR) spaltete sich nach einer Abstimmung auf ihrem zweiten Parteitag 1903 in zwei Fraktionen auf: die „Menschewiki“ (Minderheitler) und die „Bolschewiki“ (Mehrheitler). Während die gemäßigeren Menschewiki zunächst den Umbruch zu einem bürgerlich-demokratischen System forderten, strebten die radikaleren Bolschewiki direkt die sozialistische Revolution an. In der Revolution von 1905 und der Februarrevolution von 1917 spielten die Bolschewiki allerdings keine Rolle. Mit dem Umsturz vom Oktober 1917 übernahmen die Bolschewiki unter Lenins Führung die Macht im Land und etablierten auf der Grundlage ihrer Ideologie eine Einparteidiktatur. Auf ihrem XIV. Parteitag 1925 benannten sich die Bolschewiki in „Kommunistische Partei der Sowjetunion“ (KPdSU) um.

Kameraperspektiven

Die gängigste Kameraperspektive ist die Normalsicht. Sie fängt das Geschehen in Augenhöhe der Handlungsfiguren ein und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung. Aus der Untersicht/Froschperspektive aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich, während die Aufsicht/Obersicht Personen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen lässt. Die Vogelperspektive kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz. Die Schrägsicht/gekippte Kamera evoziert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.

■ ■ Filmgeschichte

und die rhythmische Montage führten zu einer Dynamisierung der filmischen Handlung. Die sowjetischen Regisseure der 1920er-Jahre verwendeten (neben den neuen Montageformen) wesentlich häufiger das Mittel der extremen Unter- und Aufsicht als ihre westlichen Kollegen. Extreme Untersichten (Froschperspektive) auf Personen dienten vor allem bei Eisenstein und seinem Kollegen Wsewolod Pudowkin dazu, in Abhängigkeit von der Gestik und Mimik des Schauspielers entweder die Arroganz der Macht darzustellen oder das Heroische zu betonen. Diese Kameratechnik beeinflusste in der Folgezeit Regisseure wie Abel Gance, Alfred Hitchcock und Orson Welles, aber auch die im nationalsozialistischen Deutschland arbeitende Regisseurin Leni Riefenstahl.

Sozialgeschichte: Der russische Revolutionsfilm

Nach der Oktoberrevolution 1917 erkannten die neuen Machthaber um den ■ kommunistischen Regierung- und Parteiführer ■ Lenin die herausragende Rolle des Films bei der Vermittlung und Verbreitung der revolutionären Idee. Während die zukünftigen Regisseure in Moskau im 1919 gegründeten Gerassimov-Institut für Kinematographie, der ersten Filmhochschule der Welt, mit neuen Formen der Filmsprache experimentierten, fuhren so genannte Agit-Züge mit mobilen Projektoren bis in die weit abgelegenen Provinzen des neuen Sowjetstaates. Aufgrund der hohen Analphabetenrate in der Bevölkerung galten Theater- und Filmvorführungen als wesentlich effektivere Mittel zur ■ Agitation und Propaganda als etwa Flugschriften oder Textsammlungen. In den Agit-Zügen befanden sich aber auch Filmteams, die wiederum Dokumentarfilme über jene weitgehend unbekannt Gebiete und ihre Menschen produzierten. Diese Filme, die als Wochenschauen unter dem Begriff „Kino-Prawda“ (deutsch: Kino-Wahrheit) liefen, waren bei der Bevölkerung sehr beliebt. Die neuen



experimentellen Methoden der Montage (vgl. Kapitel Filmische Mittel) wurden bereits hier angewandt und sollten die Ästhetik späterer Spielfilme maßgeblich bestimmen.

Der von Lenin überlieferte Satz „Der Film ist für uns die wichtigste aller Künste“ zeigt, dass die sowjetischen Machthaber die propagandistischen Möglichkeiten des neuen Mediums erkannt hatten. Lenin verstaatlichte die russische Filmproduktion und stellte sie unter die Oberaufsicht des Volkskommissariats für Bildung. Ab 1924 entstanden die meisten Spielfilme als Auftragsarbeiten der Kommunisten, damit begann die Blüte des russischen Revolutionsfilms. Neben Sergej Eisenstein zählten Lew Kuleschow (1899-1970; DIE UNGEWÖHNLICHEN ABENTEUERER DES MR. WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKI, UdSSR 1924) und Wsewolod Pudowkin (1893-1953; DIE MUTTER, UdSSR 1926; DAS ENDE VON ST. PETERSBURG, UdSSR 1927) zu den einflussreichsten Regisseuren. Sie stellten ihre Werke inhaltlich ganz in den Dienst der kommunistischen Bewegung und revolutionierten gleichzeitig die Filmsprache. So kam es erstmals in der Filmgeschichte zu einer Synthese zwischen künstlerischer Avantgarde und Politik, deren Ergebnisse bei Kritikern und Kinopublikum (weltweit) auf große Resonanz stießen.

Mit dem Beginn der Alleinherrschaft ■ Stalins 1927 endete diese kurze, vitale Phase des sowjetischen Kinos. Avantgardistische Filme wurden als zu

anspruchsvoll oder zu formalistisch abgelehnt. Die Zeit der Experimente war vorbei. Entweder unterwarfen sich die Regisseure der ■ stalinistischen Doktrin des ■ „Sozialistischen Realismus“ oder sie erhielten Berufsverbot. Eisenstein versuchte sich dem direkten Einfluss zu entziehen, indem er häufiger ins Ausland reiste und dort an einigen Produktionen mitwirkte – allerdings ohne größeren Erfolg.

FRAGEN

- Welche Funktion hat der Film für die neuen sowjetischen Machthaber?
- Was ist das Besondere am frühen russischen Revolutionsfilm?

Rezeptionsgeschichte

Der Erfolg von Eisensteins POTEMKIN-Film in der Sowjetunion (300.000 Zuschauer) hielt auch in Deutschland an. Die „Prometheus-Film AG“, ein KPD-naher Filmverleih, war im Besitz der Weltvertriebsrechte sowjetischer Filme. Kurz nach der Premiere in Moskau stellte der Regisseur Phil Jutzi (MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK, D 1929; BERLIN ALEXANDERPLATZ, D 1930) eine deutsche Fassung mit dem Titel DAS JAHR 1905 – PANZERKREUZER POTEMKIN her. Dazu kürzte und montierte er den Film neu, um den strengen Vorschriften der Filmprüfstelle in Berlin und München, denen alle in- und ausländischen

Filme unterworfen waren, zu entsprechen. Trotz der Kürzungen Jutzis prüften die Zensurbehörden Eisensteins Werk insgesamt acht Mal im Hinblick auf eine mögliche Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit, und belegten den Film mit weiteren Kürzungsaufgaben. So wurden beispielsweise die Gewalttaten der Kosaken in der Treppensequenz durch die Herausnahme von Bildern der Opfer entschärft. Fatalerweise führte Jutzi die Kürzungen am Originalnegativ durch – und initiierte damit ungewollt eine lange Geschichte ständiger Veränderungen des ursprünglichen Werks. Eine um etwa 165 Meter gekürzte Fassung wurde schließlich im Oktober 1926 von der Film-Oberprüfstelle freigegeben, allerdings mit einem „Jugendverbot“: Personen unter 21 Jahren durften den Film also nicht sehen. Der deutsche Komponist Edmund Meisel (1894-1930) wurde damit beauftragt, eine genuine Filmmusik zu komponieren (vgl. Kapitel Filmische Mittel). Noch im gleichen Jahr war diese so genannte „Weimarer Fassung“ von PANZERKREUZER POTEMKIN in 125 deutschen Städten zu sehen. Das Publikum war begeistert. Von Deutschland aus trat der Film seinen weltweiten Siegeszug an. Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger und Walter Benjamin lobten ihn überschwänglich und verarbeiteten ihn in ihren literarischen Werken. Dass sogar NS-Propagandaminister Joseph Goebbels von der visuellen (und akustischen) Wirkung beeindruckt war und von den deutschen Regisseuren einen „nationalsozialistische[n] Panzerkreuzer“ („Deutsche Allgemeine Zeitung“, 11.2.1934) forderte, provozierte Eisenstein zu einer Erwiderung in einem Offenen Brief („Literaturnaja gazeta“, 22.3.1934): „Begeben Sie sich zu Ihren Trommeln, Herr Obertrommler! Aber bilden Sie sich bloß nicht ein, dass eine bürokratische Kunst, die auf all diesen Scheußlichkeiten gewachsen ist, je imstande sein wird, durch das Wort die Herzen der Menschen zu entzünden.“

Kommunismus

Der Begriff des „Kommunismus“ bezeichnete ursprünglich eine Gesellschaftsform, in der das Privateigentum abgeschafft ist und eine Gütergemeinschaft für wirtschaftliche und soziale Gleichheit und Gerechtigkeit sorgt. Die Konzeption entstammt der von Karl Marx (1818-1883) und Friedrich Engels (1820-1895) in der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten Theorie des Marxismus. Nachdem kommunistische Parteien in verschiedenen Staaten – zuerst in Russland – die Macht übernommen hatten, wurde Kommunismus auch als Begriff für die Herrschaftsform benutzt.

Wladimir I. Lenin (1870-1924)

Wladimir I. Uljanow lernte während seines Jurastudiums die Schriften von Marx und Engels kennen und schloss sich unter dem Decknamen „Lenin“ revolutionären Zirkeln an. Er wurde mehrfach verhaftet, nach Sibirien verbannt und verbrachte Jahre im Exil vor allem in Deutschland und in der Schweiz. Lenin verfasste eine Reihe von theoretischen Abhandlungen über den Marxismus und entwickelte die Theorie im Hinblick auf die speziellen russischen Verhältnisse zum „Leninismus“ weiter. Nach dem Oktoberumsturz 1917 übernahm Lenin den Vorsitz der neuen Sowjetregierung, des Rates der Volkskommissare. In den folgenden Jahren des Bürgerkriegs baute er ein diktatorisches Regierungssystem auf, das oppositionelle Gruppen radikal verfolgte. Nach mehreren Schlaganfällen starb Lenin 1924, sein Nachfolger wurde Josef Stalin.

Agitprop

Agitprop ist ein aus den Wörtern Agitation und Propaganda zusammengesetzter Begriff, unter dem alle Formen der Vermittlung kommunistischer Ideologie verstanden werden.

Josef W. Stalin (1879-1953)

Der Georgier Josef W. Dschugaschwili schloss sich bereits als Priesterseminarist der illegalen sozialistischen Bewegung an und nannte sich Stalin (der Stählerne). Er wurde mehrfach wegen terroristischer Anschläge verhaftet und verbannt. In den revolutionären Wirren des Jahres 1917 wurde er in das Zentralkomitee der Bolschewiki gewählt, 1922 übernahm er das Amt des Generalsekretärs der Partei. Es gelang ihm in den innerparteilichen Machtkämpfen nach dem Tod Lenins dessen Nachfolge anzutreten. Stalin festigte seine Machtposition, indem er jede innerparteiliche Opposition unterdrückte und Gegner seiner Herrschaft rigoros verfolgen und liquidieren ließ.

Stalinismus

Als Stalinismus wird einerseits die von Josef Stalin geprägte kommunistische Ideologie bezeichnet, die auf der weltanschaulichen Grundlage des Marxismus in der von Lenin weiter entwickelten Form des Bolschewismus aufbaute. Vor allem aber bezeichnet der Stalinismus eine Form totalitärer Herrschaft, wie sie in der Sowjetunion zwischen 1927 und 1953 herrschte. Sie beruhte auf der unbeschränkten Macht Stalins und basierte auf Terror und Gewalt.

Sozialistischer Realismus

Als Sozialistischer Realismus wird die auf Stalin und seinen Kulturtheoretiker Andrej Schdanow zurückgehende Kunst doktrin bezeichnet. Die Künstler sollten ihre Werke so gestalten, dass auch kulturferne Menschen ihr Wesen erkennen. Die Kunstwerke sollten Optimismus ausstrahlen, positive Helden schaffen und allgemeinverständlich sein. Konflikte durften dargestellt werden, mussten am Ende aber überwunden werden. Werke des Sozialistischen Realismus sollten im Kern natürlich auch die politische Ideologie des Sozialismus/Kommunismus vermitteln.

Zustand, Restauration und unterschiedliche Filmversionen

Nicht nur wegen der zensurbedingten Eingriffe in die Originalkopie muss heute davon ausgegangen werden, dass keine autorisierte Fassung des Films, so wie er am 24.12.1925 im Bolschoi-Theater zu sehen war, mehr existiert. Die Weimarer Fassung gelangte etwa um 1932 zurück nach Moskau. Mittlerweile war aus der Stummfilmfassung mit Live-Musikbegleitung eine Tonfilmfassung, die so genannte „Nadeltonfassung“, geworden, in der die 130 Zwischentitel eingesprochen und ein Chor zur Meisel-Musik hinzugefügt worden war. Der Ton kam von einer parallel zum Film laufenden Schallplatte. In Moskau wurde ein Filmprotokoll angefertigt, das für die späteren Rekonstruktionsbemühungen eine wichtige Rolle spielen sollte. Denn das Protokoll verdeutlicht, dass PANZERKREUZER POTEMKIN zwischenzeitlich weitere Veränderungen durchlaufen hatte: So wurde etwa ein den 1. Akt einleitendes Trotzki-Zitat gegen ein Lenin-Zitat ausgetauscht – Leo Trotzki war politisch in Ungnade gefallen und bereits 1929 aus der Sowjetunion ausgewiesen worden (1940 ließ ihn Stalin in seinem mexikanischen Exil durch einen sowjetischen Agenten ermorden).

1950 brachte die sowjetische Regierung eine neue Tonfilmfassung heraus – die Tonspur war nun direkt auf dem Filmstreifen aufgebracht, was zu einer Verminderung der Bildqualität führte, da Teile des Bildes der Tonspur weichen mussten. Außerdem wurde der Lenin-Text abermals verändert und einzelne Einstellungen wurden herausgenommen – etwa die Szene mit dem antisemitischen Mann in der Menge, der dazu aufruft, die Juden zu schlagen und dadurch den Zorn der Umstehenden auf sich zieht (Min. 39). Auch diese Kürzung hatte einen politischen Hintergrund, da sich Stalin 1948/49 als Opfer einer angeblichen Verschwörung jüdischer Zionisten sah, was zu zahlreichen Verhaftungen und Hinrichtungen

führte. Die Reaktion der Menschenmenge wirkt durch die nachträgliche Bearbeitung unverständlich.

Besagte mit einer neuen Musik eines sowjetischen Komponisten versehene Version bildete nun die Grundlage für den weltweiten Vertrieb des Films in den 1950er- und 1960er-Jahren, auch für die beiden unterschiedlichen Versionen, die in der Bundesrepublik und in der DDR gezeigt wurden. Friedrich Luft, ein bekannter Theaterkritiker, verfasste einen Off-Kommentar für die westdeutsche Fassung, der die politische Intention des Films an einigen Stellen ins Gegenteil verkehrt. So wird der bereits erwähnte Agent provocateur, dessen (herausgeschnittener) Ausruf „Nieder mit den Juden!“ die Menschenmenge gegen sich aufbringt, in Luft's Version zum unschuldigen Opfer des revolutionären Volkszorns: „Wer dagegen ist, wer zweifelt [an der Sache der Aufständischen; d. Verf.], wird niedergeschlagen!“ In der DDR wurden die Zwischentitel beibehalten und ins Deutsche übersetzt. Außerdem enthielt diese Fassung einen erläuternden Kommentar zu Beginn des Films. Beide Varianten – die BRD- und die DDR-Version – waren etwa 10 Minuten kürzer als die Originalversion. 50 Jahre nach der Premiere veröffentlichte der staatliche Filmverleih Goskino 1975 eine „Jubiläumsfassung“, in der erstmals verloren geglaubtes Material des Originals enthalten war, das zufällig in einem Kinoarchiv gefunden worden war. Doch statt der Meisel-Musik verwendete man nun Musikausschnitte aus dem Werk Dimitri Schostakowitschs, weil – so die Diktion – ein russischer Film russische Musik enthalten solle. Da die Schostakowitsch-Kompositionen einen völlig anderen Rhythmus ergaben, wurde die Laufgeschwindigkeit des Films angepasst. Seit 1986 existiert eine vom Filmmuseum München restaurierte Version der Weimarer Kopie (mit der aus der Klavier-Partitur Meisels rekonstruierten Orchester-Musik), die die Kolorierung der roten Revolutionsfahne (Min. 41) berücksichtigt.

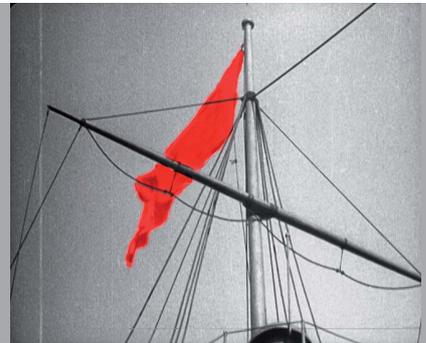
Die aktuellste Restauration wurde im Auftrag der Bundeskulturstiftung unter Leitung des Filmhistorikers Enno Patalas hergestellt und im Februar 2005 anlässlich der 55. Internationalen Filmfestspiele in Berlin uraufgeführt. Diese mit den russischen Original-Zwischentiteln und in der ursprünglichen Einstellungsfolge montierte Version kommt der Urfassung bislang am nächsten. Die Musik von Edmund Meisel wurde beibehalten, musste aber aufgrund der neu hinzugefügten Einstellungen „verlängert“ werden.

Diese Filmversion dient als Referenzfassung für das vorliegende Filmheft und ist in der DVD-Filmkanon-Reihe bei der Bundeszentrale für politische Bildung erhältlich. Auf der DVD befindet sich auch eine ausführliche Dokumentation der Editions-geschichte von PANZERKREUZER POTEMKIN.

FRAGEN

- Warum wurde die deutsche Version von PANZERKREUZER POTEMKIN gekürzt?
- Rekapitulieren Sie die Restaurationsgeschichte des Films. Warum verfügen wir heute nicht mehr über die ursprüngliche Fassung?
- Beziehen Sie Stellung zu der Frage, ob sich die aufwändige Restauration überhaupt lohnt.
- Warum forderte NS-Propagandaminister Joseph Goebbels von den deutschen Filmemachern einen „nationalsozialistische[n] Panzerkreuzer“ und wie bewerten Sie Eisensteins Antwort darauf?
- Informieren Sie sich über die Zeit des Kalten Krieges und stellen Sie Vermutungen darüber an, warum damals in der DDR und in der Bundesrepublik zwei unterschiedliche Versionen von PANZERKREUZER POTEMKIN gelaufen sind.

■ ■ Filminhalt



Das russische Zarenreich im Jahr 1905: Im Land kommt es zu einer ersten landesweiten Revolutionsbewegung gegen das zaristische Regime: Auf dem Panzerkreuzer „Fürst Potemkin von Taurien“ herrscht unter den Matrosen große Unzufriedenheit über ihre Arbeits- und Lebensbedingungen. Während die Offiziere bestens versorgt werden, müssen sie selbst faules Fleisch essen. Die Situation eskaliert, als der Kommandant Golikow befiehlt, auf eine Gruppe opponierender Matrosen zu schießen. Bei der folgenden Meuterei stirbt der Matrose Wakulintschuk, die Offiziere werden über Bord geworfen. Der Panzerkreuzer liegt im Hafen von Odessa vor Anker. Die Matrosen bahren ihren gefallenen Kameraden auf der Mole auf. In der Bevölkerung sprechen sich die Vorgänge auf dem Kriegsschiff schnell herum. Es kommt zu solidarischen Bekundungen. Nahezu die gesamte Stadt nimmt Abschied von Wakulintschuk und versorgt die Meuternden mit Proviant. Die Obrigkeit reagiert mit Waffengewalt:

Zaristische Soldaten (Kosaken) marschieren auf und schießen ohne Warnung in die wehrlose Menge, die den Matrosen auf den Landungsbrücken zujubelt. Greise, Frauen, Kinder werden wahllos getötet. Das Massaker scheint kein Ende zu nehmen. Schließlich feuert der Panzerkreuzer auf den Sitz des Generalstabes. Der Terror kommt zum Erliegen. Bereits am nächsten Morgen taucht das zaristische Admiralsgeschwader am Horizont auf. Die Matrosen machen sich bereit, gegen die Übermacht auf See zu kämpfen (Zwischentitel: „Alle gegen einen. Einer gegen alle.“). Im letzten Moment aber geschieht das Unfassbare: Die Kameraden auf den anderen Schiffen verbrüdern sich mit den Meuternden. Der Panzerkreuzer passiert das Geschwader. Am Mast flattert die Fahne der russischen Revolution.

FRAGEN

- Aus welchen Gründen kommt es auf dem Panzerkreuzer zu einem Aufstand der Matrosen?
- Wie werden die Aufständischen von der Bevölkerung in Odessa empfangen und wie reagiert die Obrigkeit?
- Skizzieren Sie den Verlauf der Ereignisse bis zum „Happy End“. Was sind die wichtigen Wendepunkte der Handlung?

■ ■ Figuren



Im Unterschied zum konventionellen Erzählkino gibt es in Eisensteins Revolutionsfilmen keine individuellen Helden. In seinem Kino ist die Masse der Held. Einzelfiguren repräsentieren gesellschaftliche Gruppen. So arbeitet Eisenstein bei der Figurenzeichnung ganz bewusst mit den Mitteln der Kontrastierung, vor allem in Bezug auf Physiognomie und Mimik. Seine Figuren sind keine Charaktere, sondern Typen, die für eine bestimmte soziale Schicht oder Klasse stehen. Deswegen wirken auch keine bekannten Schauspieler mit. Ein Großteil der Darsteller und Statisten waren Laien, nur wenige hatten Schauspielerefahrung.

Die Matrosen Wakulintschuk und Matjuschenko:

Sie sind die Träger der revolutionären Bewegung, diskutieren zu Beginn des Films über die revolutionären Vorgänge im Lande (heroisierende Untersicht), planen einen Aufstand und führen die Meuterei an. Bildlich gesprochen repräsentieren sie die bolschewistischen Kader, die die Bevölkerung aufklären und auf einen Umsturz hinarbeiten sollen. Nach dem Tod Wakulintschuks wird er von der Mannschaft und der Bevölkerung Odessas wie ein Held verehrt. Matjuschenko taucht erst wieder im 5. Akt auf, als er in der entscheidenden letzten Nacht durch die Reihen der schlafenden und wachenden Kameraden geht.

Die Bevölkerung von Odessa:

Scheinbar endlos ist der Trauerzug der Menschen auf der Mole, der dem aufgebahrten Wakulintschuk die letzte Ehre erweist (Min. 34). Eisenstein hebt einige Figuren aus der Menge hervor, deren Schicksal er im weiteren Verlauf des Films verfolgt. Sie repräsentieren die Schichten, Altersgruppen und politischen Einstellungen im vorrevolutionären Russland.

- Der junge Student ist euphorisch und steht für die jungen Intellektuellen (die „Intelligenzija“).
- Der ältere Professor und seine Frau verkörpern die bürgerliche Bildungselite, die noch verhalten auf die revolutionären Ereignisse reagiert.
- Die Lehrerin mit dem Zwicker steht für den intellektuellen Mittelstand, der mit der Revolution sympathisiert.
- Die elegante Dame mit dem weißen Schirm gehört zu den Wohlhabenden; auch sie sympathisiert mit den Meuturern.
- Die Mutter mit dem Knaben steht für die sympathisierenden Arbeiterfamilien.
- Der junge Behinderte repräsentiert die ebenfalls sympathisierende Schicht der Unterprivilegierten.

Nur einmal treten auf:

- Der Mann mit Strohhut (auf der Mole). Er ist ein Agent provocateur, Antisemit und Revolutionsfeind.
- Die junge Mutter mit dem Baby im Kinderwagen (Treppensequenz). Gemeinsam symbolisieren sie die Unschuld. An der Gürtelschnalle trägt sie einen

weißen Schwan, der ebenfalls für Reinheit und Unschuld steht.

Die Vertreter des zaristischen Regimes:

- Die Offiziere, Kommandeur Golikow und sein Erster Offizier Giljarowski, repräsentieren die militärische Führung des zaristischen Russlands. Sie werden häufig in bedrohlicher Untersicht gezeigt. Ihre Reaktionen sind unverhältnismäßig (Erschießungsbefehl) und heimtückisch (Wakulintschuks Ermordung). Sie zeigen keinerlei Empathie.
- Schiffsarzt Smirnow, mit Zahnlücken und Zwicker, ist sehr klein und geht gebückt. Er ist die Inkarnation des Hässlichen. Seine Hässlichkeit korrespondiert mit seiner inneren menschenverachtenden Einstellung. Er repräsentiert die korrupte Wissenschaftselite.
- Der Pope trägt weiße, zerzauste Haare, hat zusammengekniffene, kleine Augen. Er repräsentiert die mit dem Zarenregime paktierende orthodoxe Kirche. Mit dem Kreuz segnet er die Erschießung. Außerdem ist er feige, da er sich während der Meuterei tot stellt.
- Die Kosaken stehen für die Exekutive des Staates, die dem Zar treu ergeben ist. Sie befolgen jeden Befehl. Bis auf die Schlussbilder der Treppensequenz bleiben sie eine gesichtslose Armee von Befehlsempfängern, die wie eine kaltblütige Maschine tötet.

Themen

Das Russische Zarenreich am Ende des 19. Jahrhunderts

Russland war im 19. Jahrhundert ein zentral regierter Staat, an dessen Spitze der Zar (Kaiser) als unbeschränkter, nur Gott allein verantwortlicher Herrscher stand (Autokratie). Eine weit verzweigte Bürokratie und ein restriktiver Polizeiapparat kontrollierten die Bevölkerung. Wirtschaftliche Probleme, die sich aus der Leibeigenschaft der Bauern ergaben, verlorene Kriege, die zunehmende Verelendung eines entstehenden Industrieproletariats und fehlende politische Beteiligungsmöglichkeiten schürten die Unzufriedenheit verschiedener Kreise der russischen Bevölkerung mit dem herrschenden System. Eine Reihe von Reformen, die Zar Alexander II. (1818-1881) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einleitete, wie die Abschaffung der Leibeigenschaft oder die Justiz-, Heeres- und Bildungsreformen, erfüllten nicht die in sie gesetzten Hoffnungen. Russland blieb im europäischen Vergleich ein rückständiges Land, überwiegend agrarisch geprägt, kaum industrialisiert, mit einer hohen Analphabetenquote und einer immer größer werdenden Schicht verarmender Bauern.

Gegen das restriktive Regime begannen sich verschiedene Oppositionsbewegungen zu formieren, die von religiösen Gruppen über eine breite liberale Bewegung bis zu sozialistischen und radikalen, terroristischen Gruppierungen reichten, die auch vor Attentaten nicht zurückscheuten. Während die eher liberalen Bewegungen eine Reformierung des autokratischen Systems hin zu einer konstitutionellen Monarchie anstrebten, planten die Anhänger anarchistischer und sozialistischer Bewegungen den Umsturz des Regimes. 1881 fiel der „Zar Befreier“, Alexander II., einem Attentat zum Opfer. Dies war für seine Nachfolger das Signal zu einem restriktiven und restaurativen Kurs. Gleichzeitig förderten sie staatlicherseits den Ausbau des Eisenbahnnetzes und investierten in die Industriali-

sierung. Die entstehenden Fabriken waren zumeist größer und moderner als im übrigen Europa, doch die Arbeitsbedingungen oft katastrophal – schwerste Arbeit für geringen Lohn, Arbeitszeiten zwischen 12 und 15 Stunden, Unterkünfte, die sich kaum von Obdachlosenasylen unterschieden. Zugleich verschlechterte sich die Versorgungslage in Stadt und Land durch eine wirtschaftliche Rezession und eine Reihe von Missernten; die 1890er-Jahre waren von Hungersnöten gekennzeichnet. Die Unzufriedenheit mit dem herrschenden System nahm dramatisch und in allen Bevölkerungsschichten zu.

Auch außenpolitisch geriet das Zarenreich unter Druck. Die Expansionspolitik in den ostasiatischen Raum, begleitet vom Bau der Transsibirischen Eisenbahn, stand in Konkurrenz zu den Interessen Japans und Großbritanniens. Die russische Regierung stellte sich hier wenig geschickt an, ließ Möglichkeiten zu einer friedlichen Einigung verstreichen und provozierte so einen militärischen Angriff Japans im Jahre 1904. Die verheerenden Niederlagen Russlands zu Land und zur See verstärkten die innenpolitischen Schwierigkeiten weiter; die menschlichen und materiellen Belastungen durch die Kriegsführung waren erheblich. Das Vertrauen der Bevölkerung in die Zarenregierung schwand zusehends.

Auslöser der ersten Russischen Revolution: Der „Petersburger Blutsonntag“

Trotz aller Unzufriedenheit herrschte in weiten Teilen der russischen Bevölkerung immer noch die vor allem durch die orthodoxe Kirche geförderte Überzeugung, dass der Zar wie ein Vater für seine Untertanen sorgen und die Missstände beseitigen werde. Am 22. Januar 1905 (9. Januar nach julianischem Kalender) versammelten sich unter Führung des Priesters Gapon in St. Petersburg rund 100.000 Arbeiter, um in einer Kundgebung zum Winterpalais, dem Sitz des Zaren, zu ziehen

Konstitutionelle Monarchie

Der Begriff bezeichnet eine Herrschaftsform, bei der die Macht des Monarchen – des Königs oder Kaisers, der sein Amt entweder in Erbfolge oder gewählt auf Lebenszeit ausübt – durch eine Verfassung (Konstitution) beschränkt ist.

und Nikolaus II. (1868-1918) Bittschriften mit ihren Forderungen zu überbringen. Hierzu zählten Forderungen nach Lohnerhöhungen, der Einführung des 8-Stunden-Tages, aber – unter dem Einfluss liberaler Kräfte – auch politische, wie die nach freien Wahlen und der Schaffung einer Verfassungsgebenden Versammlung. Der Aufmarsch glich eher einer religiösen Prozession, als einer Demonstration. Die Arbeiter führten Bilder des Zaren und Heiligenbilder mit sich und hofften auf die Güte ihres Herrschers. Als der Demonstrationzug sich allerdings dem Winterpalais näherte, sahen sich die Offiziere der Wachmannschaften überfordert und ließen, als der Zug nach Warnsalven nicht stoppte, in die Menge schießen. Es brach Panik aus, über 100 Menschen starben, mehrere Hundert wurden verletzt. Der Fassungslosigkeit und Enttäuschung folgte Wut, es kam zu Ausschreitungen und Plünderungen. Das Zarenregime hatte an Autorität und Legitimität verloren.

Die Russische Revolution 1905

Nach dem „Blutsonntag“ erfasste eine gewaltige Streikwelle das Land. Bauern organisierten Pachtstreiks, zündeten Landgüter an und vernichteten Herrenhäuser.

Schüler und Studenten streikten, Arbeiter legten im ganzen Land ihre Arbeit nieder. Sie protestierten gegen die schlechten Bedingungen und stellten politische Forderungen. Intellektuelle wehrten sich gegen Zen-



sur und Versammlungsbeschränkungen, Angehörige des besitzenden Bürgertums verweigerten Steuerzahlungen. An den Grenzen des Reiches begeherten die nicht-russischen Nationalitäten auf. Soldaten und Matrosen meuterten bei verschiedenen Gelegenheiten. Zum ersten Mal bildeten sich Räte (Sowjets) von Arbeiterdelegierten, die ihre Forderungen formulierten. Die revolutionären Ausbrüche bescherten den linken Parteien Zulauf, ohne dass diese jedoch in der Lage gewesen wären, die Führung der Bewegung zu übernehmen. Die allgemeine Politisierung der Bevölkerung führte allerdings auch zur Gründung weiterer Parteien, etwa der liberalen Kräfte. Die zaristische Regierung konnte die Unruhen nicht mehr eindämmen. Einige halbherzige Zugeständnisse des Zaren, wie Ministerwechsel und der Einsatz von Kommissionen, blieben wirkungslos. Als sich die revolutionären Ausbrüche im Herbst des Jahres 1905 mehrfach zu Generalstreiks ausweiteten und nicht mehr sicher war, ob das Heer und die Flotte noch loyal zum Zaren standen, sah sich Nikolaus II. schließlich genötigt, einzuliken. Mit dem „Oktobermanifest“ gewährte er die Schaffung einer frei zu wählenden gesetzgebenden Volksvertretung, der „Staatsduma“, und sicherte Meinungs- und Versammlungsfreiheit zu. Mit diesem Zugeständnis gelang es dem zaristischen Regime letztlich, den Umsturz abzuwenden und die revolutionäre Bewegung zu spalten. Die liberalen, bürgerlichen und gemäßigt sozialistischen



Kräfte sahen ihre Forderungen annähernd erfüllt und konzentrierten sich auf die Wahlen, während die radikalen Kräfte um die Bolschewiki weiter auf den Sturz des Regimes hinarbeiteten.

Wahrheit und Fiktion: Die historische Meuterei auf der „Potemkin“

Der Panzerkreuzer „Fürst Potemkin von Taurien“ – streng genommen eigentlich ein gepanzertes Linienschiff – befand sich im Frühsommer 1905 auf Patrouille im Schwarzen Meer, um Waffen zu testen. Am Morgen des 27. Juni 1905 (14. Juni nach julianischem Kalender) stellten einige Matrosen fest, dass das Fleisch, welches sie zu Mittag bekommen sollten, von Maden befallen war. Die Matrosen protestierten. Der vom Bootsmann herbeigerufene Schiffsarzt erklärte nach flüchtiger Inspektion das madige Fleisch für genießbar und riet lediglich, die Würmer mit Salzwasser abzuwaschen. Die Situation eskalierte, als die Matrosen sich mittags weigerten, die Suppe mit dem befallenen Fleisch zu essen. Kapitän Golikow ließ daraufhin die komplette Mannschaft auf dem Achterdeck antreten und drohte, alle, die sich zu

essen weigerten, aufzuhängen. Als die Matrosen nur teilweise nachgaben, ließ der Erste Offizier, Giljarowski, die Wache aufmarschieren und drohte den Meuterern mit der Exekution. Dies führte zu einem offenen Aufbegehren, in dessen Verlauf sich die Matrosen unter der Führung des Sozialdemokraten Matjuschenko bewaffneten. Als der 28-jährige Matrose Wakulintschuk seine Waffe erhob, wurde er von Giljarowski erschossen. Daraufhin stürzten sich die Matrosen auf die Offiziere und Matjuschenko tötete Giljarowski. Eine offene Meuterei brach aus, bei der sieben Offiziere, darunter auch der Kapitän und der Schiffsarzt, ums Leben kamen. Ihre Leichen wurden über Bord geworfen. Die meuternden Matrosen wählten ein 30-köpfiges „Volkskomitee“ unter der Führung Matjuschenkos und übertrugen diesem das Kommando. In der Hoffnung, der revolutionäre Funke könne auch auf die weitere Flotte und das Land überspringen, nahm der Panzerkreuzer „Potemkin“ Kurs auf die Hafenstadt Odessa. In Odessa waren bereits seit zwei Wochen Streiks und Demonstrationen an der Tagesordnung, mehrfach hatte



es blutige Zusammenstöße zwischen Arbeitern und der Polizei gegeben. In dieser Situation ging das Kriegsschiff in der Nähe des Hafens vor Anker. Der Leichnam Wakulintschuks wurde im Hafen, am Fuße der Marmortreppe zur Stadt, aufgebahrt, umgeben von einer Ehrengarde der Matrosen. Innerhalb weniger Stunden kamen rund 5.000 Einwohner von Odessa zusammen, um dem Toten die letzte Ehre zu erweisen und die Meuterer mit Essen und Kohlen zu versorgen. Während die Demonstranten zunächst nur den revolutionären Ansprachen zugehört hatten, radikalisierte sich die Menge im Laufe des Tages und begann in der Stadt zu plündern und Feuer zu legen. Es kam zu einem Pogrom gegen die jüdischen Stadtbewohner. Auf Befehl des Zaren ließ der Generalgouverneur von Odessa am Abend des 28. Juni 1905 die Armee gegen die marodierende Menge einschreiten. Nach stundenlangem Beschuss, bei dem mehrere Tausend Demonstranten getötet und verwundet wurden, war der Widerstand der Bevölkerung niedergeschlagen. Vom Panzerkreuzer „Potemkin“ wurde erst einen Tag später anlässlich von Ausschreitungen bei der

Beerdigung Wakulintschuks auf die Stadt geschossen, man traf aber nur einige Wohnhäuser. Die Besatzung der „Potemkin“ blieb letztlich ohne Unterstützung aus der Stadt und von anderen Schiffen. Isoliert traten die Meuterer die Flucht in die rumänische Hafenstadt Constanza an, wo ihnen aber der erbetene Proviant und Brennstoff verweigert wurde. Ein Asylangebot lehnte die Mannschaft zunächst ab. Nach einem weiteren gescheiterten Versuch, an der russischen Schwarzmeerküste Unterstützung zu bekommen, kehrte die Besatzung nach Constanza zurück, lieferte den rumänischen Behörden das inzwischen stark beschädigte Schiff aus und kapitulierte am 8. Juli 1905. Ein Großteil der Besatzung blieb im Exil in Rumänien, einige kehrten später nach Russland zurück, wo sie wegen Meuterei verhaftet wurden. Der Anführer Matjuschenko wurde 1907 hingerichtet.

Der Einzelne und das Kollektiv

Eisenstein orientierte sich in seiner filmischen Adaption recht genau an den historischen Ereignissen, wobei er sich natürlich dramatische Freiheiten im

Sinne der Aussageabsicht erlaubte. Er strebte mit PANZERKREUZER POTEMKIN nicht die möglichst authentische Darstellung der historischen Fakten an, sondern konstruierte den gesamten Handlungsverlauf als revolutionäres Lehrstück. Emotionale Überzeugungskraft war ihm wichtiger als dokumentarische Exaktheit. Eisenstein inszenierte seine Revolutionsfilme im Sinne der marxistischen Dialektik, wonach in den einzelnen Fakten der Geschichte die Gesetzmäßigkeiten des gesamten historischen Prozesses enthalten seien. Deshalb zeige PANZERKREUZER POTEMKIN, wie angesichts der gesellschaftlichen Verhältnisse notwendigerweise aus dem bürgerlichen „Ich“ das revolutionäre „Wir“ wird. Folgerichtig endet der Film auch nicht mit der Flucht in internationale Gewässer und dem wenig erfreulichen Schicksal der meuternden Matrosen, sondern voller Pathos mit der Verbrüderung der Schiffsbesatzungen und dem Blick auf den herannahenden Bug des Panzerkreuzers, ein Symbol für eine Zukunft im Geiste der Revolution. In der sozialistischen Ideologie tritt die Masse beziehungsweise das Kollektiv als Träger gesellschaftlicher Veränderungen an die Stelle einer großen Herrscherpersönlichkeit oder eines individuellen Helden. Nach Karl Marx ist die Formierung einer Gemeinschaft, etwa der Arbeiter, der Ausdruck eines Klassenbewusstseins, das zur Überwindung der kapitalistischen Gesellschaft führt. In Eisensteins Film wird dieser Gedanke vom Kollektiv als Träger der Bewegung



umgesetzt. Wie bereits zuvor erörtert (vgl. Kapitel Figuren), handelt es sich bei den dargestellten Personen eher um Typen als um Charaktere. Am Beispiel der Panzerkreuzer-Besatzung wird die Formierung zu einem Kollektiv deutlich. Am Ende der Meuterei ist das Matrosenkollektiv organisatorisch geschlossen. Nach Wakulintschuks Tod wird kein Matrose mehr filmisch besonders herausgehoben. Die Mannschaft bildet eine feste Einheit. Das ist bei der Odessaer Bevölkerung anders, sie ist noch unorganisiert. Die Repräsentanten der unterschiedlichen Schichten werden teilweise aus der Masse heraus individualisiert, und sind an ihrer Mimik, Gestik und Kleidung zu erkennen und voneinander zu unterscheiden. Die große Mehrzahl der Bevölkerung sympathisiert zwar mit den Meuterern, von einer politisch organisierten Bewegung kann aber, trotz einiger euphorisch auftretenden Agitatoren, noch keine Rede sein. Deshalb ist der Schuss auf das Gebäude des Oberkommandos am Ende der Trepensequenz auch noch nicht als endgültiger Sieg über das System zu interpretieren. Dies entspricht auch der Einschätzung von Lenin, der die Be-

wegung von 1905 als noch zu naiv, zu friedlich und zu gutmütig einschätzte, aber als wichtigen Baustein für die siegreiche Revolution von 1917 interpretierte.

Potemkinsche Dörfer

Die Bezeichnung „Potemkinsche Dörfer“ geht zurück auf eine Anekdote aus der russischen Geschichte: Demnach hatte Reichsfürst Grigori Potemkin (1739-1791), der Erbauer der russischen Schwarzmeerflotte, angeblich Dörfer aus bemalter Kulisse errichten lassen, um die Zarin Katharina II. während ihres Besuches der Krim (1787) über den tatsächlichen ärmlichen Zustand der neu eroberten Gebiete zu täuschen. Seitdem gilt der Begriff „Potemkinsche Dörfer“ als Bezeichnung für etwas, das fein herausgeputzt wird, um den wahren Zustand zu verbergen.

„Potemkinsche Dörfer“ sind auch in PANZERKREUZER POTEMKIN vorhanden. Die Dreharbeiten fanden auf dem Bruderschiff „Zwölf Apostel“ statt, die Szene mit dem verdorbenen Fleisch wurde auf dem Kreuzer „Komintern“ gedreht. Die „Zwölf Apostel“ lag im

Hafen von Sewastopol rostend auf Grund und beherbergte im Inneren zahllose Minen. Dieser desolante (und gefährliche) Zustand des Schiffes ist im Film nicht erkennbar. Für die Totalen auf hoher See wurde eine Miniaturattrappe angefertigt. Während der Dreharbeiten auf dem mit Holzplanken verschönerten Wrack herrschte strengstes Rauchverbot. Bei den Massenchoreografien war höchste Vorsicht geboten.

Nicht nur das zahlende Kinopublikum wurde perfekt getäuscht, sondern auch der Deutsche Reichstag. Eine Anfrage zur Stärke der russischen Seeflotte bezog sich nämlich auf den letzten Akt, in dem sich das große Admiralsgeschwader dem Panzerkreuzer nähert. Eisenstein hatte einfach Dokumentaraufnahmen von alten Manöverberichten der amerikanischen (!) Marine verwendet. Die Sternenbanner-Flagge ist sogar ganz kurz zu sehen (Min. 63).

FRAGEN

- Nennen Sie Gründe für den Niedergang des zaristischen Regimes.
- Skizzieren Sie die einzelnen Phasen der Russischen Revolution von 1905.
- Stimmt die filmische Handlung mit der historischen Wirklichkeit überein?
- Der Film verzichtet auf Stars. Inwiefern ist dies auch ideologisch begründbar?

■ ■ Filmische Mittel

Eisenstein schuf mit PANZERKREUZER POTEMKIN einen Film, der anders war als die gängigen Kinoproduktionen dieser Zeit. Das Publikum weltweit schätzte damals die verschiedensten Genres, verehrte seine Stars, erwartete die großen Gesten und die emotionalen Liebesgeschichten in malerischer Umgebung. PANZERKREUZER POTEMKIN kommt ohne diese wichtigen Ingredienzien aus und hatte dennoch Erfolg. Seine innovative Kraft besteht vor allem in der Kamera- und Montagetechnik, die die gängigen Muster des Erzählkinos durchbricht.

Kamera und Choreografie

PANZERKREUZER POTEMKIN enthält alle acht ■ Einstellungsgrößen von der Detailaufnahme, die nur Ausschnitte zeigt, bis hin zur Panorama-Einstellung. Eisenstein und sein Kameramann Eduard Tissé halten sich an die dramaturgischen Regeln und verwenden Nah- und Großaufnahmen nur dann, wenn es auf die Mimik des Darstellers ankommt. Sie entfernen sich von den Objekten, wenn sie Informationen über den Handlungsraum und die Handlungspersonen vermitteln (Halbnah, Halbtotale, Totale).

Auffallend sind die zahlreichen Detailaufnahmen, die in die Beschreibung der Alltagsroutine an Bord hinein geschnitten sind. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf Gegenstände, die später von Bedeutung sein werden, wie die Mündungen der Schiffskanonen, Becher mit Wasser, Brotstücke mit Salz. Bei den „Action“-Szenen sind häufig kurze Detailaufnahmen eingeschnitten, wie das Stilet des Kommandeurs, die Gewehrläufe des Erschießungskommandos oder die Radspeichen des Kinderwagens. Sie dienen der Spannungssteigerung. Bis heute ist die Montage von kurzen Detailaufnahmen fester Bestandteil des Unterhaltungskinos. Im dritten Akt dominieren zunächst Total- und Panoramaeinstellungen. Sie zeigen die Massenbewegung, die der vor Anker liegende Panzerkreuzer auslöst. Ganz Odessa scheint auf den

Beinen, um Wakulintschuk die letzte Ehre zu erweisen. Eisenstein inszeniert seine Statisten hier in aufwändigen Massenchoreografien. Besonders beeindruckend sind die Bilder vom Trauerzug auf der engen Mole (Min. 35), der aus einer starken Aufsicht gefilmt wird. Die Kamera schwenkt die schier endlos erscheinende Menschenmenge entlang. Ebenfalls bemerkenswert ist die Totale auf die Brücke (Min. 40), wo sich die Bewegung der Masse auf verschiedene Bildebenen verteilt (auf der Brücke, durch die Brückenbögen, von den Brückenaufgängen). Beeindruckend sind diese Kameraeinstellungen auch deshalb, weil sich die Schar der Statisten im gleichen Tempo bewegt, ohne dabei in den Marschrhythmus der später anrückenden Soldateska einzufallen. Tissé zeigt das Geschehen häufiger in Auf- und Untersichten – in späteren Eisenstein-Filmen werden solche Einstellungen noch exzessiver eingesetzt. Wie bereits im Kapitel Filmgeschichte erläutert, dienen diese Perspektiven der Verdeutlichung von Machtstrukturen. Während etwa die Aufsicht auf den Schiffsarzt seine kleinwüchsige Gestalt noch stärker karikiert und ihn zu einer Witzfigur degradiert, wird in der Aufsicht auf den ungebremst herabrollenden Kinderwagen die Ohnmacht des Babys (und des Zuschauenden) verstärkt (vgl. dazu auch Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse).

Licht

Anders als bei seinen späteren Filmen arbeitet Eisenstein in PANZERKREUZER POTEMKIN weniger mit expressiver ■ Licht-/Schatten-Gestaltung. Die meisten Szenen, die am Tag spielen, werden im Normalstil beleuchtet, bei Szenen in der Nacht wird das Licht so gesetzt, dass der natürliche Eindruck einer Nachtszene entsteht.

Es gibt aber auch Ausnahmen: Während der Inspektion an Bord (Min. 12) benutzt Eisenstein den Schattenwurf von Bodengittern, um die „Gefängnis-



Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren: Die Detailaufnahme umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände, die Großaufnahme (engl.: close up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab, die Naheinstellung erfasst den Körper bis etwa zur Brust („Passfoto“). Der Sonderfall der Amerikanischen Einstellung, die erstmals im Western verwendet wurde, zeigt eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der Halbnah-Einstellung, in der etwa zwei Drittel des Körpers zu sehen sind. Die Halbtotale erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung und die Totale präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (engl.: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet. Die Panoramaeinstellung zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Beleuchtung

In Anlehnung an die Schwarzweiß-Fotografie unterscheidet man grundsätzlich drei Beleuchtungsstile: Der Normalstil imitiert die natürlichen Sehgewohnheiten und sorgt für eine ausgewogene Hell-Dunkel-Verteilung. Der Low-Key-Stil betont die Schattenführung und wirkt spannungssteigernd (Kriminal-, Actionfilme). Der High-Key-Stil beleuchtet die Szenerie gleichmäßig bis übermäßig und kann eine optimistische Grundstimmung verstärken (Komödie) oder den irrealen Charakter einer Szene hervorheben.

Filmische Mittel



welt“ der Besatzung mit Hilfe des Low-Key-Stils zu betonen. Das Gesicht des salutierenden Maats (Min. 12) wirkt durch diese Schatten wie „hinter Gittern“. Gleichwohl „brodelt“ es in ihm bereits, was durch die Dampfswaden der Suppe, die im Hintergrund aufsteigen, metaphorisch erzählt wird. Eine lichtästhetische Besonderheit stellt der Beginn des 3. Akts dar. Die Bilder vom Odessaer Hafen im Nebel (Min. 31) unterscheiden sich von der natürlichen Lichtdramaturgie des restlichen Filmes. Sie wirken fast impressionistisch und gewähren dem Zuschauenden einen Moment des Verweilens, bevor die Handlung auf ihren Höhepunkt zusteuert. Während des späteren Trauerzugs werden einige Trauernde in Groß- und Nahaufnahmen isoliert betrachtet (Min. 37). Ihre Gesichter werden mit zusätzlichem Licht beleuchtet, was einen intensiveren Wirkungseffekt erzielt. Ein weiterer Schatteneffekt wird in der Treppensequenz verwendet (vgl. dazu Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse).

Montage

Im Unterschied zur fließenden, kaum wahrnehmbaren Schnittpraxis des Erzählkinos wollte Eisenstein die Schnitte erfahrbar machen und ihnen durch eine auffällige Einstellungsfolge besondere Bedeutung zukommen lassen. Inspiriert vom kulturrevolutionären ■ „Proletkult“-Agitationstheater und den Experimenten ■ Lew Kuleschows (vgl. Kapitel Filmgeschichte) ent-

wickelte Eisenstein seine spezifische Montagetechnik, die er von Film zu Film veränderte, vorantrieb, weiter entfaltete und in zahlreichen Aufsätzen reflektierte. Das Kinopublikum sollte danach nicht von der Handlung unbewusst vereinnahmt werden, sondern emotional und rational am Entwicklungsprozess der Geschichte teilnehmen. Die Aktivierung der Zuschauenden stand also im Zentrum von Eisensteins Montagepraxis. Im Folgenden sei auf einige Funktionen der Eisensteinschen Montage verwiesen: In der **Montage der Attraktionen** sollten für das Ganze aussagekräftige Einzelbilder (zum Beispiel die Detailaufnahmen zusammengeballter Fäuste) Verwendung finden, mit denen ein größtmöglicher Effekt auf die Zuschauenden erzielt werden konnte. Hierbei griff Eisenstein absichtlich auf schockierende Bilder wie das hilflose Baby im Kinderwagen zurück, den sterbenden Jungen oder das blutüberströmte Gesicht der Lehrerin. Das Publikum sollte über die Emotionalisierung der Bilder zur intendierten ideologischen Schlussfolgerung (hier: bezüglich des wahren Charakters des alten Regimes) gebracht werden. In PANZERKREUZER POTEMKIN erprobte Eisenstein auch die so genannte **intellektuelle Montage**, indem er metaphorische Bilder in die Handlung montierte und damit den chronologischen Erzählfloss deutlich wahrnehmbar unterbrach. Noch unmittelbarer als bei der Montage der Attraktionen verfolgte er damit das Ziel,

den Zuschauenden aus einer rezeptiven in eine aktive Haltung zu drängen. Der „erwachende Löwe“ (vgl. Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse) bildet den berühmten Ausgangspunkt für diese Montagepraxis. Eisenstein montierte drei Einstellungen von steinernen Löwenfiguren aneinander. Der erste Löwe schläft, der zweite erwacht, und der dritte sitzt aufrecht. Diese kurze Montagefolge – sie dauert nur eine Sekunde – soll dem Zuschauenden die Assoziation vermitteln: Der Löwe erhebt sich – analog zum Volk, das sich gegen das Regime erhebt. Der komplette Film unterliegt einem genau kalkulierten **Montagerhythmus**, das heißt einer zeitlich exakten Organisation der Einstellungen. PANZERKREUZER POTEMKIN ist streng nach dem klassischen Fünf-Akt-Schema konzipiert. An den Stellen der Spannungshöhepunkte (Erschießungskommando, Treppenszene, Jagd des Geschwaders) wird das Schnitt-Tempo erhöht, während es sich in den Momenten der Ruhe (Arbeiten an Deck, Nebelstimmung im Hafen, nach dem Kanonenschuss) verlangsamt. Eisenstein beachtet im weitesten Sinne die Einheit von Raum und Zeit (zum Beispiel durch den Verzicht auf Parallelmontagen). Allerdings „spielt“ der Regisseur an einigen Stellen mit der Zeit. So wird sie an den Spannungshöhepunkten durch eine rasche Abfolge zusätzlicher Einstellungen vom Handlungsort hinausgezögert (eine Methode, die heute „Cut-Aways“ genannt wird). Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in einer Szene im zweiten Akt des Films: Nachdem das Erschießungskommando die Gewehre angelegt hat, folgen Einstellungen vom Kreuz des Popen, vom Rettungsring des Kreuzers, vom Zarenadler als Wappen am Bug oder von der Trompete eines Hornisten. Diese Bilder erfüllen zweierlei Funktion: einerseits den Spannungsbogen auf größtmögliche Art und Weise zu dehnen, andererseits den politischen Zusammenhang des Vorgangs gemäß der intellektuellen Montage herauszuarbeiten.

Ein weiteres auffälliges Mittel ist die **Doppelung oder Wiederholung von Einstellungen und Bewegungen**: Zu Beginn der Treppensequenz wird der ruckartig zurückgeworfene Kopf einer Frau (als Reaktion auf die erste Gewehrsalve) gleich dreimal in sehr kurzen Intervallen wiederholt. An verschiedenen Stellen werden die marschierenden Soldatenstiefel einmontiert, ebenfalls die Einstellung der Mutter mit dem erschossenen Kind im Arm. Und am Ende der Szene sehen wir gleich zweimal den zum Säbelhieb ausholenden Kosaken. Hierbei handelt es sich allerdings nicht um dieselbe Einstellung, denn beim ersten Mal wird er nah gezeigt (sein Mund ist verschlossen) und in der zweiten Einstellung groß (sein Mund ist zum Schrei verzerrt; vgl. auch Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse). Die Logik von Zeit und Raum wird durch diese Inszenierungstechnik zwar aufgehoben, die Wirkung auf das Publikum aber gesteigert. Eine große Bedeutung in Eisensteins Montage-Konzeption kommt auch dem Prinzip der **Kontrastierung** zu: Dieses Stilmittel hatte Eisenstein bereits in seinen Theaterarbeiten sowie seinem ersten Spielfilm STREIK angewandt. Die jeweiligen Träger der gegensätzlichen politischen Ideen heben sich demzufolge in Charakterzeichnung und Physiognomie deutlich voneinander ab (vgl. Kapitel Figuren). In PANZERKREUZER POTEMKIN lässt sich diese Vorgehensweise gut erkennen: Die Vertreter des alten Regimes werden darin entweder hässlich (der Arzt, der Agent provocateur), zynisch-arrogant (der Kommandeur und der Erste Offizier) oder als gesichtslose, automatisierte Masse (die Kosaken) dargestellt. Im Gegensatz dazu tragen die Repräsentanten der revolutionären Bewegung – namentlich die Matrosen Wakulintschuk und Matjuschenko – als Identifikationsfiguren sehr menschliche und sympathische Züge. Von immenser Bedeutung ist das Prinzip der Kontrastierung auch in der berühmten Treppensequenz (vgl. Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse): Hier

werden der Gleichschritt der Kosakenstiefel dem Chaos der fliehenden Menge, die Aufwärtsbewegung der anklagenden Mutter der Abwärtsbewegung der Soldaten sowie die Totalen der Militärs den Groß- und Nahaufnahmen ihrer Opfer gegenübergestellt.

Musik

Der Musiker Edmund Meisel (1894-1930), ein enger Freund des einflussreichen deutschen Theaterregisseurs Erwin Piscator (1893-1966), besprach im März 1926 mit Sergej Eisenstein das musikalische Konzept für die deutsche Fassung von PANZERKREUZER POTEMKIN. Eisenstein selbst war nicht besonders erfreut über die ursprüngliche Verwendung klassischer Versatzstücke (vgl. Kapitel Filmgeschichte) und unterstützte Meisels Vorhaben, eine völlig neue, effektvolle, zum Rhythmus der Montage passende Musik zu komponieren. So entstand in knapp zweiwöchiger Arbeit jener wirkungsvolle Klangteppich, der maßgeblich zum späteren Erfolg des Filmes beitrug. Begleitende Filmmusik gab es schon seit den Anfangstagen des Films, aber erst durch die kongeniale Verbindung von Musik und Bild bei PANZERKREUZER POTEMKIN wurde ihre herausragende Funktion deutlich: Meisels Komposition wird von der Pauke und anderen perkussiven Instrumenten beherrscht. Sie illustrieren beispielsweise die Maschinengeräusche des Panzerkreuzers oder die stampfenden Stiefelschritte der Kosaken, verweilen kurz vor den Spannungshöhepunkten, um sich dann in wildem Crescendo zu entladen. Wenn der Schiffsmetzger das verdorbene Fleisch hackt (Min. 8), dann wird jeder Hieb mit einem Paukenakzent „hörbar“. Dieses Mittel der akustischen Akzentuierung, das so genannte ■ „Mickey-Mousing“, war zu dieser Zeit eher aus kürzeren Slapstick- und Zeichentrickfilmen bekannt. Derartige Betonungen finden sich auch in anderen Szenen. Das allmähliche Aufbegehren der Matrosen gegen die Verhältnisse an Bord wird immer wieder

Proletkult-Theater

Als Folge der Russischen Revolution stellten die Künstler den bürgerlichen Kunstbegriff in Frage und schufen mit dem an der Arbeiterkultur orientierten Proletkult eine Gegenbewegung zum traditionellen Theater. Im Zentrum standen neue Inszenierungsmethoden, die Elemente der tradierten Künste mit den populären Formaten wie Film, Zirkus und Puppentheater, verbanden. Der junge Eisenstein gilt als einer der wichtigsten Regisseure des Proletkult-Theaters.

Kuleschow-Effekt

Eines der berühmtesten Montageexperimente ist nach seinem Urheber, dem russischen Maler, Filmregisseur und Filmtheoretiker Lew Kuleschow (1899-1970) benannt. Es basiert auf der Annahme, dass zwei disparate Bilder in der direkten Kombination miteinander eine bestimmte Aussage oder Assoziation beim Betrachter erzielen können. Um die These zu verifizieren, kombinierte Kuleschow eine Nahaufnahme des bekannten russischen Schauspielers Mossuchin, in der dieser möglichst neutral blickte, mit anderen Bildern, die in keiner direkten Verbindung zur ersten Aufnahme standen. Durch die Anordnung Mossuchin + Teller Suppe assoziierten Kuleschows Studenten/innen: ‚Mossuchin hat Hunger!‘ Die Kombination Mossuchin + Sarg führte zur Assoziation Trauer, und die Verbindung Mossuchin + halbtotblöde schlafende Frau evokierte eine erotische Grundstimmung. Diese assoziative Erkenntnis machten sich die Regisseure des russischen Revolutionskinos zu eigen und entwickelten sie weiter.

Mickey-Mousing

Bewegungen von Figuren oder Objekten werden passgenau musikalisch illustriert und damit „hörbar“ gemacht, wie das Hinabspringen eines Balles die Treppe hinunter. Da diese Form der musikalischen Illustration besonders häufig in Zeichentrickfilmen aus Disney-Produktionsstätten verwendet worden ist, nennt man sie auch „Mickey-Mousing“.

Filmische Mittel



von starken musikalischen Rhythmuswechseln begleitet. In den ruhigeren Passagen signalisiert eine bedrohliche musikalische Grundstimmung die gespannte Lage. Meisel verwendet aber auch Versatzstücke aus anderen Werken. Wenn der Matrose den Teller spült (Min. 13), auf dessen Boden Weizen und Dreschflegel als Symbol des Bauernstandes eingepreßt sind, ertönt zunächst eine Melodie, die an klassische russische Folklore erinnert. Dann fällt der Blick des Matrosen auf die Beschriftung des Tellers: „Unser täglich Brot gib uns heute“. Der Duktus der Musik verändert sich schlagartig ins Bedrohliche. Die Paukenschläge illustrieren den Erkenntnisprozess des Matrosen, der den biblischen Spruch angesichts der Versorgungssituation an Bord als zynische Botschaft entlarvt.

Während ein Delegierter der Stadt Odessa sich mit den Matrosen solidarisch erklärt (Min. 40), sind leicht veränderte Zitatauszüge aus der „Internationale“ zu hören, dem dezidierten Kampflied der sozialistischen Bewegung. Wenig später – beim Hissen der roten Fahne – ertönen Sequenzen aus der „Marseillaise“, der französischen Nationalhymne, dem Freiheitslied der Französischen Revolution. Auch in anderen Szenen sind kurze Motive der „Marseillaise“ zu hören.

Symbole: Pars pro Toto

Sein Ziel, anhand der Vorgänge in Odessa das Exemplarische und Typische der gesamten russischen Revolutionsbewegung zu verdeutlichen, setzt Eisenstein nicht nur inhaltlich, sondern auch formal um. Der Film beginnt mit einer Metapher: Die stürmisch gegen die Mole schlagenden Wellen versinnbildlichen den revolutionären Sturm im Land. Im weiteren Handlungsverlauf dienen viele Groß- und Detailaufnahmen dazu, bestimmte Bevölkerungsgruppen, gesellschaftliche Zustände oder Herrschaftsformen zu charakterisieren. „Ein Teil trat an die Stelle des Ganzen“, schreibt Eisenstein dazu 1945 in seinem Aufsatz „Zwölf Apostel“. „Und war so stark, den emotionalen Gehalt des Ganzen in sich aufzunehmen.“ In PANZERKREUZER POTEMKIN lassen sich folgende Beispiele für diese Symbolsprache finden:

- das madige Fleisch = die unmenschlichen Bedingungen in der russischen Marine
- der Brillenzwickel des Arztes = die sich dem Regime unterordnende Wissenschaft
- das Kreuz des Popen = die mit dem Regime paktierende Kirche
- die Stiefel der Kosaken = die Soldateska des Regimes
- die Gewehrläufe = die brutale Gewalt der Soldateska
- die Gürtelschnalle (Schwan-Motiv) = das unschuldige Volk
- die rote Fahne = die revolutionäre Bewegung

Darüber hinaus findet sich diese Technik der symbolischen Verkürzung auch in größeren Szenenfolgen:

- der Appell und die Bestrafung auf dem Achterdeck = die Grausamkeit des Regimes
- die Weigerung des Exekutionskommandos = das vorrevolutionäre Verhalten
- die Trauer um Wakulintschuk = die Trauer um alle Opfer der Revolution
- die Ereignisse auf der Hafentreppe = die gewaltsame Niederschlagung von friedlichen Bevölkerungsprotesten am St. Petersburger „Blutsonntag“ im Januar 1905 (Auslöser der ersten Revolution)

FRAGEN

- Mit welchen filmischen Mitteln charakterisiert Eisenstein die Vertreter des Zarenregimes auf dem Panzerkreuzer?
- Erklären Sie den „Pars-pro-Toto“-Effekt an Beispielen.
- Warum wurde an einer Stelle des Films die Flagge rot eingefärbt?
- Der Film wurde in seinen verschiedenen Versionen häufig von klassischer Musik begleitet. Worin besteht der besondere Verdienst der Meisel-Komposition?
- Meisel verwendet an einigen Stellen Auszüge aus der „Marseillaise“. Informieren Sie sich über diese Hymne und deuten Sie deren Funktion für die Filmhandlung.

Exemplarische Sequenzanalyse

Das Massaker auf der Hafentreppe sowie die Antwort des Panzerkreuzers gehören unbestritten zu den emotionalen und künstlerischen Höhepunkten von PANZERKREUZER POTEMKIN. Die Sequenz befindet sich am Ende des 4. Akts und hat eine Länge von knapp siebeneinhalb Minuten. Sie zeichnet sich durch eine extrem hohe und damit für diese Zeit sehr ungewöhnliche Schnittfrequenz aus. Die Dauer der Einstellungen schwankt zwischen 0,2 und fünf Sekunden, wobei die kürzeren Einstellungen dominieren. Die Sequenz beginnt mit dem Zwischentitel „Und plötzlich“. Die fröhliche Musik wird schlagartig von einer Pauke unterbrochen. Die Menschen, die soeben noch friedlich den meuternden Matrosen zugewunken haben, fliehen nun in alle Richtungen vor dem zaristischen Militär.

In mehreren schnell geschnittenen Einstellungen werden die Fliehenden und Getroffenen gezeigt. Eisenstein wechselt zwischen Totalen und Halbtotale, um die Masse zu zeigen, und Halb- und Nahaufnahmen, um die Reaktion Einzelner aus der Menge hervorzuheben. Dabei variiert er ständig den Kamerastandpunkt und benutzt bei den Totalen oft eine Parallelfahrt, sodass eine große Dynamik entsteht. Die Musik bildet eine wichtige akustische Klammer, denn sie illustriert nicht nur das Geschehen durch eine treibende, sich steigernde Melodie, sondern sie akzentuiert auch die dramatische Handlung, indem sie den Marschrhythmus der Soldateska aufgreift und deren Gewehrsalven an einigen Stellen durch Schlagwerk imitiert. Zwei Binnenhandlungen führen zu emotionalen Höhepunkten innerhalb einer stetig steigenden Spannungskurve. Ein Junge wird angeschossen, seine Mutter geht den Kosaken entgegen – ihr Kind auf den Händen tragend –, und bittet um Gnade. Sie wird erschossen. Kurz darauf erschießen die Soldaten eine Mutter mit Kinderwagen. Die Sterbende stößt gegen den Kinderwagen, der ungeschützt die Treppe hinabrollt und nach einer end-

los erscheinenden Irrfahrt umstürzt. Direkt in dieses Umstürzen hinein schneidet Eisenstein drei Bilder eines Kosaken in extremer Großaufnahme, der wutverzerrt mit seinem Säbel drei Mal einschlägt. Das Böse erhält hier erstmals ein Gesicht. Das nächste Bild zeigt die Lehrerin mit blutüberströmtem Gesicht und zerstörter Brille. Durch die Kombination dieser Einstellungsfolge entsteht beim Betrachter der Eindruck, als hätte der Kosake die Lehrerin (vielleicht auch das Baby) mit dem Säbel erschlagen. Faktisch erfahren wir hier die Wirkung des Kuleschow-Effekts, denn Eisenstein hat die Großaufnahmen des Kosaken während der Dreharbeiten zu seinem ersten Film STREIK in St. Petersburg gemacht und hier wieder verwendet.

Die dramatische Zuspitzung mit der Ermordung der Mütter und ihrer Kinder (das Baby als hilflosestes Glied in der Kette) entzieht dem despotischen System jegliche Legitimation. Die Botschaft ist klar: Verhandlungen im Sinne einer evolutionären Veränderung der Verhältnisse müssen scheitern, die einzige Möglichkeit besteht in dem Sturz der Despotie durch Revolution.

Die Treppensequenz schließt mit der berühmten „Antwort“ des Panzerkreuzers. Der Geschützturm dreht sich ganz langsam – ein dramaturgischer Kontrast zu dem extrem schnell geschnittenen Massaker –, der erst dritte Zwischentitel in dieser Sequenz erscheint: „Dann antworten auf die Gräueltaten der Militärmachthaber in Odessa die Kanonen des Panzerkreuzers. Ziel – das Theater von Odessa. Auf den Generalstab.“

Eine Seitenkanone des Kreuzers feuert (musikalischer Akzent), und es folgen die berühmtesten Einstellungen des Films: Drei Einstellungen zeigen Amorettinnen (Amoretten), drei Einstellungen den Einschlag der Granaten und drei Einstellungen den „erwachenden Löwen“ in Form dreier Steinlöwen. Die Löwenkulpturen fand Eisenstein an unterschiedlichen Orten außerhalb Odessas. Dieses Beispiel einer intellektuellen Montage, die mehrere bezie-

Parallelfahrt

Kamerabewegung: Die Kamera fährt parallel zu den aufgenommenen Objekten und fängt diese in der Regel im Bildmittelpunkt ein.

lungslose Bilder miteinander verschmilzt, ist als Ganzes schwer zu entschlüsseln. Welche Rolle spielen die Amoretten? Sind es die aufgeschreckten Musen? Oder repräsentieren sie zu Stein gewordene Menschen, die eine Klammer zu den steinernen Löwen bilden sollen, mit der Mittelzäsur der Zerstörung des herrschenden Systems? Zumindest die letzten drei Bilder sind in ihrer Aussage eindeutig: Der König der Tiere erwacht und stellt sich mit seinem Mut und seiner Stärke unerschrocken dem Gegner. Der Löwe repräsentiert das Volk, das lange „geschlafen“ hat angesichts der jahrhundertelangen Despotie, nun aber „aufgewacht“ ist und aufbegehrt.

FRAGEN

- Vergleichen Sie die Dauer der berühmten Treppensequenz mit der Zeit, die ein Fußgänger mutmaßlich tatsächlich zum Hinunterlaufen der Hafentreppe von Odessa benötigt. Mit welchen Mitteln erreicht Eisenstein die dramatische Dehnung dieses Vorgangs?
- Inwiefern veranschaulicht die berühmte Bildabfolge des erwachenden Löwen das Grundprinzip filmischer Montage? Stellen Sie dazu auch Vergleiche zum Funktionsprinzip von Trickfilm und Daumenkino an.
- Eisenstein umrahmt in einer Einstellung die fliehende Menge durch die anrückenden Kosaken, eine Statue mit ausgestrecktem Arm sowie einen orthodoxen Kirchenbau. Diskutieren Sie mögliche Deutungen dieser Bildkomposition.

■ ■ Anregungen für den Unterricht

Fach	Themen	Arbeits- und Sozialformen
Deutsch 	Erörterung, Filmkritik	<p>Gruppenarbeit: PANZERKREUZER POTEMKIN wurde mehrfach als „bester Film aller Zeiten“ bezeichnet. Versuchen Sie Argumente für diese Beurteilung zu finden. Stellen Sie Ihren „besten Film aller Zeiten“ angemessen, zum Beispiel in Form einer selbstverfassten Filmkritik, vor.</p>
	Metaphorik, Symbolik	<p>Plenum: Eröffnungssequenz anschauen, Stimmung und Bilder beschreiben. Diskussion: Welche symbolische Bedeutung könnten die stürmisch gegen die Mole schlagenden Wellen in diesem Film über eine Revolution haben? Sehauftrag: Weitere symbolische Bilder im Film finden und deuten.</p>
	5-Akt-Schema des klassischen Dramas	<p>Partnerarbeit: Anhand von Seh-Eindrücken und des Sequenzprotokolls die Filmhandlung in einem 5-Akt-Schema skizzieren und die eigene Einteilung mit dem Schaubild von Matthis Kepser (vgl. Kapitel Materialien) vergleichen. Diskussion: Ist der Film eine Tragödie oder hat er ein Happy End?</p>
	Personen- charakterisierung	<p>Gruppenarbeit: Personendarstellung beschreiben, zum Beispiel die Vertreter des alten Regimes, die Kosaken, die Repräsentanten der revolutionären Bewegung, Identifikationsfiguren wie die Matrosen Wakulintschuk und Matjuschenko etc.</p>
	Literarische Rezeption von Spielfilmen	<p>Einzelarbeit: Die Wirkung von PANZERKREUZER POTEMKIN, wie sie in literarischen Werken dargestellt wird (zum Beispiel von Bertolt Brecht oder Lion Feuchtwanger, vgl. Kapitel Materialien), untersuchen und mit eigenen Seh-Erfahrungen vergleichen.</p>

Fach

Themen

Arbeits- und Sozialformen

Geschichte
Politik



**Russische
Revolution
(1905)**

Gruppenarbeit: Ursachen, Verlauf und Wirkung der Revolution 1905 skizzieren und mit Ereignissen, Schauplätzen und Personen im Film in Bezug setzen.
Diskussion: Wie weicht der Film von den geschichtlichen Ereignissen ab? Inwiefern zeigt der Film das Wesentliche der Revolution (Pars pro Toto, revolutionäres Lehrstück)?

**Propaganda-
Film**

Partnerarbeit: Merkmale des Propaganda-Films oder von Agitprop recherchieren und an PANZERKREUZER POTEMKIN nachweisen.
Diskussion: Welche Rolle spielen Medien (soziale Netzwerke, TV, Film etc.) heute bei politischen Bewegungen?

**Macht und Interesse,
Handlungsspielräume
und Zwangslagen**

Gruppenarbeit: Extreme Unter- und Aufsichten als Mittel der Darstellung von Macht und Ohnmacht untersuchen (in PANZERKREUZER POTEMKIN und anhand von Fotos aus der Tagespresse); ein Storyboard mit unterschiedlichen Kameraperspektiven zu historischen Ereignissen skizzieren.

Musik



**Filmmusik (Klassische
Musik, Live-Musik,
Edmund Meisel)**

Gruppenarbeit: Wirkung der Musik in ausgewählten Szenen (zum Beispiel Maschinengeräusche des Panzerkreuzers, Stiefelschritte der Kosaken) als akustische Akzentuierung erkennen; Szenen mit anderer Filmmusik (zum Beispiel Techno, Rap, Folk, Klassik etc.) unterlegen und Wirkung vergleichen.

**Politische
Lieder**

Partnerarbeit: Komposition und Inhalt von „Die Internationale“ (Kampflied der sozialistischen Bewegung) und der „Marseillaise“ (französische Nationalhymne) erkunden und ihre Bedeutung in PANZERKREUZER POTEMKIN interpretieren.

■ ■ Arbeitsblatt

1.

Szenische Interpretation einer Schlüsselszene

Der Film PANZERKREUZER POTEMKIN eignet sich für den Einsatz ab Klasse 9. Die folgenden Arbeitsaufgaben bieten eine schrittweise Annäherung an inhaltliche und filmästhetische Aspekte dieses Filmklassikers:

Die Schülerinnen und Schüler erarbeiten sich zum Beispiel anhand eines Filmausschnitts den Grundkonflikt zwischen den Soldaten und den Offizieren an Bord (Aufgabe 1), untersuchen die Funktion der Zwischentitel (Aufgabe 2) und lernen die filmhistorisch bedeutende Entwicklung der Montage durch Eisenstein und deren Wirkungsabsicht kennen (Aufgabe 4).

Sie reflektieren anhand dieses Propagandafilms die mögliche politische Wirkung von Spielfilmen (Aufgabe 3) und erkennen den Einfluss dieses Filmklassikers auf die Mediengeschichte (Aufgabe 5). Alle Aufgaben regen auch den handlungs- und produktionsorientierten Umgang mit dem Film an, damit die Schülerinnen und Schüler ihr eigenes Verständnis von Filmszenen konkretisieren und die Wirkung von filmästhetischen Stilmitteln vertiefen.

Die Anregungen für den Unterricht zu PANZERKREUZER POTEMKIN richten sich ebenfalls an Sekundar- und Oberstufenschüler ab Klasse 9 und beziehen sich auf die Fächer Deutsch, Geschichte, Politik und Musik.

2.

Zwischentitel

- a** Sichten Sie die Szenen S 2 und S 3 (Sequenzprotokoll: Min. 5-8 und Min. 8-14): Die Soldaten bemerken, dass sie – im Gegensatz zu den Offizieren – verdorbenes Fleisch bekommen und rühren ihre Suppe nicht mehr an.
- b** Entwickeln Sie in Gruppen ein Rollenspiel, aus dem hervorgeht, wie es in diesem Konflikt weitergehen könnte: Gibt es eine Aussprache? Gibt der Kapitän Schießbefehl? Solidarisieren sich einige Offiziere mit den Soldaten? Meutern die Soldaten? Beeinflussen politische Vorgänge, zum Beispiel ein Aufstand an Land, die Soldaten an Bord?
- c** Vergleichen Sie die von Ihnen entworfene Handlung mit dem Fortgang des Plots im Film.
- a** Untersuchen Sie, welche Zwischentitel es im Film gibt und welche Funktion diese haben (zum Beispiel der Zwischentitel „Maden und Menschen“ im ersten Akt oder der Zwischentitel „Plötzlich“ im vierten Akt): Wozu braucht der Film oder der Zuschauende die Zwischentitel? Wie unterscheiden sich die Zwischentitel in diesem Film in ihrer Art und ihrem Inhalt?
- b** Wählen Sie eine Szene des Stummfilmklassikers aus, die keine Zwischentitel hat und die Sie besonders beeindruckt hat, zum Beispiel das Massaker auf der Hafentreppe (vgl. Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse, Min. 46-53).
- c** Schreiben Sie für die ausgewählte Szene eigene Zwischentitel – zum Beispiel, um die Gedanken einer oder mehrerer Figur/en zu verdeutlichen, um Zeitabläufe zu strukturieren oder um Handlungen zu kommentieren.
- d** Halten Sie Ihre Zwischentitel während der Filmsichtung an der entsprechenden Stelle hoch. Diskutieren Sie dann, inwiefern der Zwischentitel passend oder abwegig war.
- e** Versuchen Sie, mit Hilfe der Zwischentitel eine parodierende Wirkung zu erzeugen, indem Sie witzige Texttafeln entwerfen.

3.

Politische Wirkung des frühen Kinos

Sergej Eisenstein, der Regisseur des Films PANZERKREUZER POTEMKIN, erklärte in seinen Memoiren „Yo – Ich selbst“, dass sein Kino „kein Beruhigungsmittel, sondern kämpferische Aktion“ und eine „Waffe“ sei, wenn es um den „Aufeinanderprall mit feindlicher Ideologie“ ginge.

- a** Erklären Sie, welche Aufgabe Eisenstein dem Medium Film zuordnet.
- b** Diskutieren Sie, ob Kunst ein Mittel zur Veränderung der Welt sein kann.
- c** Welche Rolle spielt die Montage der Bilder bei der Beeinflussung der Zuschauenden?

Der Film wurde in Deutschland zunächst aufgrund seiner propagandistischen Wirkung nicht zugelassen.
- d** Wozu will der Film Ihrer Meinung nach aufrufen? Worin liegt seine propagandistische Wirkung?
- e** Erläutern Sie, inwiefern der Konflikt zwischen den Mannschaften und Offizieren an Bord symbolisch für den Konflikt zwischen Bürgern und Staat im zaristischen Russland stehen könnte.
- f** Welche anderen Spielfilme kennen Sie, die eine gesellschaftskritische Absicht haben?
- g** Entwickeln Sie selbst eine Filmidee, mit der Sie auf einen politischen Konflikt oder einen gesellschaftlichen Missstand aufmerksam machen.

4.

Montage im russischen Revolutionsfilm

Der Regisseur Eisenstein verwendet in PANZERKREUZER POTEMKIN eine „intellektuelle Montage“. Folglich wollte er mit dem Zusammenschnitt der Einzelbilder nicht flüssig eine Geschichte erzählen, sondern blitzartig Gedanken produzieren.

- a** Untersuchen Sie die drei Löwen-skulpturen (Min. 52) in PANZERKREUZER POTEMKIN: Welche Gedankenfolge entsteht bei Ihnen beim Betrachten des schlafenden, erwachenden und aufrecht sitzenden Löwen? Welche übertragene Bedeutung hat diese Bilderfolge?
- b** Finden Sie selbst eine Folge aus drei Bildern, die eine symbolische Handlung (zum Beispiel zur Freiheit, Gleichheit, Menschenwürde) assoziieren lässt.
- c** Experimentieren Sie mit einem weiteren Montage-Prinzip des sowjetischen Revolutionsfilms, dem Kuleschow-Effekt: Legen Sie dazu ein Porträtbild (zum Beispiel Ihr eigenes oder das aus einem Werbeprospekt) vor ein Bild mit bedrohlichem Inhalt (zum Beispiel ein Sarg, eine Schlange), dann vor ein Bild mit erheiterndem Inhalt (zum Beispiel ein Clown, ein Baby) und dann vor ein beliebiges Bild ohne Personen (zum Beispiel ein Teller Suppe, ein Verkehrszeichen, ein Kuchenstück). Untersuchen Sie, inwiefern Sie den Gesichtsausdruck der porträtierten Person unterschiedlich deuten, je nachdem mit welchem Bild das Porträt kombiniert wird.

5.

Filmzitate in der Filmgeschichte

Der Stummfilm PANZERKREUZER POTEMKIN hat bis heute großen Einfluss auf die Mediengeschichte: In Musikclips, Spielfilmen und Serien werden Schlüsselszenen aufgegriffen, so zum Beispiel in dem ironischen Kurzfilm STEPS (Zbigniew Rybczynski, USA/GB 1987), in dem ein russischer Animator eine Gruppe von stereotyp gezeichneten US-Filmtouristen durch die computeranimierte „Realität“ der Treppensequenz in PANZERKREUZER POTEMKIN führt. Sichten Sie – gegebenenfalls auszugsweise – einen der folgenden Filme und beschreiben Sie, inwiefern diese berühmte Sequenz (vgl. Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse) aus PANZERKREUZER POTEMKIN darin zitiert wird:

- BANANAS (Woody Allen, USA 1971)
- BRAZIL (Terry Gilliam, GB 1985)
- DIE UNBESTECHLICHEN (Brian De Palma, USA 1987)
- DIE NACKTE KANONE 33 1/3 (Peter Segal, USA 1994)
- DIE SIMPSONS (12. Staffel, 1. Episode: „D-D-Der G-G-Geister D-D-Dad“, USA 2000, Matthew Nastuk)
- KEBAB CONNECTION (Anno Saul, BRD 2005)

Protokoll



■ ■ Sequenzprotokoll

Vorspann: Cast und Crew auf Russisch
(Min. 0-1)

1. Akt: Exposition: „Menschen und Würmer“ (Min. 1-14)

S 1: Einführung
Kräftige Meereswogen schlagen gegen eine Mole. Einblendung des Trotzki-Zitats (vgl. Kapitel Material). Die Matrosen Wakulintschuk und Matjuschenko diskutieren auf dem Panzerkreuzer aufgeregt über die Vorgänge im Land. Nachts rufen sie die Schiffsbesatzung zur Solidarität mit den Aufständischen auf.
(Min. 1-5)

S 2: Das verdorbene Fleisch
Die Mannschaft empört sich über das verdorbene Fleisch an Bord. Schiffsarzt Smirnow (klein, hager, Zwickelbrille) verharmlost die Maden zu gesundheitlich unbedenklichen Fliegenlarven und erklärt das Fleisch folglich für einwandfrei.
(Min. 5-8)

S 3: Die Wut der Matrosen
Während der Mittagspause weigern sich die Matrosen, die aus dem schlechten Fleisch gekochte Suppe zu essen. In der Offiziersmesse spülen einige Kameraden das Geschirr der Offiziere – silberne Löffel und Porzellanteller. Ein Matrose entdeckt auf

einem Teller die Inschrift „Unser täglich Brot gib uns heute“. Wütend zerschlägt er den Teller.
(Min. 8-14)

2. Akt: Das Drama von Tendra (Min. 14-31)

S 4: Der Strafappell
Die Offiziersgruppe um Kommandant Golikow lässt die Matrosen auf dem Achterdeck antreten. Der Kommandant zeigt drohend auf die Schiffsmaste. Vor dem inneren Auge eines älteren Matrosen tauchen mehrere erhängte Matrosen auf. Während die bewaffnete Wache aufmarschiert, beordert Matjuschenko seine Kameraden zum Schiffsturm. Der Kommandant isoliert eine Gruppe vom Rest der Mannschaft: „Ich knalle euch ab wie Hunde!“ Der Offizier Giljarowski befiehlt, sie mit einer Persenning zudecken.
(Min. 14-21)

S 5: Auftritt des Popen
Langsam taucht der Pope auf. Was zunächst wie eine mögliche Rettung erscheint, erweist sich als Trugschluss. Auch er ist auf der Seite der Offiziere. Die Wache hebt die Gewehre. In dem Augenblick, in dem Giljarowski den Schießbefehl erteilt, ruft Wakulintschuk zur Meuterei auf.
(Min. 21-23)

S 6: Die Meuterei
Die Matrosen bewaffnen sich, der Pope droht Wakulintschuk mit dem Kreuz. Wakulintschuk stößt ihn die Treppe hinunter, kämpft dann mit Giljarowski. Die Matrosen jagen die Offiziere – der Pope stellt sich tot –, der Schiffsarzt wird über Bord geworfen. Während die Mannschaft den Sieg feiert, erschießt Giljarowski kaltblütig den verwundeten Wakulintschuk.
(Min. 23-29)

S 7: Wakulintschuks Aufbahrung
Zwischentitel: „Der als Erster zum Aufstand rief, fiel so als Erster durch Henkers Hand.“ Eine Barkasse bringt den Toten in den Hafen von Odessa. Er wird in einem Zelt auf der Mole aufgebahrt. Auf einem Blatt Papier steht: „Um einen Löffel Borschtsch.“ Die Sonne geht unter.
(Min. 29-31)

3. Akt: Der Tote ruft (Min. 31-42)

S 8: Der Trauerzug
Der nächste Morgen. Nebel liegt über dem Hafen. Die Menschen Odessas erweisen dem Toten die letzte Ehre. Ein riesiger Trauerzug, die ganze Stadt scheint auf den Beinen, bewegt sich über die Mole. Vor dem Zelt schlägt die Trauer um in Hass gegen das zaristische System. Eine Frau ruft zur Solidarität auf. Ein Mann liest eine Erklärung der Matrosen vor. Die



Menge skandiert: „Alle für einen. Einer für alle.“ Und „Nieder mit der Selbstherrschaft!“ Ein deutlich negativ gezeichneter Mann schimpft: „Schlagt die Juden!“ Die Menge wendet sich erregt gegen ihn.
(Min. 31-40)

S 9: Solidarität mit den Meutern
Ein Delegierter der Stadt wird auf dem Panzerkreuzer empfangen und erklärt die Solidarität der Stadt mit den Matrosen. Gespannt verfolgt die Odessaer Bevölkerung auf den Hafentreppe die Vorgänge. Auf dem Panzerkreuzer wird eine rote Fahne gehisst. Die Menge jubelt.
(Min. 40-42)

4. Akt: Die Treppe von Odessa (Min. 42-53)

S 10: Revolutionäre Begeisterung
Dutzende kleiner Jollen segeln durch den Hafen, um die meuternde Besatzung mit Proviant zu versorgen – umjubelt von einer großen Menschenmenge, die die Aktion von den Landungsbrücken aus beobachtet. Die rote Fahne flattert stürmisch im Wind.
(Min. 42-46)

S 11: Das Massaker
Zwischentitel: „Und plötzlich...“
Soldaten marschieren im Gleichschritt die Treppe hinunter und feuern auf die wehrlose Menge (vgl. Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse).
(Min. 46-52)

S 12: Die Antwort des Panzerkreuzers
Eine Seitenkanone feuert auf das Theater, in dem sich der Generalstab befindet. Die Eingangstore des Gebäudes sind in Rauch gehüllt (vgl. Kapitel Exemplarische Sequenzanalyse).
(Min. 52-53)

5. Akt: Begegnung mit dem Geschwader (Min. 53-68)

S 13: Diskussion der Matrosen
Die Matrosen sind auf dem Achterdeck versammelt und diskutieren, ob sie an Land gehen oder sich auf die Begegnung mit dem Geschwader vorbereiten sollen. Sie beschließen, dem Geschwader entgegen zu fahren.
(Min. 53-54)

S 14: Eine ruhelose Nacht
Zwischentitel: „Eine Nacht voller Unruhe brach an.“ Die Matrosen erwarten das Geschwader. Matjuschenko geht durch die Reihen der Schlafenden und Wachenden.
(Min. 54-58)

S 15: Die finale Konfrontation
Zwischentitel: „Geschwader am Horizont!“
Am frühen Morgen taucht das Geschwader am Horizont auf. Die Matrosen machen den Panzerkreuzer gefechtsbereit. Das Minenboot 267 schließt sich dem Panzerkreuzer an. Das restliche Geschwader rückt bedrohlich näher. Die Kanonen werden ausgerichtet, ein Konflikt scheint unausweichlich. Ein Matrose gibt das Flaggensignal: „Schließt euch uns an!“
Auf dem Spannungshöhepunkt verbündet sich die Besatzung des Flaggschiffs mit den Kameraden.
Zwischentitel: „Stolz wehte die rote Fahne der Freiheit. Ohne einen einzigen Schuss passierte der aufständische Panzerkreuzer die Reihen des Geschwaders.“
(Min. 58-68)

Abspann (Min. 68-70)

Materialien

Materialien

Über den Regisseur

Sergej Eisenstein wurde am 22. Januar 1898 in Riga, der heutigen Hauptstadt Lettlands geboren. Als Sohn eines Architekten und Staatsrats wuchs er in großbürgerlichen Verhältnissen auf und begann 1915 ein Studium am Petrograder Institut für Zivilingenieure. Nach einer Dienstzeit bei der Roten Armee (1918-1920), bei der er zuletzt im Armeetheater wirkte, wurde er aufgrund seiner zeichnerischen Begabung als Bühnenbildner im Moskauer Proletkult-Theater engagiert.

In den folgenden Jahren entwickelte Eisenstein als Assistent des berühmten russischen Theaterregisseurs Wsewolod Meyerhold seine eigene Vorstellung von revolutionärer Kunst, die er nach einigen Bühneninszenierungen ab 1924 im noch recht jungen Medium Film zu verwirklichen suchte. Zu Beginn seiner Karriere entstanden in kurzer Abfolge die Paradebeispiele des sowjetrussischen Revolutionsfilms: Nach STREIK (UdSSR 1924), der symbolträchtigen Schilderung eines Arbeitskampfes, realisierte Eisenstein seinen bis heute bekanntesten Film PANZERKREUZER POTEMKIN (UdSSR 1925). Danach folgte OKTOBER (UdSSR 1927), ein aufwändiges Auftragswerk zum zehnten Jahrestag der Oktoberrevolution 1917. Zunehmenden politischen Restriktionen vonseiten der sowjetischen Staats- und Parteiführung entzog sich Eisenstein Ende der 1920er-Jahre durch zahlreiche Auslandsreisen – unter anderem nach Hollywood, wo er mit Charlie Chaplin, Walt Disney und Upton Sinclair zusammentraf. Seine wiederholten Versuche, auch künstlerisch im Ausland Fuß zu fassen, scheiterten indes. Nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion wurde Eisenstein zwar zum Leiter des Staatlichen Instituts für Filmkunst und 1937 zum Professor für Regie ernannt, sein künstlerisches Schaffen aber stand unter ständiger



Überwachung regimetreuer „Regie-Assistenten“. Deren Einfluss machte sich auch in ALEKSANDER NEWSKI (UdSSR 1938) und dem ersten Teil von IWAN DER SCHRECKLICHE (UdSSR 1944) bemerkbar, epischen Historienfilmen, denen Eisensteins künstlerischer Stilwille dennoch anzumerken ist. Eine deutlich ambivalenter Charakterzeichnung des Titelhelden in der Fortsetzung IWAN DER SCHRECKLICHE II blieb nicht ohne Folgen: Der sowjetische Diktator Josef Stalin lehnte den Film, dessen despotische Hauptfigur als verstecktes Portrait seiner selbst wahrgenommen wurde, völlig ab und verbot ihn. Die Uraufführung fand erst 1958 statt – fünf Jahre nach Stalins (5. März 1953) und zehn Jahre nach Eisensteins Tod (11. Februar 1948). Ein dritter IWAN-Teil blieb unvollendet und konnte – nach der Vernichtung des Großteils der Aufnahmen – 1988 nur fragmentarisch veröffentlicht werden.

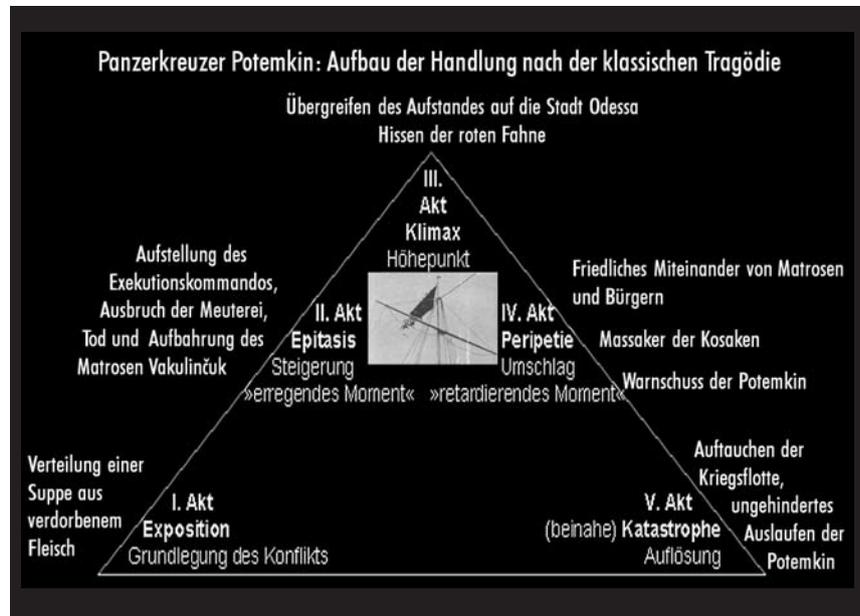
Filmografie:

1923 GLUMOWS TAGEBUCH (DNEWNIK GLUMOWA, Kurzfilm) – 1924 STREIK (STATSCHKA) – 1925 PANZERKREUZER POTEMKIN (BRONENOSEZ POTEMKIN) – 1927 OKTOBER aka 10 TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN (OKTJABR) – 1929 DER KAMPF UM DIE ERDE aka DAS ALTE UND DAS NEUE (GENERALNAJA LINIJA aka STAROJE I NOWOJE) – 1930 FRAUENNOT, FRAUENGLÜCK – 1930 SEHNSUCHT (LA ROMANCE SENTIMENTALE) – 1931 ERDBEBEN IN OAXACA (SEMLETJRASENIJE W OACHAKE, dokumentarischer Kurzfilm) – 1931 UNTER MEXIKOS SONNE (QUE VIVA MEXICO!, unvollendet) – 1937 DIE BESHIN-WIESE (BESHIN LUG) – 1938 ALEXANDER NEWSKI – 1944 IWAN DER SCHRECKLICHE I (IWAN GROSNY I) – 1958 IWAN DER SCHRECKLICHE II (IWAN GROSNY II) – 1988 IWAN DER SCHRECKLICHE III (IWAN GROSNY III, unvollendet)

Hintergrund: Sturz der Zarenherrschaft

„Die Revolution von 1905 bis 1907, bei der sich neben dem Industrieproletariat und der Intelligenz erstmals auch große Teile der Bauernschaft gegen den Zaren wandten, war ein letztes Warnzeichen. Durch den Einsatz von Militär gelang es noch einmal, das Zarenregime zu retten. Die Einrichtung eines Parlaments, der Duma, mit sehr beschränkten Rechten – Max Weber sprach von einem „Scheinkonstitutionalismus“ – und eine Agrarreform setzten neue Veränderungen in Gang. Der Beginn des Ersten Weltkriegs im Jahre 1914 verhinderte, dass diese Maßnahmen zur Entfaltung kamen.

1914 erwies sich rasch, dass das russische Reich allen Modernisierungsschritten zum Trotz in einem Krieg technisierter Massenheere dem Deutschen Reich nicht gewachsen war. Die russischen Armeen erlitten katastrophale Niederlagen. In Reaktion auf den Bankrott des Versorgungssystems kam es 1916 in den Städten zu Streiks und Unruhen, die an Schärfe zunahmen und schließlich im Februar 1917 in Petersburg zum Zusammenbruch der Ordnung führten. Zar Nikolaus II. dankte am 15. März 1917 ab. Mit seiner Familie wurde er nach Jekaterinburg gebracht, wo sie im Juli 1918 von den Bolschewiki ermordet wurden. Die Macht ging in die Hände einer Provisorischen Regierung über, die den Krieg fortsetzte und die Lösung der Landfrage an eine noch zu wählende Verfassungsgebende Versammlung verwies. Damit stellte sie sich der bäuerlichen Bevölkerung entgegen, die mehrheitlich eine Vergrößerung ihrer Bodenanteile durch eine Aufteilung der Gutsländereien forderte. Neben der Regierung entwickelte sich der Petersburger Sowjet – der Arbeiter- und Soldatenrat – rasch zu einer eigenständigen Kraft. In ihm gewannen die Vertreter der Bolschewiki, des radikalen Flügels der russischen Sozialdemokratie, an Bedeutung und Profil, insbesondere nachdem Wladimir Iljitsch Lenin



(1870-1924), die politische und ideologische Leitfigur dieser Gruppe, aus dem Schweizer Exil zurückgekehrt war. Die Weigerung der Provisorischen Regierung, den Boden umzuverteilen und den Krieg zu beenden, spielte ihren Gegnern in die Hände. Am 6. November 1917 (24. Oktober nach dem Julianischen Kalender) initiierte die Sowjetmehrheit unter Führung der Bolschewiki einen Umsturz, der die Provisorische Regierung beseitigte und einen Rat der Volkskommissare installierte. Indem die neue Führung Friedensverhandlungen einleitete und die Landnahme der Bauern legitimierte, verschaffte sie sich den notwendigen landesweiten Rückhalt, der es ihr erlaubte, die eben gewählte Konstituierende Versammlung am 18. Januar 1918 gewaltsam aufzulösen.“

aus: Schröder, Hans-Henning: Vom Kiewer Reich bis zum Zerfall der UdSSR, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Russland, Informationen zur politischen Bildung, Heft 281, Bonn 2003, S. 8-16, dort S. 10.

Das 5-Akt-Schema

„Von Aufbau her handelt es sich [...] um eine klassische, fünftaktige Tragödie: Die Exposition zeigt den Auslöser des Konflikts, die Verteilung der Suppe aus verdorbenem Fleisch an die Mannschaft. Akt II steigert den Konflikt mit der Aufstellung des Exekutionskommandos, dem Ausbruch der Meuterei, bis hin zum Tod und der Aufbahrung des Matrosen Wakulintschuk. Der Höhepunkt im dritten Akt besteht darin, dass der Aufstand auf die Bürger von Odessa übergreift und eine erfolgreiche Revolution gegen das herrschende System in greifbare Nähe rückt. Am Ende des Aktes wird auf der Potemkin die rote Fahne gehisst [...]. Die Peripetie, den Umschlag der Handlung von Glück ins Unglück, bringt der IV. Akt mit dem Eingreifen der Kosaken. Der Schluss des Aktes – der Warnschuss der Potemkin, der dem Massaker ein Ende setzt – ist zunächst als retardierendes Moment zu rezipieren, das die Katastrophe nur kurzzeitig hinauszuzögern droht. Denn in Akt V wird auf der Potemkin bekannt, dass die Zarenflotte unterwegs ist, um den Aufstand niederzuschlagen. Nach einer unruhigen Nacht tau-

Materialien

chen die Schiffe tatsächlich auf. Dass sie nicht schießen und die Potemkin ungehindert auslaufen kann, bleibt trotz allem ein Tragödienschluss, denn es hätte ohne Weiteres auch anders kommen können. Auch kannten viele Zuschauende das ganz und gar unheroische, historische Ende der Potemkin-Meuterei: Das Schiff musste wegen Treibstoff- und Proviantmangel zwei Tage später einen rumänischen Hafen anlaufen. Die Aufständischen gingen von Bord und versuchten zu fliehen. Einigen gelang das, andere wurden von zaristischen Einheiten aufgespürt und hingerichtet.“

aus: Kepser, Matthis: Die Entdeckung des Dazwischen. Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ und der Russische Formalismus, in: Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und Literaturen, Heft 17/2008, S. 239f.

Der Film PANZERKREUZER POTEMKIN im Spiegel der zeitgenössischen Literatur

Beispiel 1: Lion Feuchtwangers Roman „Erfolg“:

In seinem 1930 erschienenen Roman „Erfolg“ spielt der deutsche Schriftsteller Lion Feuchtwanger in leicht durchschaubarer Namens-Maskerade auf den zeitgenössischen Erfolg von PANZERKREUZER POTEMKIN an. Im Kapitel „Panzerkreuzer Orlow“ (4. Buch, 1. Kapitel) beschreibt er, wie die fiktive Gestalt des rechtskonservativen, antisemitischen bayerischen Ministers Klenk bei einem Kinobesuch des Films in Berlin von dessen visueller und akustischer Wirkung ergriffen wird:

„Während die anderen Berliner Kinos zu dieser frühen Stunde geschlossen sind oder vor sehr wenigen Zuschauern spielen, stauen sich hier die Autos. Schutzleute, Gaffer. Der Film Panzerkreuzer Orlow ist schon sechsunddreißigmal gezeigt worden, viermal jeden



Tag, sechsunddreißigtausend Berliner haben ihn gesehen. Dennoch sind die Leute erregt, als führte man ihnen heute zum erstenmal etwas vor, worauf die Welt wartet.

Der Minister Klenk, die um ihn Sitzenden groß überragend, denkt nicht daran, sich von dieser Unruhe anstecken zu lassen. Er hat gelesen: ein Film ohne Aufbau, ohne Weiber, ohne Handlung; Spannung ersetzt durch Tendenz. Anschauen muß man sich so was, wenn man schon in Berlin ist. Er wird den Filmjuden nicht hereinfallen auf ihre künstlich gemanagte Sensation. Ein paar Takte greller Musik, wüst, fortissimo. Geheimakten aus dem Marinearchiv; dann und dann meuterte die Besatzung des Panzerkreuzer Orlow vor der Stadt Odessa wegen ungenügender Ernährung. Na schön, sie meuterten also. Sowas soll schon vorgekommen sein. Als Bub hat er solche Dinge mit Leidenschaft gelesen. Interessant für die reifere Jugend. Der Minister Klenk grinst. [...] Ein Taumel packt die Menschen, die auf der Leinwand und die vor ihr. Warum hat man so lang gewartet. Aber jetzt ist es da, jetzt begehren sie auf, jetzt endlich geht es los. Und die Leute vor der Leinwand jubeln, sie klatschen denen auf der Leinwand zu. In die grausame, triumphierende, hämmernde, scheußliche Musik hinein klatschen sie, wie jetzt die auf der Leinwand auf die Offiziere eine tolle, groteske Jagd anfangen, sie hervorholen aus albernem Verstecken, sie über Bord schmeißen in die fröhlich hoch-

spritzende See, einen nach dem andern, den mickerigen Schiffsarzt darunter, seinen Kneifer ihm nach. Klenk sitzt still, es hat ihm den Atem verschlagen, er sitzt, der riesige Mann, mäuschenstill. Es hat keinen Sinn, das zu verbieten. Es ist da, man atmet es ein mit jedem Atemzug, es ist in der Welt, es ist eine andere Welt, es ist Blödsinn, sie zu leugnen. Man muß das anschauen, man muß diese Musik hören, man kann sie nicht verbieten.“

aus: Feuchtwanger, Lion: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz, Berlin 1963, S. 387f.

Beispiel 2: Bertolt Brechts Gedicht „Keine Gedanken verschwendet an das Unabänderbare!“ (1932, Auszug):

„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 strengsten Freuden der Logik.“

aus: Brecht, Bertolt: Die Gedichte, Frankfurt am Main 1981, S. 391f.

Die Motto-Zitate zu Beginn des Films

Premierenfassung (1925):

Leo Trotzki – Zitat aus dem Jahr 1909 „Der Geist des Aufbruchs schwebte über dem russischen Lande. Irgend ein gewaltiger und geheimnisvoller Prozess vollzog sich in zahllosen Herzen: Es lösten sich die Bande der Furcht, die Individualität, die eben erst sich selbst erkannt hatte, ging in der Masse und die Masse in dem großen Elan auf.“

Spätere Fassung (vermutlich 1935): Wladimir Lenin – Zitat aus dem Jahr 1905

„Revolution ist Krieg. Von allen Kriegen, die wir in der Geschichte kennen, ist dies der einzige legitime, rechtmäßige, gerechte, wirklich große Krieg. In Russland ist dieser Krieg erklärt und begonnen worden.“

Auswahl ähnlicher Filme

DIE UNGEWÖHNLICHEN ABENTEUERER DES MR. WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKI (UdSSR 1924, Lew Kuleschow)
Komödie über einen US-amerikani-

schen Geschäftsmann, der während einer abenteuerlichen Reise durch die UdSSR seine Vorurteile über das Land korrigieren muss.

DIE MUTTER (UdSSR 1926, Wsewolod Pudowkin)
Filmische Adaption des Gorki-Romans, der das Schicksal einer Arbeiterfamilie vor dem Hintergrund der gescheiterten Aufstände im Jahre 1905 zeichnet.

DER MANN MIT DER KAMERA (UdSSR 1929, Dziga Vertov)
Im Zentrum des Dokumentarfilms, der das Leben in einer russischen Stadt von morgens bis abends begleitet, stehen die technischen Möglichkeiten der Montage.

MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (D 1929, Phil Jutzi)
Der von der kommunistisch orientierten Produktionsfirma „Prometheus-Film“ hergestellte Stummfilm behandelt nach Motiven von Heinrich Zille und Käthe Kollwitz das soziale Elend in einem Berliner Arbeiterviertel.

MODERNE ZEITEN (USA 1936, Charles Chaplin)
Eine im Zeitalter des Tonfilms mit den Mitteln des Stummfilms inszenierte Tragikomödie, die die Entfremdung vom Produktionsprozess durch die Fließbandarbeit sarkastisch darstellt. Berühmt geworden ist vor allem die pointierte Anfangssequenz, in der die Scharen namenloser Arbeiter auf

ihrem morgendlichen Weg in die Fabrik assoziativ mit einer Schafherde verknüpft werden (Kuleschow-Effekt).

STEPS (USA/GB 1987, Zbigniew Rybczynski)
Ironischer Kurzfilm, in dem ein russischer Animator eine Gruppe von stereotyp verzeichneten US-Filmtouristen durch die computeranimierte „Realität“ der Treppe in PANZERKREUZER POTEMKIN führt.

FRAGEN

- Lesen Sie den Romanauszug aus „Erfolg“ und begründen Sie den großen Einfluss, den der Film auch auf politisch Andersdenkende ausübte.
- Wenden Sie das klassische 5-Akt-Dramenschema auf den Film an.
- Informieren Sie sich über Leo Trotzki und stellen Sie Vermutungen darüber an, warum der Film wechselnde Eingangsmotti erhalten hat.
- Erfassen Sie Eisensteins Biografie und stellen Sie vor dem Hintergrund der weiteren Geschichte der Sowjetunion begründet Vermutungen darüber an, warum Eisensteins weiteres Schaffen von den Machthabern kritisch verfolgt wurde.

Literatur und Links



Von und über Eisenstein

- Akjonow, Iwan: Sergej Eisenstein. Ein Portrait, Berlin 1997.
- Bulgakowa, Oksana: Sergej Eisenstein. Eine Biografie, Berlin 1998.
- Eisenstein, Sergej: Gesammelte Aufsätze I, Zürich 1962.
- Eisenstein, Sergej: Schriften 2 – Panzerkreuzer Potemkin, München 1973.
- Eisenstein, Sergej: Yo – Ich selbst. Memoiren. 2 Bde., Frankfurt am Main 1988.
- Sudendorf, Werner: Sergej M. Eisenstein. Leben und Werk, München 1975.

Zum Film

- Bulgakowa, Oksana: Montagebilder bei Eisenstein, in: Beller, Hans (Hg.): Handbuch der Filmmontage, München 1993, S. 49-78.
- Eisenstein, Sergej: Panzerkreuzer Potemkin. Ein Filmszenarium, Zürich 1961.
- Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek / Kulturstiftung des Bundes (Hg): Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905. Programmbroschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung, Berlin 2005.
- Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hg.): Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925. Katalog zur Ausstellung vom 17.12.1992 bis 28.02.1993, Frankfurt am Main 1992.
- Kepser, Matthis: Die Entdeckung des Dazwischen. Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ und der Russische Formalismus, in: Zeitschrift für deutschsprachige Kultur und

Literaturen 17/2008, S. 239f.

- Klejman, Naum I.: Der aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion der Montage-Metapher, in: Montage/AV 2/1993, S. 5-35.
- Reisz, Karel / Millar, Gavin: Geschichte und Technik der Filmmontage, München 1988.
- Schlegel, Hans-Joachim: Die Verfilmung der Revolution und die Revolutionierung des Films Panzerkreuzer Potemkin, in: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft: 1925-1944, Frankfurt am Main 1991, S. 42-57.

Zur Russischen Revolution

- Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Russland, Informationen zur politischen Bildung, Heft 281, Bonn 2003.
- Figes, Orlando: Die Tragödie eines Volkes. Die Epoche der Russischen Revolution 1891–1924, Berlin 1982.
- Haumann, Heiko: Geschichte Russlands, Zürich 2003.
- Nolte, Hans-Heinrich: Kleine Geschichte Russlands, Bonn 2006 (Schriftenreihe Band 526 der Bundeszentrale für Politische Bildung).
- Malia, Martin: Experiment ohne Zukunft? Voraussetzungen und Folgen der Russischen Revolution, Hamburg 1989.
- Moritz, Verena / Leidinger, Hannes: Die Russische Revolution, Köln, Weimar, Wien 2011.

Zu Filmanalyse und Filmgeschichte

- Ganguly, Martin: Filmanalyse, Stuttgart 2011.
- Holighaus, Alfred (Hg.): Der Film-

kanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen, Berlin 2005.

- Kamp, Werner / Rüsel, Manfred: Vom Umgang mit Film, Berlin 2004.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek bei Hamburg 2000.
- Müller, Ines: Filmbildung in der Schule. Ein filmdidaktisches Konzept für den Unterricht und die Lehrerbildung, München 2012.
- Pfeiffer, Joachim / Staiger, Michael: Grundkurs Film 2. Filmkanon – Filmklassiker – Filmgeschichte, Braunschweig 2011.
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films 1885-1933, Frankfurt am Main 1987.

Weiterführende Links

- www.bpb.de
Webseite der Bundeszentrale für politische Bildung, enthält unter anderem Online-Dossiers zu den Themen „Russland“ und „Linksextremismus“
- www.kinofenster.de
Filmpädagogisches Online-Angebot der Bundeszentrale für politische Bildung und der Vision Kino gGmbH, das sich insbesondere an Lehrer/innen wendet
- <http://osiris22.pi-consult.de/view.php3?show=5300004370727>
Webseite der Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen zur Restaurierung von PANZERKREUZER POTEMKIN
- www.mediaculture-online.de/Panzerkreuzer_Potemkin.58.0.html
Webseite zu PANZERKREUZER POTEMKIN von mediaculture online, dem Portal für Medienbildung des Landesmedienzentrums Baden-Württemberg

Weitere Informationen zum Filmkanon finden Sie unter www.bpb.de/filmkanon

Der Filmkanon wurde 2003 auf Einladung der Bundeszentrale für politische Bildung von Filmschaffenden, Filmhistorikern, Filmkritikern und Filmpädagogen zusammengestellt. Ziel war es, der Filmbildung in Deutschland Auftrieb zu geben, indem man bedeutende Filme der Filmgeschichte zur Behandlung im Unterricht vorschlägt. Die 35 darin enthaltenen Filme sind:

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (1922)
Goldrausch (1925)
Panzerkreuzer Potemkin (1925)
You're Darn Tootin' (1928)
M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931)
Emil und die Detektive (1931)
Stagecoach (1939)
Der Zauberer von Oz (1939)
Citizen Kane (1941)
Sein oder Nichtsein (1942)
Deutschland im Jahre Null (1948)
Rashomon (1950)
La Strada (1954)
Nacht und Nebel (1955)
Vertigo (1958)
Die Brücke (1959)
Außer Atem (1960)
Das Appartement (1960)
Dr. Seltam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben (1964)
Blow Up (1966)
Das Dschungelbuch (1967)
Ich war neunzehn (1968)
Der Wolfsjunge (1970)
Alice in den Städten (1974)
Taxi Driver (1976)
Die Ehe der Maria Braun (1979)
Stalker (1979)
Blade Runner (1982)
Sans Soleil – Unsichtbare Sonne (1982)
Shoah (1985)
Wo ist das Haus meines Freundes? (1988)
Ein kurzer Film über das Töten (1988)
Der Eissturm (1997)
Das süße Jenseits (1997)
Alles über meine Mutter (1999)

Autor ■ ■ ■ ■



Manfred Rüssel,

geb. 1960, arbeitet als Lehrer für Deutsch und Sozialwissenschaften an der Europaschule Langerwehe – Gesamtschule (NRW) und als Filmdozent in der Lehrerfort- und Lehrerweiterbildung. Beirat der Initiative Film + Schule NRW. Autorentätigkeit unter anderem: „Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik“ (2002), „Filmisches Erzählen. Deutsch 5-10“ (2008), „Die Grammatik der Bilder. Basis-Box für die Einführungsphase der Oberstufe“ (2010). bpb-Filmhefte unter anderem zu „Status Yo!“, „Kombat Sechzehn“ und „Zur falschen Zeit am falschen Ort“.

Impressum

Herausgeberin: Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia, Adenauerallee 86, 53113 Bonn, Tel. 0228 99-515-0, Fax 0228 99-515-113, info@bpb.de, www.bpb.de
Autor: Manfred Rüssel
Arbeitsblatt und Anregungen für den Unterricht: Dr. Petra Anders
Wissenschaftliche Beratung: Dr. Sabine Grabowski, Hans Helmut Prinzler
Redaktion: Katrin Willmann (verantwortlich), Dr. Christian Heger
Fachredaktion für sowjet-russische Geschichte: Dr. Sabine Grabowski
Lektorat: Steffi Buhl
Dank an Prof. Matthias Kepser
Satz und Layout: Susann Unger, Berlin
Druck: Harzdruckerei GmbH, Wernigerode
Bildnachweis: Stiftung Deutsche Kinemathek (Cover, S. 4, 9 rechts oben, 10, 13 rechts, 15, 16, 18, 25 links, 26, 28, 29 links) sowie Standbilder bpb (S. 3, 6, 9 links, 9 rechts unten, 12, 13 links, 14, 24, 25 rechts, 29 Mitte, 29 rechts)
© Juli 2013

filmkanon

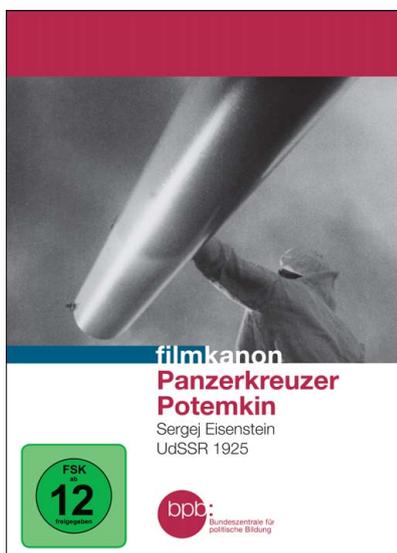
Thema Sowjetunion? Thema Propaganda im Film?

Eine Fülle weiterer Informationen und Materialien bietet www.bpb.de, die Website der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb. Das Online-Dossier „Russland“ liefert in der Rubrik „Geschichte“ eine komprimierte Darstellung der historischen Entwicklung der Vielvölkernation, die zwischen 1922 und 1990 das Kerngebiet der so genannten Sowjetunion (UdSSR) bildete. Einen einführenden Überblick über die ideologischen Grundlagen des Sowjetstaates und seiner prägenden Führer Lenin und Stalin bietet das Online-Dossier „Linksextremismus“. Zudem ist die PDF-Version der Themenausgabe „Oktoberrevolution“ des bpb-Magazins „Aus Politik und Zeitgeschichte“ (APuZ) online im Volltext abrufbar, ebenso das auf den Schulunterricht zugeschnittene Heft „Russland“ aus der Reihe „Informationen zur politischen Bildung“ (IzpB).

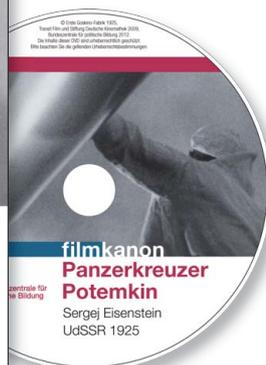
Mit der politischen Instrumentalisierung von Kunst setzt sich der Band „Spur der Filme“ aus der bpb-Schriftenreihe am Beispiel der DEFA-Produktionen auseinander. Ausgesuchte Propagandafilme aus dem DEFA-Bestand sind in der bpb-DVD-Box „Parallelwelt: Film“ enthalten. Ergänzend dazu widmet sich das Online-Dossier „The Celluloid Curtain“ den ideologischen Grabenkämpfen zwischen West und Ost am Beispiel mehrerer Spionagefilme aus der Ära des Kalten Krieges. Ebenfalls in der bpb-Schriftenreihe erschienen ist der Band „Nataschas Tanz“, eine Kulturgeschichte Russlands, die sich vor allem mit der Bedeutung der Künste in einer unfreien Gesellschaft befasst.

Weitere thematisch relevante Filmbesprechungen und Hintergrundtexte finden Sie auch auf www.kinofenster.de, dem Onlineportal für Filmbildung der bpb und der Vision Kino gGmbH.

Alle aktuellen und auch bereits vergriffene bpb-Filmhefte sind im PDF-Format kostenlos unter www.bpb.de/filmhefte zum Herunterladen verfügbar.



Die Filmkanon-Edition der bpb



Der Film „Panzerkreuzer Potemkin“ ist Teil der Filmkanon-Edition der bpb. Die DVD mit medienpädagogischem Begleitmaterial kann bestellt werden unter: www.bpb.de/shop

Bestellnummern:
1948 (für den privaten Gebrauch), 7,00 EUR
1949 (V+Ö-Rechte), 25,00 EUR