

Prüf.-Nr.
12595

Zulassungskarten für Bildstreifen sind öffentl. Urkunden im Sinne des § 267 Reichs-Strafgesetzbuchs. Ohne amtlichen Stempel sind sie ungültig. Änderungen dürfen nur von der Film-Prüfstelle vorgenommen werden.

Antragsteller: **Albert Angermann, Filmverleih**
Hamburg I, Mönckebergerstr. 10

Ursprungsfirma: **Coscino, Moskau, Russland**

Titel des Bildes: **Das Jahr 1905. (Panzerkreuzer „Potemkin“.)**

Regie: S. W. Eisenstein.
Aufnahme: G. Lisse.
Deutsche Bearbeitung: Piel Tuzi.

Darsteller: In diesem Film gibt es keine „Stars“.
Der Film ist eine Kollektivarbeit von Mitgliedern
des Moskauer Künstlertheaters und Künstlern der
Organisation „Proletkult“.

Fabrikat: „Coscino“ Fabrik Nr. 1, Moskau.
Verleih: Prometheus Film Verleih und Vertrieb
G. m. b. H., Berlin SW. 68, Lindenstr. 101/2.

Der Stoff zu diesem Filmspiel ist einem Protokoll entnommen,
das im Archiv der kaiserlich russischen Marine gefunden und an
Hand von Originalphotographien aus dem Moskauer historischen

Zensurkarte der Filmprüfstelle Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

Museum — getreu nach der Ueberlieferung — für den Film bearbeitet wurde.

Zu den Akten Nr. 715 „Potemkin“. M. O. P. 8.

Protokoll. Am 11. Oktober 1904 wurde der Panzerkreuzer „Anjas Potemkin“ dem Dienst übergeben.

Unzählige Male forderten die Matrosen vergeblich eine Verbesserung der Nahrung.

Am 12. Juni 1905 befand sich das Panzerschiff im Golfe von Tendra zwecks Schießübungen.

Am 13. Juni wurde aus Odessa Fleisch gebracht, das sich wegen des üblen Geruches und zahlreicher Würmer zum Kochen nicht — —

Die schwere russische Niederlage im japanischen Krieg 1905 — die fortschrittsfeindlichen, zu der Entwicklung des Landes im Widerspruch stehenden Regierungsmaßnahmen des Zarenstaates schufen eine Atmosphäre tiefster Erbitterung in allen Schichten des russischen Volkes.

Untertitel. 1. Akt. 1. Sturm peitschte die russische Erde. 2. Unweit der Insel Tendra lag der Panzerkreuzer „Fürst Potemkin“ dunkel und drohend vor Anker. 3. Die jahrhundertelange Unterdrückung jeder fortschrittlichen Regung durch den Zarismus vollzog in Millionen Herzen eine große geheimnisvolle Wandlung. 4. Hast Du gehört? Es gärt im Lande! 5. Schwer und drückend ist der Schlaf der abgelösten Wache. 6. Die Kontrolle. 7. Faulpelz! Was hängst Du mitten im Gang!? 8. Wafulintschut. 9. Kameraden — jetzt ist es Zeit, daß auch wir etwas sagen!

Länge:	Akt I:	315 m			
	II:	295 m			
	III:	308 m	nach Kürzung	297,46 m	
	IV:	212 m			
	V:	208 m	nach Kürzung	188,39 m	
	VI:	279 m			

Gesamtlänge: 1617 m nach Kürzung 1586,85 m

Der Bildstreifen wird zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche zugelassen, darf jedoch vor Jugendlichen nicht vorgeführt werden.

Folgende Teile sind verboten:

In Akt 2 Titel 22: „O Herr! Beuge den Ungehorsam und bringe die Sündigen zur Vernunft.“

In Akt 3 nach Titel 1: Ein in ein Segeltuch gewickelter Offizier wird an den Füßen weggezogen, wobei er sich an Deck festzuhalten versucht. — Länge: 1,90 Meter. —

Ein Offizier wird über Bord geworfen und taucht im Wasser nochmals auf. — Länge: 1,34 Meter.

Großaufnahme eines Mannes, der mit einem Gewehrkolben auf die Füße eines auf einem Geschütz stehenden Mannes schlägt. Der Getroffene im Wasser schwimmend. — Länge: 3 Meter.

Der Schiffsarzt wird mit dem Kopf nach unten hängend fortgeschleppt und versucht, sich an den Tauen festzuhalten. — Länge: 3,50 Meter.

Großaufnahme einer Schiffstreppe mit den Füßen der Soldaten und den Händen eines sich daran festzuhalten versuchenden Offiziers. — Länge: 0,80 Meter.

In Akt 5 nach Titel 1: Großaufnahme eines Mannes, der erschossen auf den Treppenstufen niedersinkt. — Länge: 1,95 Meter.

Großaufnahme dreier Frauen, die zusammengekauert auf den Treppenstufen sitzen. — Länge: 0,60 Meter.

Großaufnahme eines Mannes, über den die Füße eines Kosaken hinwegschreiten. — Länge: 0,70 Meter.

Ein Kind wird neben seiner Mutter auf den Stufen von einer Salve getroffen. Großaufnahme des blutüberströmten Kindes und seiner Füße, über die andere hinweglaufen, endlich seines Kopfes, über den eine Frau hinwegschreitet. (Gezeigt werden darf, wie die Frau das Kind aushebt und den Kosaken mit dem Kind auf dem Arm entgegeneilt.) — Länge: 1,89 Meter.

Nach Titel 3: Die Frau mit dem Kind auf dem Arm bricht in der Salve der Kosaken zusammen; diese schreiten an ihr vorbei, die Treppe hinunter. — Länge: 2,55 Meter.

Ein Mann steigt über ein Gitter, vor dem mehrere Verwundete liegen und wird von einer Kugel getroffen. — Länge: 0,85 Meter.

Großaufnahme der Hände einer Frau, die sich an ihrem Gürtel festkrallen. — Länge: 1,57 Meter.

Zensurkarte der Filmprüfstelle Berlin mit geforderten Kürzungen, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

Während die Frau rücklings auf die Treppenstufen sinkt, beginnt der Kinderwagen mit dem Kind die Stufen hinunter zu rollen. Ein Mann, der über ein Gitter zu steigen versucht, wird getroffen. Der Kinderwagen rollt an Leichen vorbei und kippt um. Großaufnahme des Kopfes eines Kosaken, der mit der Peitsche ausholt. — Länge: 9,50 Meter.

Die verbotenen Szenen dürfen auch an keiner anderen Stelle des Bildstreifens gezeigt werden.

Berlin, den 10. April 1926.

Film-Prüfstelle Berlin

Zensurkarte der Filmprüfstelle Berlin mit geforderten Kürzungen, S. 1-2, 5-7, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

Reichswehrministerium Berlin, den 10. April 1926
Wehrmachtabteilung
Nr. 1592/26 W.
Geheim

An den
Herrn Reichsminister des Innern Berlin

Die Oberfilmprüfstelle Berlin hat, wie mir soeben gemeldet wird, heute entgegen dem entschiedenen Einspruch unserer beiden Vertreter den Film „Das Jahr 1905“ (Panzerkreuzer Potemkin) freigegeben. Ich sehe in der Zulassung dieses Agitations- und Zersetzungsfilms nach wie vor eine außerordentlich schwere und unnötige Belastung der militärischen Disziplin wie der öffentlichen Ruhe und Ordnung. Ich bin mir Ihrer Zustimmung und Unterstützung gewiß, wenn ich daher die Bitte an Sie richte, durch alle irgendwie möglichen Mittel - etwa durch Befassung des Oberreichsanwalts mit der Angelegenheit - die Aufführung zu verhindern.
gez. Seeckt i.V.

Reprint: *Sergei Eisenstein: Künstler der Revolution*, herausgegeben von Hermann Herlinghaus, Heinz Baumert und Renate Georgi (Berlin: Henschel, 1960), S. 263

Besichtigungsverbot des „Panzerkreuzer Potemkin“ für die Reichswehr vom 15. April 1926.

Der Reichswehrminister Nr. 1203/26 W.

Den Soldaten der Wehrmacht wird der Besuch von Lichtspieltheatern, in denen der Film „Das Jahr 1905 (Panzerkreuzer Potemkin)“ zur Aufführung gelangt, bis auf weiteres verboten. Durch die Vorführung dieses Films ist eine Gefährdung der Disziplin zu befürchten

i. V.

Der Chef der Heeresleitung
gez. Seeckt
Der Chef der Marineleitung
gez. Zenker
Berlin, den 15. April 1926

Deutsches Zentralarchiv Potsdam, Akten Reichskommissar für Überwachung der öffentlichen Ordnung, Kap. XXXV, F-4a, Nr. 534

Reprint: *Sergei Eisenstein: Künstler der Revolution*, herausgegeben von Hermann Herlinghaus, Heinz Baumert und Renate Georgi (Berlin: Henschel, 1960), S. 264

Die Direktion der Prometheus Film Verleih
und Vertrieb G.m.b.H., Berlin, Lindenstr. 101-102,
gestattet sich hierdurch, Sie zur

URAUFFÜHRUNG

des großen russischen Monumentalfilms



PANZERKREUZER POTEMKIN

Regie: S. M. Eisenstein · Photo: E. Tissé
Fabrikat: Goskino Moskau

ergebenst einzuladen.

Donnerstag, den 29. April 1926, abends 7 Uhr

Apollo-Theater, Friedrichstraße 218
(Untergrundbahnhof Kochstraße)

Diese Karte gilt für 2 Personen. Plätze, die nicht bis 6⁵⁰ Uhr
eingenommen sind, können nicht mehr garantiert werden.

Willy Haas

„Panzerkreuzer Potemkin“

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

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

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

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

Dazu gehört allerdings zweierlei:

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

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

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

Aber grandios ist der Auftrieb. Noch grandioser das Hängenbleiben in der Luft, das Weiterglitzern in der Luft, die Farbenskala einer ungeheuren, bunten, himmlischen Regenbogenseligkeit, die über dem Horizont glänzt. Das ist zum Weinen schön. Ein Sammelsurium von Gruppen, Gesichtern, haßlichen und halbschönen, vergrämten und ekstatischen von dahinziehenden Scharen; von Ruderbooten, von winkenden Menschenreihen, von sentimentalen Details episoden von humoristischen Details episoden, alles ziemlich wahllos durcheinandergeschachtelt: aber jedes ein kleiner schwacher, warmer Lichtstrahl, ein

Lebensschimmer; und zusammen eine majestätisch wärmende, belebende, seelenerhöhende Sonne, eine ruhig schwellende und erhaben schwebende Musik, ein einfacher, im Chor gesprochener Akkord:

„Freude trinken alle Wesen...
Und der Cherub steht vor Gott.“

Ja, es hat etwas von der ätherblauen, schwebenden, weitoffenen Hymnik Beethoven-Schillers. Dagegengeführt wird nun, in einem automatischen Gleichtakt von wahrhaft herzerreißender Seelenlosigkeit, der Schritt der kaiserlichen Truppen, die vom Quai her über eine Freitreppe marschieren, über eine belebte Avenue, durch einen Park, immer zehn Marschschritte, genau eins bis zehn, und dann stehen bleiben und eine Salve abgeben: auf Männer, Frauen, Kinder; Rebellen und Promenierende, Trotzige und Gnadenflende, Todesbereite und sich zitternd ans Leben Klammernde - auf alles, was ihnen vor die Flinte kommt und nicht mehr rechtzeitig entweichen kann. Eine halbe Stunde lang geht es so. Entsetzlich. Ich habe etwas derartig Schrilles, Aufreizendes, Herzerreißendes an tragisch-musikalischer Kontrapunktik noch nicht erlebt.

Vorher viel unnützes Zeug. Interessantmacherei mit Details, Großeinstellungen, ausgetüftelter Bildsymbolik - die in einem andern Film vielleicht interessiert, hier als Interessantmacherei stört. Rund um ein Viertel zu lang geschnitten. Auch Rebellen haben viel zu viel Zeit übrig - wenn sie zufällig Russen sind.

Aber: siehe oben.

Es ist ein Film der Komparserie. Es gibt überhaupt nur Komparserie darin. Und die Masse ist nicht einmal sehr raffiniert mimisch durchgeknetet. Dennoch könnte jeder Lubitsch von diesem unbekanntem Herrn Eisenstein lernen, wie Komparserie zu behandeln ist. Das ist doch schon die Erfahrung des Kommunismus; das man dort drüben ein Gefühl für den Monumentalaufbau einer atmenden Riesenarchitektur aus dem Rohmaterial "Mensch" hat. Bei uns ist entweder kalter Steinbau ohne Individuen; oder stromlose Verästelung in die Ansprüche des Einzelindividuums, des Einzelkomparsen. Nur dort haben sie die richtige organische Proportion von soviel Anspruch und soviel Verzicht auf Individualleben, daß es eine atmend-strömende, lebendige Gruppe ergibt. Wie man das macht, weiß ich nicht; es ist doch wohl Erziehung durch Kommunismus. Ich kann Ihnen nicht helfen, es ist so.

Daß das nicht in einem richtigen Premierentheater herauskommt: das ist eine sogenannte Affenschande. Wie ich höre, sind wir von den Amerikanern noch nicht unterworfen. Fest steht aber, daß jeder mittlere Amerikaner, vor fünf bis zehn Jahren hergestellt, ein großes Uraufführungstheater im Westen bekommt. Aber natürlich: wir sind von Amerika unabhängig, ganz unabhängig. Und haben gestern einen großen Freundschafts- und Handelsvertrag mit Rußland unterzeichnet.

F i r m a: der Film ist ein Sowjet-Staatsfilm; deutsches Monopol: Prometheusfilm.

Willy Haas

Film-Kurier, Nr. 101, 8. Jahrg., Berlin, 30. April 1926

Nachdruck: *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe Moskau-Berlin*, herausgegeben von O. Bulgakowa (Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1995), S. 99

Herbert Ihering

„Panzerkreuzer Potemkin“

Ein Filmereignis von so aufwühlender Bedeutung, daß ein Vorbericht erforderlicher ist als nach vielen Theaterpremierern. „Panzerkreuzer Potemkin“: Der Aufstand der russischen Schwarzmeerflotte im Januar 1905. Von einer dokumentarischen Gewalt, einer Monumentalität der Sachlichkeit - ohnegleichen. „Panzerkreuzer Potemkin“ - „Golddrausch“: es sind die Pole des Filmschaffens. Es sind die Pole Rußland - Amerika.

30. April 1926

Was bei uns artistische Nuance, regieliches Problem war: der Massenfilm, hier ist er Glaube und Gesinnung. In Deutschland gibt es einzelne ausgezeichnete Filme, aber keinen Volksfilm, weil wir politisch, geistig und künstlerisch zerrissen sind. In Amerika gibt es einen Volksfilm, weil es ein einheitliches Amerikanertum gibt. In Rußland gibt es einen Volksfilm, weil es eine herrschende politisch-gesellschaftliche Weltanschauung gibt.

„Polikuschka“, „Der Postmeister“ trugen dieses Zeichen. Aber sie sind nicht zu vergleichen mit „Panzerkreuzer Potemkin“. Er ist der vollkommenste Ausdruck einer Welt, wie es „Golddrausch“ war. „Panzerkreuzer Potemkin“: die Tragik des einzelnen geht unter im Triumph einer Gesamtheit. „Golddrausch“: die Tragik ist aufgehoben. Entsetzen ist bis zur Komik entkräftet.

Die Revolution der Matrosen auf dem Panzerkreuzer „Potemkin“ vor Odessa im Jahre 1905. Der japanische Krieg ist verloren. Die Mannschaften werden schikaniert. Man gibt ihnen faules Fleisch. Der Arzt zuckt die Achseln: „Das sind keine Würmer“. Die Matrosen weigern sich, zu essen. Der Kommandant läßt die Zufriedenen vortreten. Die anderen sollen erschossen werden.

I

Nun beginnt ein Bildepos, dessen Wirkungen zu dem Größten gehören, was Menschengestalt und Ereignisse in den letzten Jahren geschaffen haben. Ein Segeltuch wird gebracht. Wozu? Es wird der Matrosengruppe, die erschossen werden soll, über die Köpfe geworfen. „Schießt auf das Segeltuch“. Die Wache legt an. Unter dem Segeltuch schwankt es. Einige brechen ins Knie, einigen fällt der Kopf auf die Brust, andere stehen hoch. Die Wache zielt. Dazwischen geschaltet Hände, die zucken, Finger, die nach Dolchen tasten. Da bricht der Matrose Wakulintschuk los. Die Gewehre sinken. Die starre Masse löst sich. Das Segeltuch flattert leer im Wind. Die Revolte siegt. Nur Wakulintschuk fällt.

Jetzt mit höchster sachlicher Folgerichtigkeit und höchster künstlerischer Weisheit ruhige, gleitende Bilder. Eine Barkasse bringt die Leiche des Matrosen nachts in den Hafen von Odessa. Hier wird sie aufgebahrt. Und nun: weither von der Höhe der Stadt, hinunter in endlosem Zuge, auf die Mole, an den Hafen Volk und Bürger von Odessa. Ungeheuer ist der Eindruck der Weite und Bewegung.

Dazwischen Einzelbilder. Typen. Auch Bürger, die winken, die in Booten Lebensmittel an den Panzerkreuzer bringen. Und immer wieder die Leiche des Matrosen. Wie in dem packenden Film von der Beerdigung Lenins immer wieder die Leiche Lenins gezeigt wird und die endlosen Züge der wandernden, wandernden, pilgernden Menschen.

Neue Wendung. Die Kosaken marschieren mit vorgelegtem Gewehr die riesige Steintreppe zum Hafen hinunter, ohne Aufenthalt; Menschen fallen; Einzelbilder; aber immer geht es weiter. Immer der Schritt der Soldaten. Unerbittlich das Auge und die Anordnung des Regisseurs. Eine Stadt wird in allen Schichten lebendig, und kein Moment ist Schilderung; jeder epische Fortschritt Ablauf des Verhängnisses. Meisterhaft, wie ein Sonnenschirm zugeklappt, wie ein elegantes Fußpaar gezeigt wird; plötzlich ist EIN Krüppel im Bild. Meisterhaft, wie die Reichen, sympathisierend mit den Empörern, aber doch als Zuschauer dabeistehen. Ungeheuerlich, wie eine Frau mit ihrem Kind auf dem Arm den automatisch hinabschreitenden Kosaken entge-

genläuft, schon gerät sie in den Schatten der Gewehre, jetzt der Soldaten. Oder: Eine Mutter verirrt sich mit ihrem Kinderwagen in das Massaker; die Mutter fällt, der Wagen mit dem Kinde rollt die Stufen hinab. Niemals wird um Mitleid mit einem Spezi schicksal gebettelt. Nirgends gibt es einen Aufenthalt. Alles dient dem Ganzen. Aufwühlend.

Dann die Fahrt des Panzerkreuzers, der von der Admiralsflotte verfolgt wird. Aber die Schiffe schießen nicht und lassen ihn nach Konstanza entkommen. Wie hier immer die Schiffsteile zwischengeschaltet werden, die Maschinen, die Kanonen, wie die Zusammengehörigkeit dieser Menschen mit dem Eisen des Kreuzers ohne Absicht, ohne Symbole Schicksal wird, überwältigend.

Wenn von den Dokumenten der letzten zwanzig Jahre alles verlorengehe und nur der „Panzerkreuzer Potemkin“ gerettet würde, man hätte ein Zeugnis ablegendes, gültiges Menschenwerk bewahrt, wie die Ilias, wie das Nibelungenlied. Der Regisseur des Films? Er ist fast gleichgültig. Aber er heißt Eisenstein. Er hat etwas technisch Vollkommenes geschaffen und eine Weltgesinnung ausgedrückt.

Berliner Börsen Courier, 1. Mai 1926. Zitiert nach: Herbert Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht*, Bd. 2 (Berlin: Henschel, 1959), S. 517-18.

Georg Victor Mendel

„Panzerschiff Potemkin“

Es wird viel Stürme und politischen Zank um dieses Werk geben. Denn es ist eine Arbeit, an der man nicht oberflächlich vorbeigehen kann. Es steckt ernsteste Kunst darin, obwohl fast nirgendwo große Spielleistungen, nirgendwo Stars zu entdecken sind. Aber man soll uns nicht erzählen, daß dieser Film ohne Tendenz sei. Man weiß, daß Schreiber dieser Zeilen nicht gerade rechtspolitisch orientiert ist. Immerhin glaubt er, daß für das Kino all zu viel Politik in diesen Film hineingetragen ist. Er wird begeisterten Jubel überall dort auslösen, wo ehemals und vielleicht auch jetzt noch unterdrücktes Volk seinen Beherrschern ihre brutalen Unterdrückerkünste nicht vergessen hat und nicht vergessen will. Aber er wird auch viel Unruhe in das Kinopublikum hineintragen, das lediglich angenehme Unterhaltung im Kino sucht. Die Hersteller dieses Werkes, die sowjet-russischen Filmstellen, werden schon gewußt haben, was sie wollten. Und ihre Absicht, revolutionäre Stimmung in die Massen zu tragen, ist ihnen, eben dank dieser ganz eminenten Kunst, ausgezeichnet gelungen. Wir aber sind keine Freunde davon, das Lichtspielhaus zur politischen Kampfstätte werden zu sehen. Dies ist der Hauptgrund dafür, daß wir den Film ablehnen. Wir lehnen ihn ab, genau so, wie wir jene monarchistischen und Militärfilme abgelehnt haben. Der von den Kommunisten so heftig bekämpfte Militarismus, solange er sich wenigstens gegen das Volk richtete, bekommt hier eine Gloriolen, da er nunmehr in Händen eben dieses Volkes ist. Und es ist typisch für unsere Kommunisten, daß sie in wildestem Applaus immer gerade dann ausbrechen, wenn Szenen von wirklich roher Brutalität gegen die Unterdrücker sich breitmachten. Dieser Film ist brutal mit voller und künstlerischer Absicht, er ist unbestritten ein ganz großes Kunstwerk. Massenszenen revolutionärer Art, wie hier, haben wir noch niemals in so dramatischer Wucht und in einem so ungeheuren Aufwand nicht nur von Menschenmaterial, sondern auch von äußerster Begeisterung gesehen. Die Szenen, in denen das demonstrierende Volk von Infanterie und Kosaken zu Paaren getrieben, über den Haufen geschossen wird, rütteln an den Nerven und peitschen zu revolutionärer Tat auf. Der Film hat aber auch künstlerische Qualitäten feinsten Art dann, wenn er die Natur selbst sprechen läßt. Es sind darin Bilder des bewegten Meeres und stiller Abendlandschaft, die zu dem Schönsten gehören, was Kamerakunst bisher geschaffen hat. Die Regie Eisenstein packt meist herzlich zu; sie sorgt für hinreißendes Tempo und dramatische Wucht. Nur am Anfang verzettelt sie sich bei den Szenen, die das Entstehen der Unzufriedenheit mit harmlosen Nebensachen künstlich zu deuten versuchen. Das war gewiß nicht nur die Wut über die schlechte Ernährung, die zu diesem elementaren Ausbruch des Volksunwillens führte. Und hier scheint uns trotz aller Hinweise auf historische Dokumente in tendenziöser Weise die Geschichte ein wenig frisiert zu sein. Man muß es den Russen lassen, daß sie die Propagierung ihrer Ideen nicht nur mit ödem Wortschwall zu führen verstehen, sondern weit besser durch steigende Kunstleistungen. Die Frage ist eben nur, ob unsere Kinos dazu da sind, für irgendeine politische Parteipropaganda ihre Pforten zu öffnen. Das Apollo-Theater gab dem Film durch eine Musik von Eduard Meisel äußerst packende Illustration. Der Kapellmeister-Komponist arbeitet mit einer Fülle von Disharmonien, die ebenso an den Nerven reißen, wie die wilden Szenen dieses Filmwerks. Bei beiden aber fehlt es an der harmonischen Auflösung. Und insofern kann man diese eigenartige Musik, bei der das Schlagzeug die führende Rolle spielt, sehr wohl als stilgerecht und passend bezeichnen. Jeder, der ein großes Kunstwerk der Kinematographie nicht versäumen möchte, wird sich diesen Film ansehen müssen; insbesondere unsere Künstler und Techniker. Schade nur, daß er so sehr viel Unruhe und sicherlich auch recht unliebsame Szenen in unsere Lichtspielhäuser tragen wird.

LichtBildBühne, Nr. 103, 19. Jahrg., Berlin, 1. Mai 1926, S. 20, Nachdruck: *Sowjetische Filme in Deutschland der Zwanziger Jahre*, Kinemathek Heft 38, 1967, S. 8

„Panzerkreuzer Potemkin“

Dieses russische Filmwerk ist ein Tendenzwerk, von den Sowjetkreisen zur politischen Propaganda hergestellt.

Wir lehnen die Politik im Kino ab. Die Lichtspielhäuser sind nicht dazu da, zum Tummelplatz politischer Leidenschaften zu dienen. Natürlich sind die Umstände, die zur Meuterei der Mannschaft des Kreuzers „Potemkin“ führten, tendenziös frisiert und wohl auch übertrieben dargestellt. Das ergibt natürlich von vornherein eine Einstellung, die das politische Gesamtbild nicht richtig zeigt.

Für uns kommt aber die Betrachtung des Films rein vom Filmstandpunkt in Frage. Da muß man mit Erstaunen feststellen, wieviel die Russen besonders in filmtechnischer Hinsicht sehr schnell gelernt haben.

Die Bilder mit Moskwins, z.B. „Polikuscha“ und „Postmeister“ zeigen ernstes, künstlerisches Wollen, sind aber in technischer Hinsicht, besonders in der Beleuchtung, primitiv. Hier ist das überwunden; für die Herstellung dieses Films stand wohl allerdings in bezug auf Filmtechnisches alles zur Verfügung, was sich der Regisseur Eisenstein nur wünschen konnte, wie er sich auch keine Beschränkung in der Verwendung von Menschenmassen aufzuerlegen brauchte. Aber wie Eisenstein dieses ihm zur Verfügung stehende Material verwandte, das zeugt von einer außerordentlichen Regiebegabung. Hier ist Rhythmus, Tempo und ein starkes Gefühl für Steigerung. Eisenstein versteht sich auf Wirkungen; er läßt viele Szenen in unerhörter Breite ausspielen und erzielt gerade dadurch - weil er eben richtig „schneiden“ kann, handfeste Kontrastwirkungen.

Sehr schön sind manche Bilder, die rein auf Natur gestellt sind und inmitten der agitatorisch aufgepeitschten Geschehnisse angenehme Ruhepunkte bilden.

Vom Standpunkt des Filmfachmannes interessant, hier keine auf Stars und Glanz hergerichteten Filmdiven zu sehen.

Die Musik, wie sie hier zur Untermalung gebraucht wird, erweist sich als gefällige Kupplerin, als die sie schon Shakespeare gekennzeichnet hat. Ein gut Teil der Wirkung ist auf das Konto der Musikzusammenstellung zu setzen. Das wäre sofort einwandfrei zu beweisen, wenn der Film ohne die aufreizende Musik gesehen würde.

Daß ein einseitig eingestelltes Publikum gerade bei den Szenen, in denen sich Roheit und Brutalität offenbart, begeistert klatscht, beweist, daß unsere Ansicht, im Kino nicht politische Leidenschaften sich austoben zu lassen, richtig ist.

Wenn wir auch den Film als politisches Manifest ablehnen, würdigen wir ihn als eine Regieleistung, die die Fachleute - Regisseure, Schauspieler und Filmtechniker - studieren sollten.

Der Kinematograph, Nr. 1003, 20. Jahrg., Berlin, 9. Mai 1926, S. 1

Nachdruck: *Sowjetische Filme in Deutschland der Zwanziger Jahre*, Kinemathek Heft 38, 1967, S. 13

Das größte Filmwerk der Welt

Panzerkreuzer

Potemkin

Regie: S. M. Eisenstein

Fabrikat: Goskino, Moskau

Photographie: E. Tisse

Pressesstimmen:

Filmkurier: Es ist das große Aufspritzen einer Leidenschaftswelle; ohne daß nachher die Welle sich senkt. Grandios ist der Auftrieb. Der Film hat etwas . . . von der ätherblauen schwebenden, weitoffenen Hymnik Beethoven-Schiller.
(Willy Haas.)

L. B. B.: Unbestritten ein ganz großes Kunstwerk. Massenszenen haben wir noch niemals in so dramatischer Wucht und in einem so ungeheuren Aufwande nicht nur von Menschenmaterial, sondern auch von äußerster Begeisterung gesehen.
(Dr. Mendel.)

„Der Film“: Es sind die besten russischen Schauspieler, die hier mitwirken. Die Regie sorgt für ein Tempo, wie man es selten sah. Vor der Photographie steht man überwältigt. Der Blick für wirksame Ausschnitte ist genial.
(Schneider.)

Alfred Kerr: Ein Wunderwerk — ein Wunderwerk.

Berliner Tageblatt: Darstellende Kunst, bisher ohne Nachwelt, erlangt hier zum erstenmal die ganze Verewigung. Regie und Schauspielkunst geben etwas zeitlos Gültiges. Eisenstein hat hier den gewaltigsten und kunstvollsten Film geschaffen, den die Welt sah.
(Ernst Bläß.)

Vossische Zeitung: Alles in diesem großen Werk ist beseelt

„B. Z.“: Dieser Film ist ersten Ranges, ganz großen Formats, von aufwühlender Stoßkraft.

„Börsenkurier“: Er ist der vollkommenste Ausdruck einer Welt, wie es „Goldrausch“ war. Ein Bildepos, dessen Wirkungen zu den größten gehören, was Menschengestalt und Ereignisse in den letzten Jahren geschaffen haben. . . . Ein zeugnisablegendes gültiges Menschenwerk, wie die Ilias — wie das Nibelungenlied.
(Herbert Ihering.)

„Germania“: Ein Meisterwerk neuester Filmkunst. Die filmische Gestaltung grandios. Eine unerhörte Lebendigkeit durchpulst diesen Film, zwingt den Zuschauer in atemlose Spannung.
(E. Bormann.)

„Vorwärts“: Regisseur Eisenstein wird von jetzt ab zu den Größen der Filmregie gerechnet werden müssen. Der ganze Film steht unter dem Gesetz ungeheurer Erregung und Spannung.

Neue Berliner Zeitung: Dieser Film ist eine einzige lodrende Fackel der Geschichte. Sein Antlitz trägt die hellen Augen der Priesterin: Ewigkeit.

„Berliner Morgenpost“: Ein historisches Dokument von bisher noch nicht gesehener Monumentalität. Solche Menschenmassen hat im Film noch keiner auf die Beine gebracht . . . ein unvergeßlicher, überwältigender Eindruck. Man steht vor etwas Einmaligem, Niedagewesenem.

„Berliner Börsenzeitung“: Eisenstein erweist sich hier geradezu als Genie . . . begeisternd, wie er die Geschehnisse unerhört filmisch und unglaublich faszinierend inszenierte . . . hier wirklich einmal das Ideal des Ensemblespiels so gut wie erreicht.

„Berliner Volkszeitung“: aufwühlend und hinreißend geschildert in Bildern, die genial und überschwinglich auf die Leinwand gemalt sind . . . künstlerisch und technisch ein Meisterwerk. Nie hat ein Film mit einer so gewaltigen Lebenswahrheit eine historische Begebenheit geschildert.

„Montag Morgen“: Es gibt in der jungen Geschichte des Films, aber auch in der alten Geschichte des Theaters nichts mit diesem Kunstwerk Vergleichbares . . . hier könnt ihr einen unvergeßlichen Eindruck empfangen.

„Welt am Montag“: Der Film kann als Kulturdokument gewertet werden.

Die Lehre des „Potemkin“

Man sollte in der Branche nicht den Kopf in den Sand stecken und so tun, als ob nichts geschehen wäre. Der horrende, kaum überbietbare Publikumserfolg des „Panzerkreuzer Potemkin“ ist nicht nur eine Publikums-, sondern auch eine Branche-Sensation, eine völlige Überraschung für jeden erfahrenen Fachmann, ein Coup, der alle Berechnungen auf den „Publikumsgeschmack“ über den Haufen wirft. Darüber muß unbedingt und in der vollen Öffentlichkeit der Branche gesprochen werden, man darf eine solche Tatsache nicht einfach achselzuckend als „Ausnahme“ abtun, sondern man muß versuchen, d a r a u s Lehren für die Zukunft abzuleiten.

Was lehrt uns der Erfolg des „Panzerkreuzer Potemkin“? Zweierlei.

Erstens: daß das Publikum durchaus nicht immerwährend dasselbe sehen will, sondern daß es etwas ganz Neues, Noch-nicht-Dagewesenes sehen will, daß nicht das Totwalzen immer derselben angeblich „bewährten“ Motive den Publikumserfolg verbürgt, sondern die Originalität, daß in Wirklichkeit auch der vorsichtigste Kaufmann bei der Herstellung eines Filmes eine gewisse Kühnheit, eine gewisse Courage aufbieten muß, wenn wir aus der Kleinkrämerei herauskommen wollen.

Zweitens: daß eine starke, echte Gesinnung, eine starke, echte Leidenschaft, ein Glaube, eine wirkliche seelische Besessenheit vom Stoff sich dem Publikum mitteilt, und viel, viel stärker wirkt als die klügste Wirkungsberechnung gewisser, sogenannter „Meister“-regisseure. Denn darum handelt es sich hier; keineswegs um Politik. Gewiß, in diesem Film wird der Glaube an die Revolution verherrlicht, aber nicht eine bestimmte revolutionäre politische Taktik, die zu einem bestimmten politischen Ziel führen soll. Gebt als Einleitungstitel „Im Jahre 1919 revoltierte die Mannschaft des Panzerkreuzers ‚Karl Marx‘ gegen ihre Volkskommissäre“ - und Ihr habt einen glatten anti-bolschewistischen Film. Die Handlung weist keinerlei politische, d.h. parteipropagandistische Elemente auf. Revolte ist nicht Politik. Auch die Vendôme hat „revolziert“ - und zwar gegen die Republik, für die Monarchie. Deshalb ist dieser Film kein politischer, sondern nur ein revolutionärer Film.

Eine deutsche Firma hat unlängst in einem ihrer offiziösen Kommuniqués das Gegenteil behauptet: der Film sei von ihr zurückgewiesen worden, weil er politische Tendenzen vertrete. Wenn man auch den Konkurrenzneid eines Geschäftsmannes verstehen kann, der das blendendste Geschäft der Saison an sich hat vorüber gehen lassen - so weit sollte sich die geheime Wut einer Konkurrenzfirma doch nicht versteigen, daß sie der Zensur, der Polizei und der Staatsanwaltschaft (der Herr Reichsanwalt Ebermayer soll ja schon höchst eigenhändig die Feder gespitzt haben, mit der er auf diesen Film losstechen will) versteckte Zutreiberdienste leistet. Helft nur die Kanone laden: sie wird dann schon, wenn sie losgeht, auch Euch treffen! Dafür laßt nur die Staatsanwaltschaft sorgen!

A., *Film-Kurier*, Nr. 111, 8. Jahrg., Berlin, 14. Mai 1926

Nachdruck: *Sowjetische Filme in Deutschland der Zwanziger Jahre*, Kinemathek Heft 38, 1967, S. 14

Stimmen zur Uraufführung des „Panzerkreuzer Potemkin“

Die Aufführung des russischen Films „Panzerkreuzer Potemkin“ hatte weit über Berlin hinaus eine Wirkung, die alles was man bisher im Kino gesehen hatte, in den Schatten stellte. Es war nicht nur ein Welterfolg des Regisseurs Eisenstein, sondern der neuen russischen Filmkunst überhaupt. So schrieb Herbert Ihering im „Berliner Börsen Courier“: „In Deutschland gibt es einzelne ausgezeichnete Filme, aber keinen Volksfilm, weil wir politisch, geistig und künstlerisch zerrissen sind... In Rußland gibt es einen Volksfilm, weil es eine herrschende politisch-gesellschaftliche Weltanschauung gibt... Ein Bildepos, dessen Wirkungen zu dem Größten gehören, was Menschheit und Ereignisse in den letzten Jahren geschaffen haben... Die Maschinen, die Kanone, wie die Zusammengehörigkeit der Menschen mit dem Eisen des Kreuzers, ohne Absicht, ohne Symbole Schicksal wird, ist überwältigend. Wenn von den Dokumenten der letzten 20 Jahre alles verlorenginge und nur der „Panzerkreuzer Potemkin“ gerettet würde, man hätte ein Werk gewahrt, wie die Ilias, wie das Nibelunglied.“

Im „Berliner Tageblatt“ schreibt Ernst Bläß u. a.: „Keinem, der für solche Wirkungen empfänglich ist, wird gestern nach dem Schluß des russischen Films zumute gewesen sein, als habe er ein Kino besucht. Sondern: Als habe er ein neues unvergängliches Werk gesehen. Etwas ganz Echtes und Großes, Darstellende Kunst, bisher ohne Nachwelt, erlangt hier zum erstenmal die ganze Verewigung. Regie und Schauspielkunst geben etwas zeitlos Gültiges. Noch dauern wir in späten Tagen... und dies ist die aktenmäßige Darstellung einer geschichtlichen Begebenheit, die zu ihrer Zeit ‚Aufsehen erregte‘. Im Film ist sie wiedergegeben mit feiner Nähe und Wärme, Weite und Breite, Genauigkeit und Gestaltungswucht, daß einem mehrere Male der Herzschlag stockt. Aber von welcher Hand geformt, von welcher Faust bezwungen! Es ist kaum zu fassen... Ein herrliches Werk... Es ist höchste Kunst... Welche Hingabe muß notwendig sein, um solche Darstellung nur ersinnen, und erst sie auszuführen! Eisenstein hat hier den gewaltigsten und kunstvollsten Filme geschaffen, den die Welt sah... Wie wäre es, wenn auch wir anfangen, wieder menschen- und kunstvolle Filme zu schaffen.“

Die „Vossische Zeitung“ schreibt: „Unter allen Filmen, die uns als Monumentalfilme vorgeführt wurden, ragt der „Panzerkreuzer Potemkin“ so sehr durch symbolische Bedeutung, tragische Gewalt, innere Spannung und Wucht des Erlebens, das dagegen selbst große geschichtliche Gemälde, wie „Karl der XII.“ wie laue Schäferspiele erscheinen... Die Schauspieler sind nicht genannt, aber es würde auch den großen Eindruck stören, denn es sind nicht Schauspieler, sondern gepeinigte und aufjauchzende Menschen, die vom Regisseur wie eine gewaltige Silhouette an den Himmel der Menschheit gezeichnet sind.“

Maximilian Barden: „Einzig ist dieses Filmwerk. Eine Tat, in der endlich Kunst wieder Kult wurde.“

„Man hat in Deutschland noch nichts Ähnliches gesehen“, lauten fast übereinstimmend die Urteile auch in der Presse außerhalb Berlins. So schreibt z. B. die „Frankfurter Zeitung“: „Dieser Film ist hergestellt von der Sowjetregierung. Der Regisseur heißt Eisenstein. Die Darsteller sind Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters und des Proletkults. Die Geschehnisse sind Protokollen des Archivs der kaiserlich-russischen Marine entnommen. „Panzerkreuzer Potemkin“ ist das erste wirkliche, geschichtliche Drama auf der Leinwand. Ein Dokument.“

Der russische Kritiker Chersonski schreibt über den Film: „Die alte Form des Kinostücks, die aneinandergereihte Episoden darstellt, worin die sich worin bekannte Filmstars die Hauptrolle spielen und um die sich romantische Erlebnisse weben, kommt für Eisenstein überhaupt nicht in Betracht. Künstlerisch und technisch wurde die Aufnahme dieses Films ‚Panzerkreuzer Potemkin‘ mit größter Sorgfalt durchgeführt. Es wurde alles Mögliche getan, um das

reale, lebendige Material des Jahres 1905 zu zeigen. Es war dies nicht leicht, und nicht alles konnte genau wiedergegeben werden. Es ist aber zu bemerken, daß die Neigung, das reale, tatsächliche Material zu schildern, das Meiden der Surrogate der falschen Filmdekorationen des Westens charakteristisch sind für unsere revolutionäre Weltanschauung, die sich auch im Film äußert.“

Eisenstein selbst äußerte sich im Gespräch über die Art seines Arbeitens: „Individuelles Schicksal ist dabei nur insoweit von Belang, als es Massenschicksal zu repräsentieren vermag. Unser Ethos der Arbeit führt uns direkt zur Masse. Wir sind einzig und allein darauf aus, Wahrheit zu produzieren, ganz irdische, reale, unmystische Wahrheit. Dazu bedürfen wir auch des wahren Menschen, und den finden wir, indem wir ins Volk gehen. Das Individuum wird in eine Umgebung hineingestellt, die ihm zugehörig ist und die ebensoviel Wahrheit atmet wie es selbst.“

Eisenstein ist erst 28 Jahre alt, er studierte ursprünglich als Ingenieur und Architekt, war Regisseur am Theater Meyerholds und kam zusammen mit den Leuten des Proletkult 1924 zum Film, wo er zuerst den Werdegang eines Streiks darstellte. „Panzerkreuzer Potemkin“ wurde zum 20. Jubiläum der Revolution von 1905 im Laufe von nur drei Monaten bis zum Dezember 1925 geschaffen. „So wie wir arbeiten,“ schrieb er in einem Artikel des „Berliner Tageblatt“ vom 7. Juni, „kann man nur in Rußland arbeiten, wo alles und jedes eine Staatsangelegenheit ist. Die Parole ‚Alle für Einen - Einer für Alle!‘ stand nicht nur auf der Leinwand. Drehen wir einen Seefilm, so steht uns die gesamte Flotte zur Verfügung, drehen wir einen Schlachtenfilm, so dreht die Rote Armee mit, handelt es sich um ein wirtschaftliches Sujet, so helfen die Kommissariate. Denn nicht für mich und dich, sondern für alle.“

Von einer filmischen Zusammenarbeit Deutschlands und Rußland verspricht Eisenstein sich die größten Erfolge.

„Das Neue Rußland“, Zeitschrift der Gesellschaft der Freunde des neuen Rußlands in Deutschland, 5-6. 1926, Nachdruck: *Sowjetischer Film in Deutschland 1922-1932. Eine Dokumentation*, zusammengestellt von Hermann Herlinghaus und Lissi Zilinski. *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* 3 (Berlin, DDR, 1967), S. 790-793.

Alfred Polgar

„Panzerkreuzer Potemkin“

In Berlin wird ein Film gezeigt, „Panzerkreuzer Potemkin“, ein Film russischer Herkunft: die (anonymen) Schauspieler des Moskauer Theaters „Proletkult“. Regisseur- S. Eisenstein, dreiundzwanzig Jahre alt. Alle Großen Lichtspielhäuser des Westens hatten den Film abgelehnt; so wurde er schließlich in einem geringen Vorstadtkino herausgebracht. „Das große Erlebnis des Winters“, sagten die Zuschauer und schrieben die Kritiker, die Zensur verbot den Film, ein paar Männer, auf deren Wort die Öffentlichkeit hört, protestierten gegen das Verbot, die Behörde, der Einschüchterung durch Militaristen und Monarchisten nicht achtend, gab dem Protest Folge und den Film frei. Seit Wochen wird in zwanzig und mehr Berliner Kinos „Panzerkreuzer Potemkin“ gespielt, viermal am Tag, der Film ist ein paar tausend Meter lang, die Reihe der Essays über ihn schon viel länger, im großen „Ufa-Palast“ wird ein kretinisches Gesellschaftsdrama so entschieden ausgepiffen und -getrampelt, daß der Projektionsapparat stoppt und die Leute ihr Eintrittsgeld zurückbekommen. Polizei muß den wilden Andrang der Besucher zu „Panzerkreuzer Potemkin“ regeln. Das ist Berlin. Dort schlägt das Gute, wenn es einschlägt, wuchtet ein, dort bissen sich die Leute, was ihnen nicht gefällt, nicht gefallen.

Im Jahre 1905 meuterten die Matrosen des „Panzerkreuzer Potemkin“, weil man ihnen befahl, madiges Fleisch zu fressen. Sie warfen die Offiziere ins Wasser and bemächtigten sich des Schiffes, wobei ihr Führer, Matrose Wokitschenku [Wakulintschuk], den Tod fand. Die Meuterei sprang auf die nahe Stadt Odessa über, wo sie von Kosaken blutig erstickt wurde. Der „Potemkin“ jedoch entkam den Admiralsschiffen (die sich weigerten, auf den fliehenden Kameraden zu schießen) in rumänisches Gewässer. Dieses historische Geschehen erzählt der Film wieder, in einer Bildersprache von hinreißender Gewalt. Kein Herz bleibt ihrer Stummheit taub. Es beginnt mit Orkan und schäumendem Meer. Der gleiche Sturm, der die Welle vorwärts jagt, reißt die Blätter des Protokolls auf, darin die Geschichte vom „Panzerkreuzer Potemkin“ verzeichnet steht. Wir erfahren in drei Sätzen das zum Verständnis Notwendige.

Auf Deck. Die Matrosen schlafen oder schlafen nicht in ihren Hängematten. Enge, Müdigkeit, Gebunden-Sein in harte Lebensform. Der Offizier macht seine Runde. Wie er lauernd die Gesichter der Schlafenden bestiert, wie sie ihm nachschauen, wie sie den Kopf in die Fäuste drücken: Haß, Spannung, Unausgleichbarkeit zwischen der obern und untern Welt, zwischen Befehlenden und Gehorchenden wird offenbar. In der Küche hängt das große Stück Fleisch für die Mannschaftsmenage. Die Matrosen blicken mit Wut und Ekel auf das weißliche Gewimmel der Würmer. Der Schiffsarzt. Sieht aus wie eine Ratte. Klein, sauer, mit Spitzbart, der Kopf wackelt nervös auf dem dünnen Hals im viel zu weiten Uniformkragen. Ein armseliges Häufchen Autorität. Ein geistiger Beamter der Menschenschinderei. Daß er diese starken, muskelschweren Kerle ringsum kujonieren darf, tröstet ihn gewiß über zu viel Magensäure und zu wenig Gage. Hinterm Klemmer am Band zwinkern zwei kalte, erboste Augen: „Das sind keine Würmer“, sagt der Schiffsarzt -und der Zwicker fällt wie das Basta! zum erbarmungslosen Spruch -, „das sind Fliegenlarven und können weggespült werden.“ In der Offiziersmesse wird der appetitliche Tisch gedeckt. Die Matrosen gehen an ihre Arbeit. Wokitschenku, der mit dem dicken Schnurrbart im runden Kindergesicht, spricht zu ihnen; sie hören ihm gierig zu. Finstre Mienen, heftige Gebärde. Kleine Gruppen bilden und lösen sich, schließen zum Haufen zusammen, fließen wieder auseinander: ein Topf mit Menschen, in dem es langsam, langsam zu sieden beginnt. Fleisch-Verteilung. Die Mannschaft ißt nur ihr Brot. Hundert Blechschüsseln, aus denen es dampft, stehen unberührt auf dem Menagetisch. Verlassene Opferschalen des Götzen: Subordination.

Dreimal erscheint der Mund mit der Trompete, die die Leute auf Deck ruft. Da stehen sie in Reih' und Glied. Der Kapitän! Eine Sekunde lang Starrheit und Schweigen. Ich hätte nie

geglaubt, daß ein Film, der doch ohnehin stumm ist, noch so verstummen, daß Lautlosigkeit in so tiefes Schweigen stürzen kann. Dann spricht der Kapitän. Es erscheint keine Silbe Text. Der Sprecher deutet auf die Mastspitzen; dort baumeln, für einen Augenblick, Schatten von Gehängten. Jetzt, unterm Druck solcher Drohung, eine Frage: „Wer ist zufrieden mit dem Essen?“ Schweigen. Befehl ergeht, die Wache ans Gewehr zu rufen. Die unzufriedene Mannschaft, einem Wink ihres Führers gehorchend, retiriert zum Geschützturm, zwanzig Matrosen, durch die aufmarschierende Wache abgesprengt von den Kameraden, stehen allein. „Bringt ein Segeltuch!“ Das Segeltuch wird gebracht, über die zitternd auseinandergedrängten Zwanzig geworfen. Die Wache legt an, zielt auf das Tuch, unter dem es sich in Todesangst krümmt und windet. Wieder das Gesicht Wokitschenkus, dieses runde Kindergesicht, jetzt durchspielt von tausend Reflexen der Verzweiflung, so bereit, in Tränen auszubrechen, wie bereit, dem nächsten Feind die Gurgel durchzubeißen. Ein Säbel blitzt hoch, die Schützen krümmen den Finger um den Gewehrhahn. Da bricht das Antlitz des Matrosen Wokitschenku auf in den Schrei: „Brüder, schießt nicht!!“ Und sie schießen nicht. Die Gewehre, überwunden, neigen sich zu Boden. Als drücke eine unsichtbare Hand sie nieder. Und nun, im blitzraschen Wechsel von turbulenten Bildern, rast Sturm der Empörung durch das Schiff. Der Führer fällt, der rattengesichtige Doktor - eine Sekunde lang taucht das Fleisch mit den Würmern auffliegt ins Meer, die Offiziere sind entwapnet, die Meuterer Herren des Panzerkreuzers. Hoch oben auf der Flaggenschnur wimpelt ein kleines freudiges Fähnchen. Im Morgenwind sozusagen, obgleich es Abend ist. Ein Balken im Netzwerk ragt vom Schiffsrumpf in die Luft. Da hängt was an schwarzer Schnur: der Zwicker des Schiffsarztes.

Aus dem nahen Odessa kommen sie mit vielen Booten, bringen Lebensmittel, umschwärmen glücklich den befreiten „Potemkin“. Und in der Stadt selbst drängt aus Häusern, Fabriken, Ämtern alles ins Freie, aus allen Toren quillt der Menschenstrom, durch Straßen und Gäßchen, über Brücken und unterm Bogen, den sie spannen, schreiten endlose Scharen im Feiertagsschritt, vorbei an dem toten Führer, der „um einen Löffel Suppe“ sterben mußte. Tausend Gesichter - ein Gesicht. Es ist wie ein Osterspaziergang. Vom Eise befreit sind Herz und Seelen.

Zum Hafen hinab führt von der Stadthöhe eine gewaltige Freitreppe. Dort machen die Massen halt, schwenken die Hüte, grüßen das glückhafte Schiff. Plötzlich, auf der obersten Stufenbreite: eine Reihe von Stiefeln. Im langsamsten Marschtakt stapfen sie die Stiege hinunter. Kosaken. Sie halten, heben das Gewehr an die Backe, schießen in die Menge. Panik, Tote, Fliehende, Schutzsuchende. Die Stiefel stapfen weiter. Halt! und Feuer! Und von neuem rückt die fürchterliche Stiefelreihe vor, wie von einer Maschine bewegt. Und wieder Halt! und Feuer! Stürzende, auf die Erde Hingewälzte, um Erbarmen Heulende. Kein Erbarmen. Eine Mutter, Augen und Mund in ungeheurem Entsetzen aufgerissen, deckt das Kinderwägelchen mit ihrem Leib. Der Kosakenoffizier schwingt graziös seinen Degen! Feuer! Allein, herzvernichtend- allein, rollt der Kinderwagen die Treppe hinab. Und die Stiefel - sie sind das Wesentliche, die Menschen, die in ihnen stecken, nur ein bewegender, seelenloser Apparat - stapfen weiter, weiter im ruhigen Gleichschritt, ein starres System von Stiefeln, eine dickflüssige Welle von Stiefeln, die sich langsam meerwärts schiebt, und immer wieder flitzt das graziöse Säbelchen durch die Luft und fährt der Tod feuerzünftig aus den kleinen Mäulern der Gewehre. Der „Potemkin“ hat seine Kanone auf die mörderische Stadt gerichtet. Ein monumentales Tor, eine Prunkfassade, ein steinerner Löwe, Symbole verfluchter Herrschaft, brechen, staubumwirbelt, in Trümmer. Nacht und Stille. Die Stadt muckt nicht mehr, die See ruht schwarz. Meerstimmungen von gleicher Schönheit und Schwermut hat noch kein Filmmacher erfunden. Ur-Melancholie der Natur- und Menschendinge webt um diese stummen Schiffs-Silhouetten, schwankend auf zähem, bleischwarzem Wasser, das die tiefen Wolkenzüge streifen. Schlaff und dunkel hängt das einsame Wimpelchen hoch oben an der Flaggenschnur.

Mit dem aufdämmernden Tag zeigt sich am Horizont die Admiralsflotte. Der „Potemkin“ rüstet zum Kampf und Durchbruch. Als ihre eignen Herren üben nun die Matrosen den kriegerischen „Dienst“, den man sie gelehrt hat. Volldampf; die Maschine soll das Äußerste hergeben. Von Zeit zu Zeit erscheint sie allein im Bilde, und jedesmal jagt der Rhythmus ihrer stampfenden Kolben um Sekunden rascher, rascher, rascher. Und das Herz des Zuschauers nimmt dem Herzen des Schiffs den hämmernden Takt ab! Wahrlich, einem schwachen Menschen könnte die Aorta platzen, wenn das noch weiter ginge in dieser wütenden Steigerung. Die filmische Situation hat hier solche Stärke, daß das Politische aus ihr ganz verfliegt. Nicht die revolutionäre Idee mehr ist es, die den Zuschauer greift und ergreift, sondern der absolute Gefühls-Mechanismus des Geschehens, in den er geraten ist, reißt ihn mit. Wenn ein zaristischer Dampfer gegen eine übermächtige rote Flotte so anlief, wäre das Angst und Wunschfieber des Zuschauers um nichts geringer.

Die Admiralsflotte schießt nicht. Sie dreht ihre Kanonenrohre abwärts, und unterm Jubel der Menschen auf dem »Potemkin« und der Menschen im Kino (denen zu Mute ist, als wäre ihnen ein unerträglich spannendes Geschwür am Herzen aufgegangen) flieht das meuternde Schiff in die Sicherheit der neutralen Küste.

Mir wird der Atem und der Platz zu knapp, von allen wundervollen Einzelheiten dieses Films zu berichten, der, beispiellos an Intensität und Gefühls-Dichte der Bilder, seiner Sachlichkeit Phantastisches nicht anhängt, sondern es mühelos aus ihr entbindet. Sein Wirkungsgeheimnis liegt darin, daß er aus dem gleichen Gefühl und der gleichen Gesinnung geboren scheint, die er wecken will. Und tiefer noch vielleicht darin: daß sein Schöpfer nicht Erzählung in Bilder umgesetzt, sondern in Bildern gedacht, empfunden, konzipiert hat. Hier spricht der Film seine Muttersprache. Um es derber zu sagen: hier erscheint er, ohne Zusatz von Wasser, in seinem eigenen Saft gekocht.

Alfred Polgar, *Das Tagebuch 22* (München: 1926), S. 760-763, Nachdruck: Alfred Polgar, herausgegeben von Harry Rowohlt, *Lauter gute Kritiken* (Zürich: Kein & Aber, 2006), S. 131-137

Pressestimmen von Rechts und Links zum Potemkin-Verbot

Deutsche Tageszeitung:

„Der bolschewistische Hetzfilm für Deutschland verboten“.

Deutsche Allgemeine Zeitung:

„...im Falle des Potemkin-Films wäre es zu diesem ganzen Zank nicht gekommen, wenn die Oberprüfungsstelle von vornherein ihre Verantwortlichkeit erkannt hätte. Die neue Entscheidung ist eine deutliche Zurechtweisung. Es ist zu hoffen, daß damit der Fall des Greuel-agitationsfilms sowjet-russischer Herkunft endgültig aus der deutschen Öffentlichkeit, der wirklich wichtigere Dinge vorliegen, verschwindet.“

Vossische Zeitung:

„Man geht aufs Ganze... Dieses Filmverbot ist ein erhebender Auftakt für das bevorstehende Schund- und Schmutzgesetz. Es zeigt die Richtung an, in der wir nach dem Willen verbohrten-reaktionärer Kreise treiben sollen.“

Berliner Tageblatt:

"Wäre die versagende Entscheidung beim ersten Mal gefällt worden, so hätte man sie sehr klug nennen können. Der Empörung gegen unrechten Zwang Ausdruck zu geben, ist ja immer, und auch in der Kunst, höchst berechtigt. Ungerechtigkeit, Unterdrückung, Ausbeutung sind keine Wesensmerkmale unserer Republik, die staatlichen Behörden werden sie nicht schützen wollen.“

Morgenpost:

„Während schlimmste nationalistische Hetzfilme, von republikanischen und demokratischen Ministern unbeanstandet, vorgeführt werden können, wird hier aus kleinlichem Parteigeist und einer falschverstandenen Autorität ein künstlerisches Meisterwerk aus den gleichen Gründen verboten, mit denen vor dreißig Jahren gegen Hauptmanns „Weber“ Sturm gelaufen wurde: es sind immer dieselben Kreise, die für sich alle Freiheiten bis zum Exzeß fordern, jede andere Gesinnung aber verfemen und am liebsten ganz unterdrücken möchten. Es ist ein trauriges Zeichen unserer Zeit sehen zu müssen, wie diese Reaktionäre Tag für Tag in der Republik an Boden gewinnen, aber nicht im Kampf gegen Republik und Demokratie, sondern mit wohlwollender Begönnerung und tätiger Unterstützung regierender Republikaner und Demokraten.“

Vorwärts :

„Die Filmoberprüfsteile wird mit ihrem rechtswidrigen, rein parteipolitischen Verbot nur eine ungeheure Protestbewegung gegen die Vergewaltigung der verfassungsmäßig garantierten Freiheit der Propaganda in Wort, Schrift und Bild erzeugen. Auch der Reichstag kann an diesem Skandal nicht vorübergehen.“

Die Rote Fahne:

„Die Arbeiterklasse erwartet von der Bourgeoisie keine Gerechtigkeit. Sie sieht also auch in dem Verbot des „Potemkin“ nicht etwa eine Verletzung des bürgerlichen Rechtes, nicht ein „Tendenzurteil“, das aus dem Rahmen der bürgerlichen Justiz herausfallen würde, sondern nur einen neuen Beweis, daß diese Republik eine Republik der Unternehmer, eine Republik der Bourgeoisie, der Unterdrücker ist.“

Film-Kurier, Nr. 161, 8.Jahrg., Berlin, 13. Juli 1926, Nachdruck: *Sowjetische Filme in Deutschland der Zwanziger Jahre*, Kinemathek Heft 38, 1967, S. 16

Franz Leschnitzer

„Gedanken zum Potemkin-Film und zum deutschen Pazifismus“

Allen Militaristen, die den Potemkin-Film sehen, dreht sich der Magen um, hoff' ich. Aber manchen Pazifisten hoffentlich auch. Manchen, nicht allen; denn in Deutschland gibt es selbstverständlich nicht eine Art Pazifisten, sondern mindestens drei: Absolutisten, „rechte“ Relativisten, „linke“ Relativisten.

Die Absolutisten oder Tolstoianer oder Gandhisten verwerfen in jedem Fall jede Gewalt... und werden in jedem Fall von jedem Gewalttätigen vergewaltigt. Sie haben frische, tapfere Führer; aber das Gros der Geführten bilden Mucker und Memmen, die schuld daran sind, daß selbst kluge und eigentlich kriegsfeindliche Leute an der dummen Vorstellung kleben, echte Pazifisten müßten waschechte Waschlappen sein. Ergo: wenn im Potemkin-Film die mit dem Ruf „Zu den Waffen!“ ihre prachtvolle „Ausschreitungen“ gegen die Offiziere beginnen, dann ist die Leinwand, auf der Film rollt, kaum blasser, als die sie beäugende absolutistischen Tanten beider Geschlechter.

Die „rechten“, also „unrechten“ Relativisten verwerfen nur Klassenkämpfe und „Angriffskriege“, „Verteidigungskriege, mithin auch Volksbund-Exekutionskriege - als Angreifer des Völkerbundes gilt seit der fünften Völkerbundversammlung, gemäß der These Herriots und des Lords Parmoor, jeder Staat, der ein Schiedsverfahren des Völkerbunds ablehnt - ... diese Kriege lassen sie zu, ja: machen sie mit. Daß man alle Kriege in „Verteidigungskriege“ umlügt, das man selbst sogenannten „echte Verteidigungskriege“ nur zur Verteidigung der „heiligen Güter“ von Geldmachern und Säbelraßlern verbricht und das Kampf Ausgebeuteter gegen Ausbeutende, zum Beispiel ausgebeuteter Matrosen gegen ausbeutende Seeoffiziere, der einzig gerechte Verteidigungskampf ist: das will den «rechten» Relativisten nicht in den Deez. Die „Pflicht“ des Staats-Sklaven zum Töten und zum Getötetwerden steht ihnen höher als das Recht des Menschen auf Leben. Je „konsequenter“ sie denken, umso stummer sind sie, wenn begeisterte Massen den im Potemkin-Film um ihr Leben kämpfenden Meuterern applaudieren.

Begeisterte Massen - worunter auch wir sind, wir „linken“, also rechten, Relativisten, die wir jeden Kampf zwischen Nationen verwünschen und den Endkampf in den Nationen ersehnen: den Sieg der Lohnknechte über Fabrikanten und Händler, der Kriegsknechte über das „vorgesetzte“ Geschmeiß. Uns entzückt der Potemkin-Film, schon weil vor ihm die Geister sich scheiden, will sagen: die Geistigen von den Halbgeistigen und Ungeistigen, die Pazifisten von den Pseudopazifisten - und die Kunstkenner von den Banausen, die grandiose, „doch“ russische Schöpfungen für „Potemkinsche Dörfer“ erklären, weil ihnen selber die ganze Kultur ein böhmisches Dorf ist.

Franz Leschnitzer

Die Weltbühne, Nr. 26, 26. Juni 1926

Nachdruck: *Sowjetischer Film in Deutschland 1922-1932. Eine Dokumentation*, zusammengestellt von Hermann Herlinghaus und Lissi Zilinski. *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* 3 (Berlin, DDR, 1967), S. 794-795

„Potemkin“ freigegeben!

Gestern wurde der „Potemkin“-Film in gekürzter Fassung - etwa 100 Meter sind fortgefallen - aufs neue der Filmprüfstelle vorgelegt. Nach mehrstündiger Verhandlung fällt die Kammer den Spruch: der Film ist für Erwachsene und Jugendliche freigegeben, vier Beisitzer hatten für die Freigabe, einer dagegen gestimmt. Es hat einen langen, verzweifelten Kampf mit den Sachverständigen, besonders mit dem Oberregierungsrat Mühleisen und den Vertretern Seeckts gekostet. Diese Herren erschienen mit gebundener Marschrouten und hatten ihr Todesurteil über den Film fertig in der Tasche. Es war ihnen völlig gleichgültig, wie der neue Film aussieht. Der Beauftragte Seeckts las Satz für Satz sein fertiges Manuskript vor, das unter Seeckts Augen längst fertiggestellt war; als man ihn in die Enge trieb, erwiderte er zynisch, auf Grund von Zeitungsartikeln habe er sich sein Urteil gebildet, dabei war in sämtlichen Berichten über den zurechtgeschnittenen Film zu lesen, daß er ganz beträchtlich an seiner revolutionären Tendenz verloren hätte. Mühleisen gab sich nicht die geringste Mühe, sein Gutachten dem neuen Film (und die neue Fassung ist ein völlig neuer Film!) zugrunde zu legen, er wiederholte fast wörtlich seine früheren Darlegungen. Für diese Herren war es beschlossene Sache, den Film, einerlei, wie er auch aussieht, abzuwürgen. Ihr Verfahren ist die reinste Willkür einer Clique, die die Machtmittel in der Hand hat und von ihnen nach Gefallen Gebrauch macht. Der Feldzug gegen den „Potemkin“ ist ein Teil jener systematischen Kampagne der Reaktion auf dem Wege zur Aufrichtung der Diktatur. Die Interpretation des Filmgerichts, das sich ausdrücklich gegen ein Verbot aus politischen Gründen wendet, seitens der Reaktion ist verfassungswidrig. Aber was kümmert das diese Leute! Der Feldzug gegen den „Potemkin“ wird mit den schärfsten Methoden weitergeführt werden, bereits kündigt Mühleisen an, gegen die den Film vertreibende Firma werde ein Verfahren wegen Gefährdung der öffentlichen Ordnung eingeleitet. Wir sind darüber nicht überrascht; die Reaktion ist in ihren Methoden nicht wählerisch, wenn sie ihr Ziel erreichen will. Die Beisitzer haben die Sachverständigen durch mannigfache Fragen geschickt in die Enge getrieben, sie gaben zuletzt nur noch, wie überführte Knaben, ein hilfloses Gestammel von sich. Aber, was kümmert es die Reaktion, ob sie widerlegt wird! Wir werden weiter um „Potemkin“ kämpfen müssen. Und nicht nur um „Potemkin“ allein, sondern vor allem gegen die Zensur. Diese Filmzensur, die so infam zum Vorwand gemacht wird, muß weg. Und dann muß dieser Kampf ein politischer sein. Die Herren haben ja selbst erklärt, sie piffen auf die Kunst, sie gerade haben diesen Kampf von vornherein politisch geführt.

Volkswacht, 30. Juli 1926, Nachdruck: *Sergei Eisenstein: Künstler der Revolution*, herausgegeben von Hermann Herlinghaus, Heinz Baumert und Renate Georgi (Berlin: Henschel, 1960), S. 323

Alfred Kerr

III

Das Hauptgesetz ist: „Mensch sei helle!“
Ich habe darum auf alle Fälle
Heiter-bewegt
Mein Amt in der Filmoberprüfstelle
Niedergelegt.
Wenn wir völlig vergebens berieten:
Wenn über Kino-Treffer und -Nieten
Jesuiten gebieten - -
Soll sich das Reich einen anderen mieten!

Berliner Tageblatt, 19. Juli 1926

Nachdruck: *Sergei Eisenstein: Künstler der Revolution*, herausgegeben von Hermann Herlinghaus, Heinz Baumert und Renate Georgi (Berlin: Henschel, 1960), S. 314

Herbert Ihering
Die Zensurfassung des Potemkin

Zur besonderen Charakteristik vormärzlichen Stumpfsinns wurde sogar auf kaiserlich deutschen Gymnasien erzählt, daß die Zensur früher aus Ferdinands Vater in „Kabale und Liebe“ Ferdinands Onkel gemacht habe. Mit demselben herablassenden Schmunzeln wird man in kommenden Jahren über die Änderungen berichten, die jetzt nach dem Zensurverbot am „Panzerkreuzer Potemkin“ vorgenommen sind. Nicht einmal das Wort „Proletkult“ darf im Texte vorkommen, obwohl es sich nur auf die Mitwirkenden des Films bezieht. Und die Matrosen sind darüber empört, daß die zaristische Regierung sich nicht zu Änderungen im „Sinne westeuropäischer Demokratien“ verstanden habe.

Über Textänderungen läßt sich streiten, über die Bildschnitte läßt sich nicht streiten. Man sieht zwar im Anfang noch, daß der schlafende Matrose sich gequält umdreht. Warum? Scheinbar träumt er schwer, und man erwartet schon, daß jetzt eine der bekannten Visionen komme: „Trautes Heim - Glück allein“, der Matrose zu Hause an der Wiege seines neugeborenen Kindes - denn der Knutenhieb, der ihn getroffen hat, ist weggeschnitten.

Kein Offizier, nicht einmal der Schiffsarzt wird ins Wasser geworfen, kein Kneifer hängt mehr in den Tauen. Und die Kosaken? Sie marschieren noch die Treppe herunter. Aber schießen sie noch? Man kann es kaum sehen. Fällt jemand? Schon ist es vorüber. Ein Massenaufmarsch wird harmlos zerstreut. Regie: Buchowetzki. Fast alle Großaufnahmen fallen weg. Der ganze Aufbau die phänomenale Steigerung, der Wechsel der Einzel- und Massenbilder, der Kontrast des dröhnend ruhigen Kosakenmarsches und der aufgeregten Bevölkerung, der Rhythmus, die aufpeitschende Gewalt - alles ist weg. Es ist das beste Zeugnis für den Wert des Films und den Unwert der Bearbeitung, daß mit der Vernichtung der menschlichen Gesinnung auch die künstlerische Wirkung dahin ist. Eisensteins Werk ist für Deutschland ruiniert. Gerade weil dieser Film in seinen Wirkungen so genau berechnet und komponiert ist, kann man nur behutsame Schnitte vornehmen (wie es die erste deutsche Bearbeitung getan hat). Die neue Bearbeitung ist schlimmer als die oft belächelten Klassikerausgaben für höhere Schulen und Töchterpensionate. Mit dieser Verstümmelung haben die, die sich für den Film eingesetzt haben, nichts mehr zu tun.

Berliner Börsen Courier, 28. Juli 1926, Nachdruck: *Von Reinhard bis Brecht*, Band 3 (Berlin: Henschel, 1959), S. 310

Eine Diskussion über russische Filmkunst und kollektivistische Kunst überhaupt
Oscar A. H. Schmitz - Walter Benjamin

„Potemkinfilm“ und „Tendenzkunst“

Ich verliere kein Wort über die Plumpheit, mit der bei uns noch immer Staatsanwalt und Polizei vorgehen auf jenen Gebieten, wo sich künstlerische mit politischen oder moralischen Interessen überschneiden, aber die Kulturschande, daß man z. B. den Potemkinfilm verboten hat, ist nicht größer, als der Irrturn mancher Schriftsteller in führenden Blättern, durch jenen bürokratischen Mißgriff werde das deutsche Volk um den Genuß eines großen Kunstwerkes gebracht. Schon um solche Pendelschwingungen in die entgegengesetzte Richtung zu verhindern, sollte man den Film schnell freigeben.

Ich habe den Film in Österreich gesehen. Da derselbe Irrtum, der den Potemkinfilm zum Kunstwerk erhebt, auch den Tiefstand unserer Nachkriegsliteratur erklärt, möchte ich ihn in diesem Zusammenhang zu widerlegen versuchen. Gleich zu Beginn wird dem Publikum durch einige Sätze auf der Leinwand mitgeteilt, daß es sich hier nicht um ein individuelles, sondern um ein kollektives Werk handelt. Nun, damit ist dieser Film, so hoch er auch technisch stehen möge, aus dem Bereich nicht nur des künstlerischen, ja des eigentlich menschlichen Interesses verbannt, denn kollektive Vorgänge unterliegen einer mechanischen Kausalität, die vorauszusehen ist.

Nicht vorauszusehen und darum menschlich packend und künstlerisch belangvoll ist nur das Individuelle, das die an sich berechenbare, kollektive Ursachenreihe, die uns alle immer bedroht, durch ein unvorhergesehenes Moment plötzlich in ein erschütterndes Schicksal einmünden läßt. Wenn man eine unter strengstem Zwang gehaltene Menschengruppe eine Zeitlang vor die Wahl stellt, zu hungern oder madiges Fleisch zu essen - das ist die Handlung des Potemkinfilms -, so wird sie sich, ganz gleich, aus was für Individuen sie sich zusammensetzt, mögen so vorzügliche Exemplare wie du und ich, lieber Leser, darunter sein, nach einiger Zeit ganz bestimmt, vor Hunger und Wut zum äußersten gebracht, auf ihre Vorgesetzten stürzen, diese zu töten suchen und damit dem unerträglichen Zustand ein Ende machen, gleichgültig, was für ein anderer darauffolgt. Das ist so wenig interessant, wie die Tatsache, daß jeder Mensch, wie hoch er auch stehe, Zeichen äußerster Qual geben wird, wenn man ihm ohne Narkose ein Bein absägt. Sicher gibt es zahllose Leute, die bei so etwas gern zusehen möchten, aber ihre Erregung mit der künstlerischen Ergriffenheit zu verwechseln, wäre derselbe Fehler, den jene Kritiker machen, die in dem Potemkinfilm ein Kunstwerk sehen. Gerade das menschlich und darum künstlerisch Interessante ist hier grundsätzlich unterdrückt, und das muß in dem tendenzfreien Zuschauer ein großes Unbehagen hervorrufen. Ich will ganz von der Möglichkeit absehen, daß obendrein die Handlung verfälscht sein kann - der Verdacht ist jedenfalls erlaubt, denn ein Tendenzwerk hat nicht den Anspruch, für wahrhaft gehalten zu werden -; aber selbst, wenn sich alles so vollzogen hat wie es der Film darstellt, so ist die einzige menschlich und künstlerisch belangreiche Frage: Wie ist es individuell möglich, daß Kapitän, Offiziere und Schiffsarzt solche Scheusale sind? Was ist während jener Ereignisse in ihnen vorgegangen? Ohne diese Begründung ist das Ganze ungläubhaft, auch wenn es sich tatsächlich so vollzogen hat. Für den Bolschewisten ist die Begründung sehr einfach. Diese Vorgesetzten waren eben „Bourgeois“, und jeder weiß doch, was das heißt: sadistische Volksunterdrücker, bei denen es nur einen Streich unter vielen bedeutet, daß sie die von ihnen Abhängigen mit madigem Fleisch ernähren. Nun, diese schablonenmäßig verurteilende, d. h. unindividuelle Betrachtung ganzer Stände, Berufe, Lebensalter ist das primitive Gegenteil jener differenzierten Menschlichkeit, aus der Kunst wächst, und es muß gesagt werden, daß man diese Menschlichkeit in unserer Nachkriegsliteratur nur vereinzelt findet.

In unserer! Denn in der englischen und amerikanischen ist es anders. So läßt Galsworthy in der »Forsyte Saga« (Tauchnitz-Verlag) in seiner Schilderung des spätviktorianischen und Nachkriegsengland auch nicht den geringsten Zweifel darüber, wie sehr er das unser Leben

mechanisierende kapitalistische System verurteilt, ja im Anfang unterstreicht er das ein bißchen mehr, als künstlerisch notwendig ist, aber je tiefer man sich in dieses moderne Epos hineinliest, desto wärmer umflutet einen die menschliche Atmosphäre aller dieser Figuren, die nun einmal dem Zeitschicksal unterliegen, unter dem bürgerlichen System zu leben. Da fehlt es nicht an solchen, deren Egoismus dieses System wie auf den Leib geschnitten ist, andere nutzen es harmlos und unbewußt aus, wieder andere leiden darunter, ohne es recht zu merken, nur wenige sehen, wo der Kern des Übels liegt, oder wachsen sich individuell so überzeugend aus, daß sie, in welchem äußeren System sie auch leben, doch auf jeden Fall wertvolle Menschlichkeit entwickeln, aber alle, selbst die Hauptfigur, Soames, „the man of property“, haben ihre menschlich sympathischen, ja rührenden Seiten. Dadurch wird das System keineswegs entschuldigt, seine Verurteilung und deren Gründe bleiben klar bis zur letzten

Zeile. So ist hier das Problem glänzend gelöst, wie der Autor eindeutige Wertakzente geben kann, ohne jener das Menschliche aufhebenden gehässigen Tendenzschriftstellerei zu verfallen, die glaubt, zu charakterisieren, wenn sie sagt: der Bourgeois, der Major, der Staatsanwalt, der Graf, als ob über deren persönliche Nichtswürdigkeit weiter kein Wort zu verlieren wäre. Das ist nur möglich in einem Land, wo die Menschlichkeit dieser Typen den meisten Lesern noch nicht in Sinnbildern vorschwebt.

Nicht anders als mit der „Forsyte Saga“ steht es mit dem berühmten amerikanischen Roman „Babbitt“ von Sinclair Lewis (Tauchnitz-Verlag), der ebenfalls einen Welterfolg hat. Auch unsere jungen Kritiker loben ihn, weil darin endlich einmal der reaktionären Heuchelei des auf seinem Geldsack sitzenden amerikanischen Bürgertums die Maske vom Antlitz gerissen ist. Aber auf wie besondere, ganz und gar nicht deutsche Art das geschieht, das habe ich nirgends erwähnen hören, denn am Ende vom Lied haben wir den armen, hilflosen Babbitt, der in seinem ganzen Leben zu „schieben“ glaubte, aber stets von Weib, Kindern und öffentlicher Meinung geschoben wurde, aufrichtig gern. Dabei hat das Buch trotzdem revolutionierend im guten Sinne gewirkt. Das amerikanische Gewissen wurde aufgerüttelt. Es gibt heute eine mächtige Anti-Babbitt-Bewegung in Amerika, und dies ist möglich, weil

Babbitt tatsächlich in seiner sympathischen Belanglosigkeit, die, wenn summiert, alle Kulturentwicklung versperrt, den wunden Punkt der amerikanischen Gesellschaft zeigt: die Sklaverei des einzelnen unter der öffentlichen Meinung. Menschlich bedeutend wird ein Werk erst durch den individuellen Abstand des Verfassers zu dem Dargestellten, durch sein Gefühl für Werte und ihre Verwirklichungsmöglichkeit.

Das ist nicht so sehr eine rein künstlerische, als eine hohe menschliche Eigenschaft. Ich kann nun glücklicherweise als Beispiel auch ein neues deutsches Buch nennen, das längst alle Blätter besprochen haben und das jeder Literaturfreund kennt. Es ist Jakob Wassermanns Roman: „Laudin und die Seinen“. Hier wird ein Ausweg aus den objektiven Wirren der Zeit auf individuellem Wege durch wertvolle Einzelmenschen gezeigt. Aus dem Bürgertum stammend, sind sie in reifen Jahren dem Widersinn seiner Lebensformen fast erlegen, aber nicht durch Protest und kollektives Programm, sondern durch individuelle Einkehr und neuen inneren Ausgangspunkt finden sie Rettung.

Auch hier wie bei den obengenannten ausländischen Romanen nicht der geringste Zweifel, daß die bisherige bürgerliche Lebensform gänzlich unfruchtbar geworden ist, aber das Heil wird nicht in einer neuen kollektiven Lebensschablone, wie etwa der marxistischen oder auch der völkischen, sondern im individuell Menschlichen gezeigt, das zwar dem Bürgertum verlorengegangen ist, aber doch am ersten von seinen Söhnen und Töchtern wiedergefunden werden kann.

Oscar A. H. Schmitz

ERWIDERUNG AN OSCAR A. H. SCHMITZ

Es gibt Erwiderungen, die beinahe eine Unhöflichkeit gegen das Publikum sind. Sollte man eine schlotterige Argumentation mit schartigen Begriffen nicht ruhig der Stellungnahme ihrer Leser überlassen? Sie brauchten ja, in diesem Falle, nicht einmal den „Potemkin“ gesehen zu haben. Genausowenig wie sich Schmitz ihn selber angesehen zu haben brauchte. Denn soviel wie er heute davon weiß, hat schon die erste beste Zeitungsglosse ihm gesagt. Aber das bezeichnet ja eben den Bildungsphilister: andere lesen die Meldung und halten sich für gewarnt - er muß sich „seine eigene Meinung“ bilden, geht hin und glaubt damit die Möglichkeit zu gewinnen, seine Verlegenheit in sachliche Erkenntnis umzusetzen. Irrtum! Sachlich läßt über den „Potemkin“ so gut vom Standpunkt der Politik wie des Films sich reden.

Schmitz tut keines von beiden. Er redet von seiner letzten Lektüre. Daß nichts dabei herauskommt, ist nicht überraschend. Die streng und grundsätzlich gestaltete Darstellung einer Klassenbewegung an bürgerlichen Gesellschaftsromanen messen zu wollen, bekundet eine Ahnungslosigkeit, die entwaffnet. Nicht ganz so steht es mit dem Ausfall gegen Tendenzkunst. Hier, wo er sozusagen schwere Artillerie aus dem Arsenal bourgeoiser Ästhetik bedient, lohnt sich schon eher, deutsch und deutlich zu sein. Zu fragen: Was soll der Jammer über die politische Entjungferung der Kunst, indes man allen Sublimierungen, libidinösen Restbeständen und Komplexen in einer künstlerischen Produktion von zwei Jahrtausenden nachspürt? Wie lange soll die Kunst die höhere Tochter bleiben, die zwar in allen verrufensten Gäßchen sich auskennen, beileibe aber sich von Politik nichts träumen lassen soll? Das hilft nichts, sie ließ es sich immer träumen. Daß jedem Kunstwerk, jeder Kunstepoche politische Tendenzen einwohnen, ist - da sie ja historische Gebilde des Bewußtseins sind - eine Binsenwahrheit. Wie aber tiefere Schichten von Gestein nur an den Bruchstellen zutage treten, liegt auch die tiefe Formation „Tendenz“ nur an den Bruchstellen der Kunstgeschichte (und der Werke) frei vor Augen. Die technischen Revolutionen - das sind die Bruchstellen der Kunstentwicklung, an denen die Tendenzen je und je, freiliegend sozusagen, zum Vorschein kommen. In jeder neuen technischen Revolution wird die Tendenz aus einem sehr verborgenen Element der Kunst wie von selber zum manifesten. Und damit wären wir denn endlich beim Film.

Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm *eine neue Region des Bewußtseins*. Er ist - um es mit einem Wort zu sagen - das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich faßlich, sinnvoll, passionierend auseinanderlegen. An sich selber sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfaßlich, hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und sie schienen so, bis der Film war. Er hat dann diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen. Der Umkreis eines Hauses, eines Zimmers kann Dutzende der überraschendsten Stationen, befremdlichster Stationennamen in sich schließen. Weniger der dauernde Wandel der Bilder als der sprunghafte Wechsel des Standorts bewältigt ein Milieu, das jeder anderen Erschließung sich entzieht, und holt noch aus der Kleinbürgerwohnung die gleiche Schönheit heraus, die man an einem Alfa-Romeo bewundert. Und soweit gut. Schwierigkeiten zeigen sich erst, wenn die „Handlung“ ins Spiel tritt.

Frage einer sinnvollen Filmhandlung ist genauso selten gelöst worden, wie die abstrakten Formprobleme sind bewältigt worden, die aus der neuen Technik sich ergeben. Und vor allem wird damit *eines* bewiesen: die wichtigen, elementaren Fortschritte der Kunst sind weder neuer Inhalt noch neue Form - die Revolution der Technik geht beiden voran. Daß sie aber im Film weder Form noch Inhalt, die ihr im Grunde entsprechen, gefunden hat, das ist durchaus kein Zufall. Es zeigt sich nämlich, daß mit tendenzlosen Spielen der Form, tendenzlosen Spielen der Fabel die Frage immer nur von Fall zu Fall zu lösen ist.

Die Überlegenheit des russischen Revolutionsfilms beruht, genau wie jene des amerikanischen Groteskfilms, eben darin, daß beide, jeder auf seine Weise, eine Tendenz als Basis genommen

haben, auf die sie stetig, konsequent zurückgehen. Tendenziös - auf weniger offenkundige Art - ist nämlich auch der Grotteskfilm. Seine Spitze richtet sich gegen die Technik. Komisch ist dieser Film allerdings, nur eben, daß das Lachen, das er weckt, überm Abgrund des Grauens schwebt. Kehrseite einer lächerlich entfesselten Technik ist die tödliche Prägnanz manövrierender Flottengeschwader, wie der „Potemkin“ sie am unnachsichtlichsten festhielt. Der internationale bürgerliche Film hat nun ein konsequentes, ideologisches Schema nicht finden können. Das ist eine der Ursachen seiner Krisen. Denn die Verschworenheit der Filmtechnik mit dem Milieu, das ihren eigentlichsten Vorwurf bildet, verträgt sich nicht mit der Glorifizierung des Bürgers. Das Proletariat ist der Held jener Räume, an deren Abenteuer klopfenden Herzens im Kino sich der Bürger verschenkt, weil er das „Schöne“ auch und gerade dort, wo es ihm von Vernichtung seiner Klasse spricht, genießen muß. Das Proletariat ist aber Kollektivum, wie diese Räume Räume des Kollektivs sind. Und hier am menschlichen Kollektiv erst kann der Film jene prismatische Arbeit vollenden, welche er am Milieu begonnen hat. Der „Potemkin“ hat epochal gerade darum gewirkt, weil sich das nie vorher so deutlich erkennen ließ. Hier zum erstenmal hat die Massenbewegung den ganz und gar architektonischen und doch so gar nicht monumentalen (lies: Ufa-) Charakter, der erst das Recht ihrer Kinoaufnahme erweist.

Kein anderes Mittel könnte dies bewegte Kollektivum wiedergeben, vielmehr: kein anderes könnte solche Schönheit noch der Bewegung des Entsetzens, der Panik in ihm mitteilen. Dergleichen Szenen sind seit dem „Potemkin“ unverlierbarer Besitz der russischen Filmkunst. Wie hier die Beschießung von Odessa, so zeichnet in dem neueren Film „Matj“ („Mutter“ [von Wsewolod Pudowkin, 1926]) ein Pogrom gegen Fabrikarbeiter die Leiden der städtischen Massen wie mit Laufschrift in den Asphalt der Straßen ein.

Folgerecht hat man „Potemkin“ im Sinne des Kollektivismus gemacht. Der Führer dieser Revolte, der Kapitänleutnant Schmidt, eine der legendären Figuren des revolutionären Rußland, kommt im Film nicht vor. Das ist, wenn man so will, eine „Geschichtsfälschung“, hat aber mit der Einschätzung dieser Leistung gar nichts zu schaffen. Warum dann, ferner, Handlungen des Kollektivums unfrei, die des Einzelnen frei sein sollen -, diese abstruse Spielart des Determinismus bleibt ebenso unergründlich in sich wie in ihrer Bedeutung für die Debatte.

Dem Kollektivcharakter der meuternden Masse muß selbstverständlich auch der Gegenspieler angepaßt sein. Es hätte ganz und gar keinen Sinn, differenzierte Individuen ihr gegenüberzustellen. Der Schiffsarzt, der Kapitän müssen Typen sein. Typen des Bourgeois - davon mag Schmitz nichts hören. Nennen wir sie denn also Typen von Sadisten, welche durch einen bösen, gefährlichen Apparat an die Spitze der Macht sind berufen worden. Damit steht man nun freilich wieder vor einer politischen Formulierung. Sie ist nicht zu umgehen, weil sie wahr ist. Nichts hilfloser als die Einrede vom „Einzelfall“. Das Individuum mag Einzelfall sein - die hemmungslose Auswirkung seiner Teufelei ist keiner, liegt im Wesen des imperialistischen Staates und - in gewissen Grenzen - des Staates schlechtweg. Bekanntlich gibt es eine ganze Reihe Fakten, die ihren Sinn, ihr Relief überhaupt erst erhalten, wenn man sie aus der isolierenden Betrachtung löst. Es sind die Tatsachen, mit denen die Statistik es zu tun hat. Daß ein Herr X. sich gerade im März das Leben nimmt, kann in der Linie seines Einzelschicksals sehr belanglos sein, dagegen wird es außerordentlich interessant, wenn man erfährt, daß in diesem Monat die Jahreskurve der Selbstmorde ihr Maximum hat. So sind die Sadismen des Schiffsarztes vielleicht in seinem Leben nur ein Einzelfall, vielleicht hat er mittelmäßig geschlafen oder auf seinem Frühstückstisch ein schlechtes Ei gefunden. Interessant wird die Sache erst, wenn man das Verhältnis des Ärztestandes zur Staatsmacht in Rechnung stellt. Darüber hat mehr als einer in den letzten Jahren des großen Krieges äußerst genaue Studien machen können und der kümmerliche Sadist des „Potemkin“ kann ihm nur leidtun, wenn er sein Tun und seine gerechte Strafe mit den Henkersdiensten vergleicht, die Tausende seiner Kollegen - und ungestraft - an Krüppeln und Kranken vor ein paar Jahren den Generalkommandos geleistet haben.

„Potemkin“ ist ein großer, selten geglückter Film. Es gehört schon der Mut der Verzweiflung dazu, den Protest gerade hier anzusetzen. Schlechte Tendenzkunst gibt es sonst genug, darunter schlechte sozialistische Tendenzkunst. Solche Sachen sind vom Effekt her bestimmt, rechnen mit ausgeleiterten Reflexen, benutzen Schablonen. Dieser Film aber ist ideologisch ausbetoniert, richtig in allen Einzelheiten kalkuliert wie ein Brückenbogen.

Je kräftiger die Schläge darauf niedersausen, desto schöner dröhnt er. Nur wer mit behandschuhten Fingerchen daran rüttelt, der hört und bewegt nichts.

Walter Benjamin

Die literarische Welt, II. 11. März 1927 (Jg. 3, Nr. 10), S. 7-8.

Eintragung Benjamins im *Moskauer Tagebuch* vom 20. Januar 1927: „... Für den kommenden Montag stellte er mir die Vorführung einiger Filme in Aussicht, die ich vor Abfassung eines Artikels gegen Schmitz, um den die „Literarische Welt“ mich gebeten hatte, sehen wollte.“

24. Januar: „Es begann mit einem endlosen Antichambrieren im Goskino. Nach zwei Stunden begann die Vorführung. Ich sah „Matj“, „Potemkin“ und einen Teil vom „Prozeß um drei Millionen“. Diese Sache kostete mich einen Tscherwonny, weil ich aus Rücksicht auf [Bernhard] Reich der Frau, die er mir vermittelt hatte, etwas geben wollte, sie aber keine Summe nannte und ich sie schließlich fünf Stunden beanspruchen müssen. Es war sehr anstrengend, solange in dem kleinen Raume, in dem wir meist die einzigen Zuschauer waren ohne Musikbegleitung soviel Film vor sich abrollen zu sehen.“

26. Januar: „Abends an der Erwiderung auf den *Potemkin*-Aufsatz von Schmitz geschrieben“.

Nachdruck: Walter Benjamin *Gesammelte Schriften* Band II-2, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhauser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), S. 751-755; 1486-1489

Licht Bild Bühne

FACHZEITUNG DER FILMINDUSTRIE

Druck & Verlag: Gehr, Wolfenbüttel G.m.b.H., Berlin SW 68, Pflaumenstraße 120. Preisveränderung: Bestehen 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Berlin, Donnerstag, 2. August 1928

Bezugspreis: Vierteljährlich 7,50 RM. einzeln, Zustellungsgebühr; Ausland 10 RM. jährlich einschließlich Frachtkosten. — Einzelhefte 4,10 RM. — Anzeigenpreise: Die üblichen. — Druckerei: Kilmersdorf 4,20 RM. — Druckerei: Berlin-Mitte.

21. Jahrgang / Nummer 155

CONRAD VEIDT Der seltsame Fall eines Arztes

Die Universal-Gründung
URAUFFÜHRUNG:
Anfang August im Theaterviertel
DEUTSCHE UNIVERSAL-
FILM-VERLEH G.M.B.H.
Präsident: Carl Laemmle

Pitaluga in Berlin Besprechung mit Schenck — Verhandlungen mit deutschen Firmen.

Heute mittig ist Commodore Pitaluga in Berlin eingetroffen und hat im Hotel Adlon Wohnung genommen. Wir schätzen an, daß der Hauptstab zu Pitalugas Berliner Reise Verhandlungen mit deutschen Großfirmen sind, die auf eine engere Verbindung zwischen der italienischen Filmindustrie, die ja in allererster Linie von Pitaluga repräsentiert wird, und der deutschen hinarbeitet. Außerdem erhalten wir die interessante Information, daß auch eine Kooperationsvereinbarung zwischen Pitaluga und dem Präsidenten der United Artists, Joe Schenck, der gleichzeitig im Adlon wohnt, vorgesehen ist. Man darf also auch hier auf interessante Neuigkeiten gefaßt sein.

Salonbeginn im „Capitol“ Ein festlicher Abend

Das „Capitol“ eröffnete die neue Saison gestern Abend mit einem in jeder Hinsicht bemerkenswerten Erfolg, der den Beweis erbrachte, daß es seine große Tradition als eines der repräsentativsten Uraufführungstheater Berlins nicht nur weiter pflegt, sondern seine Anstrengungen noch erhöht. Der Defina-Film „Zwei rote Rosen“ erwies sich als Schlager ersten Ranges; seinem Charakter entsprechend war die ganze Vorhalle des „Capitol“ wundervoll mit Rosen dekoriert. Nicht minder fand der Amundsen-Film der Terra höchstes Interesse. Das festlich gestimmte Haus ließ sich gern von dem erlesenen Programm zu stimmungsvollen Beifallkundgebungen mitreißen. Einem Sondererfolg holte sich — der neue „Capitol“-Direktor Schmidt-Boeckle.

Eisenstein für Hollywood?

Joseph M. Schencks Pläne

Der Präsident der United-Artists-Corporation hatte die Freundlichkeit, einen unserer Mitarbeiter zu einer längeren und recht interessanten Unterredung im Hotel Adlon zu empfangen. Schenck ist der erste amerikanische Großindustrielle des Films, der persönlich in das vielleicht heute interessanteste Produktions-Gebiet, nämlich nach Rußland reist. Es ist begreiflich, daß bei einem Kopf von der Aktivität Schencks der Wunsch besteht, die Produktionsstätten der eigenartigen und revolutionierenden russischen Filmkunst durch eigenen Augenschein kennenzulernen. Aber ein Mann wie Schenck wird, das liegt klar, auch einen Studien-Auf-

halt stets mit praktischen, pöhllichen Absichten verbinden. Er erklärte unserem Mitarbeiter, er habe die Absicht, wenn möglich, den bedeutendsten russischen Regisseur, den ersten Repräsentanten einer neuen Filmkunst, S. M. Eisenstein, für Hollywood zu gewinnen. Niemand bedauert mehr wie Schenck, daß die große Kunst der Russen einem beträchtlichen Teil der kinobesuchenden Welt, vor allem in Amerika, im wesentlichen verlorenhalten bleibt, weil sie in der Stoffwahl den Bedürfnissen dieser Länder nicht entspricht. Nach Schencks Gedankengängen soll S. M. Eisenstein in Amerika selbst kennengelernt, was Amerika vom Film

verlangt. Er will versuchen, Eisenstein für eine Produktion in Hollywood freizubekommen.

Wir wissen nicht, ob Joe Schenck in Moskau mit dieser Idee durchdringen wird. Wir wissen auch nicht, wie — bejahendfalls — das Resultat sich gestalten würde, wenn der Geisteszerrissene Mensch Eisenstein in der Atmosphäre Hollywoods einen Film inszenieren sollte. Aber das eine sehen wir: die fortschrittliche Gestaltung, den vorwärtsstrebenden Wagemut Schencks, der für sein Unternehmen einen Eisenstein und seine Kunst zu mobilisieren versucht. 10 Tage etwa wird Schencks Moskauer Aufenthalt dauern; auch London wird er besuchen und nochmals einen kurzen Aufenthalt in Berlin nehmen. Von hier aus wird er dann nach Salzburg zu Max Reinhardt fahren. Wie Schenck seinem Mitarbeiter erklärte, glaubt Max Reinhardt gemeinsam mit Hugo von Hofmannsthal jetzt das großartige Manuskript für den geplanten Lillan-Gab-Film gefunden zu haben, von dem auch die Gish selbst durchaus überzeugt ist. Schenck's Salzburg-Reise gilt diesem Film, den Max Reinhardt dann tatsächlich in Hollywood mit Lillan-Gab bei den United Artists inszenieren wird. Man sieht, welche geistig-künstlerische Arbeit im produktivsten Sinne Schencks Euphorie mit sich bringt! Mit höchsten Erwartungen spricht Schenck schließlich von

„Potemkin“ vor der Oberprüfstelle Großes Aufgebot an Sachverständigen

Wie wir erfahren, ist die Verhandlung über den Widerruf des Antrags der Württembergischen Regierung gegen den Potemkin-Film vor der Oberprüfstelle auf kommenden Montag, den 6. August, vormittags 10 Uhr, anberaumt. Die Oberprüfstelle hat ein großes Aufgebot an Gutachtern hierzu geladen, und zwar vom Auswärtigen Amt, vom Reichswehrministerium, vom Reichskommisariat für Überwachung der öffentlichen Ordnung, vom Preussischen Kommissar für öffentliche Ordnung und Sicherheit. Der württembergische Antrag wird durch einen Vertreter der Württembergischen Gesellschaft in Berlin vertreten werden. Die Gesichtspunkte für die Auswahl dieser Sachverständigen sind etwas unverständlich.

Zu dem Artikel „Grundsätze der Filmprüfung“ in der „Lichtbildbühne“ vom 31. Juli sei bei dieser Gelegenheit noch einiges bemerkt. Zunächst muß erneut die Frage aufgeworfen werden, wann denn nun und durch wen die dritte Stelle eines Namentvorsitzenden bei der Filmprüfstelle Berlin besetzt wird.

Ferner sei auf die Übung bei der Zensur hingewiesen, in Fällen erneuter Prüfung eines Films nach dessen Besichtigung die Entscheidungsgründe der Vor-Zensur zu variieren. Wenn überhaupt, so müßte dies vor der Vorführung geschehen, um die Beisitzer nicht zu kaputtieren. Vor allem aber hat dieses Verfahren im Lichtspielgesetz selbst keine Grundlage. Das Interesse der Industrie erheischt, hierauf nachdrücklich hinzuweisen.

England und die Reichsverbands- tagung

Die englischen Fachkreise besitzen außerordentliches Interesse für die kommende internationale Reichsverbands-Tagung in Berlin. Die Fachblätter be-

tragen das detaillierte Programm, und man kann wohl damit rechnen, daß die Beteiligung englischerseits noch erheblich größer sein dürfte, als man ursprünglich erwartete, und daß die endgültige Ziffer der englischen Teilnehmer den 100 übersteigen dürfte.



den Film, den Max Reinhardt bei den United Artists demnächst dreht. In Höckers Roman „Der König der Berolina“ ist hierfür ein vielversprechendes Szenario gefunden, das Hans Krausly bearbeitet und Camilla Horn, die nun bald nach Hollywood zurückkehrt, freudig als Hauptrolle in diesem Großfilm

Das Kinoprogramm

Die geschmackvollste, zweifelhafte, illustrierte Filmbeschreibung

6

Alfred Kerr

Der Russenfilm

Ein Vorwort

I.

Ich sprach so oft und so ergriffen vom russischen Theater, vom russischen Film, daß mich eine Art Befangenheit, fast eine Scham befällt, wenn ich es wieder sagen soll ... Dankempfindungen hat man in der Sekunde des Erlebens; ich weiß aber nicht, ob sie später, in einem vorgeschriebenen Augenblick, aus dem Keller des Bewußtseins ans Licht zu holen sind.

II.

Muß es geschehn: so will ich mir einen Strohmann erfinden, einen Puppenpopanz — der keine Russenkunst liebt; dem fast mit Kampf und Krach ein Begriff davon aufzutrotzen bleibt ...

Jetzt, wenn man in Harnisch und Hitze kommt, leuchtet im Nu das Bild gelebter Wunder noch einmal — das man im Unterbewußten lange trug. Ein ruhevoll fester Besitz.

Also los.

III.

Von der Sprechbühne Rußlands ist auszugehen: als welche die Voraussetzung war für den Film. Mein erster Eindruck blieb enttäuschend. Russische Hofschauspieler kamen 1902 nach Berlin (an der Spitze Frau Sawina) — sogleich wurde mir gewiß, daß in diesen zarischen Histrionen keineswegs die stärkste Landeskraft steckte. Tiefere Möglichkeiten dramatischer Gestaltung ahnte man von Rußland her.

IV.

Vier Jahre darauf kam Stanislawski nach Berlin. Meine Ahnung war ... nicht erfüllt. Sondern überholt.

Etwas Beglückendes vollzog sich.

Nachdem Otto Brahm im Schimmer Ibsens und Hauptmanns ein europäisches Seelentheater geschaffen; nachdem

ein mythischer Einzelfall, die Duse, jenseits von Altem und Neuem, Menschen bloß durch ihr Menschliches erzittern gemacht: nachdem war dieser Stanislawski mit seinen Leuten der dritte große Hort einer bewegend innerlichen Kunst.

Er schuf die Basis für den Russenfilm.

V.

Wieso? — Das Histrionische versank schon damals ... vor einer irdischen Frommheit. Das Mimenhafte ... vor einem weltlichen Mönchstum. Der Ich-Effekt... vor einer heiligen Zusammenheit.

Unverlierbaren Dank an Stanislawski. Für alles, was heute am Film der Moskowiter bestaunt wird: für alles das gab er die Voraussetzung.

Mit manchem lautlosen, scheinbar »lässigen« Meisterstück. Als Ergebnis einer opferwilligen letzten Übung. Einer fakirstillen Reife. Eines innig beharrenden Werdens.

Schon damals wirkten die Darsteller wie Schicksalsbeteiligte.

VI.

Erst schien es, als körperten die Russen, im gesprochenen Drama, bloß die negative Seite des Lebens. Nur die Steppe des Erdenwallens. Nur das Weh des Sichabfindens. Nur das Grau der Entsagung. Nur Hindösen und Verlassenheit und hallende Stille ... Doch später gaben sie (am

forttreibendsten zuletzt in der sonst üblen Verarbeitung von Karamasow-szenen) auch Tobsüchte, Klüfte, Leidenschaften.

Vorstufen des peitschenden Films von heute.

VII.

Gesprochenes Drama hin, gefilmtes Drama her! Ich frage mich: wie bleibt solche Kunst zu deuten? Nach Sippschaft und Abkunft; Bestand und Gemisch?

Zwei kennzeichnende Züge hat angeblich der Russe. Erstens: er ist weich; föhlsam. Zweitens: er ist radikal.

Es lieÙe sich dilettantisch-dogmatisch äußern: erstens — ein Slawe; zweitens — ein Tatar.

Slawe: schmiegsam-biegsam-fugsam. Tatar wie unsereins in Deutschland ruft: »Dieser Kerl ist gradezu ein Russe!« (Was etwa heißt: einer, der bis ans Ende geht. Der nicht halbe Arbeit macht. Der vor nichts zurückschreckt.)

Ich bewundere das heute an der Politik des unzarischen Rußlands.

VIII.

Also diese zwei Gegensätze (das Einföhlsame, zweitens das Radikale) sind hier verschmolzen. Id est: russische Kunst geht auch in der Einföhlsamkeit... radikal bis ans Ende.

Das wird es sein.

IX.

Sie furchten sich zwar nicht vor längsten Fermaten, im Sprechspiel. Nicht vor der Darstellung schleichender Schicksale. Nicht vor der Wiedergabe des fahl Verrinnenden. Des schweren Hindämmerns. Doch sie geben auch (tatarisch?) die Wucht, den Schrei, den Wurf, den Sturm — ohne Zugeständnis.

Sie gehn bis zum Äußersten im Einföhlen und im Tun. („Wie ein Russe“.)

X.

Daß Menschen dieses Landes in ihrer teils herzlichgeöffneten, teils lässig-zwanglosen, teils „unmäßigen“ Art vom Himmel zu Schauspielern und Filmspielern insonders bestellt und belehnt und geschaffen sind: das unterliegt keinem Zweifel.

XI.

Seht ihre Filme. Woher stammt im einzelnen die zwanglose, nicht hergerichtete, ruhevolle Selbstverständlichkeit?

Aus jener weichen Geduld. Sie wiederum quillt aus ihrem Völkerschaftlichen. (Wir in Deutschland haben auch Völkerschaften, Leute mit auffallender Tracht: Spreewälderinnen.

Doch keine Turkmenen, keine Grusinier. Der Russe hat einen Orient in sich.)

Für Orientmenschen gibt es kaum den Begriff des Zeitmangels. Die MuÙe bleibt hier ein Grundzug.

Unüberhastetes Ausdauern.

Der deutsche Bergbewohner-Gruß »Zeit loss'n!« ist im Osten fast Glaubensvorschrift.

Somit herrscht vollkommenster Gegensatz zu Amerika, das mit Sekunden geizt. Ja: nicht nur wirtschaftlich sind Rußland und Amerika Pole; nicht nur politisch: sondern in der Art des Zeitverbringens.

In Amerika schafft Schmiß den Film; in Rußland Geduld.

XII.

Mir sagte mal ein baltischer Pastor, daß er zwar deutsch föhle, jedoch um keinen Preis in Deutschland leben wolle — wär's in der schönsten Landschaft.

„Warum?“ — Er: „Wäil man in Rußland so äin bräites Leben lebt.“ — „Wie, bitte?“ — „Das russische Leben ist bräit, bräit ... man kann sich oousdehnen, der Mensch dort hat Zäit, ouch in den baltischen Täilen; ihr im Räich säid so äilig!“

Dabei sind wir gar nicht so äilig; äilig ist man am Broadway.

XIII.

Ja, stärkster Gegensatz zwischen Nordamerika und Rußland. Auch zwischen dem amerikanischen, dem ratternden Brio-Film ... und Rußlands ausgewogener, unbeschleuneter, nicht lärmender, fast abwartender Geniekunst.

Paradox könnt' ich sagen: der wunderbare russische Film ist von einer ... passiven Aktivität. Ecco.

Er knetet nicht Wirklichkeiten um: sondern spiegelt sie. (Natürlich hat er zuvor doch geknetet!)

Er stellt nicht: sondern schneidet aus. (Natürlich hat er zuvor doch gestellt!)

Er hat alles zuvor getan, was die andren tun: aber man merkt es nicht. Das ist der Punkt: man merkt es nicht.

Geduldkunst; Ruhekunst; Mußekunst; Langmutskunst; mit einem Wort: Orientkunst.

...

XIX.

Ein Film, von Russen gebändigt, ist nicht mehr ein Film; sondern ... eine Wahrheit. Ohne Kitsch. Ohne Hermachen. Ohne viel Apparat.

Wie kommt es: daß der Russenfilm, sozusagen, menschenkünstlerisch am höchsten von allen steht? ... Ich glaube das gezeigt zu haben.

Sie spielen unter sich. Grundimperativ jeder Mimenschaft: das Parkett zu vergessen. Der Russe braucht jedoch die Zuschauer nicht zu vergessen: er hat sich kaum an sie erinnert.

So schuf er bewegte Bilder, die man zuvor nicht sah.

XX.

Das Genie steckt... gewiß öfters in einem lenkenden oder spielenden Künstler: doch vor allem offenbar in einer Menschengruppe.

Lebstark; erdnah.

Der Filmrusse nimmt (so Sergej Eisenstein) Gestalten von der Gasse zu Darstellern. Das tat auch Stanislawski — nach dem Vorgang des Andre Antoine im Théâtre Libre.

Leb stark; erdhaf. Der Fachausdruck würde sagen: naturalistisch. Es ist ein Naturalismus von wimmelndem Reichtum — und von jener wimmelnden Sicherheit wie auf Bildern Memlings.

XXI.

Rußlands Film entfaltet apokalyptische Phantastik in Zukunftsfabeleien, wenn's drauf ankommt. Verharrt jedoch meist mit den Zehen auf dieser Sternkruste; (wo noch genug zu belichten ist).

Russische Filmträume sind ohne Wolkenschwulst. Mitunter nur wie feiertäglich besonnt.

Ich sah mal im Russenfilm den Geist eines Verstorbenen. Alles war ... nur etwas lichter. Wie gescheuert. Unausgesprochenes webwittert kaum fühlbar. Und dann?

Ein gläsern-toter Geist wandelt, unaufheblich; unaufhaltsam. In schreckensvoller Sachlichkeit. So schlicht entsetzlich, daß kein Mensch ein Unterbrechen der Illusion sekundenlang fürchten muß — wie sonst.

Noch im Überalltäglichen haben Russen die vertiefende Bescheidenheit des Wochentags.

Scheinlos ist jeder bei ihnen. Bloß ein Ziegel in der Mauer.

Russen (die größten Zusammenspielkünstler der heutigen Bühne) gestalten im Film die Wirklichkeit phantastisch wahrhaft — und die Phantastik wahrhaft wirklich.

XXII.

Wie das russische Flimmerbild Massen bewegt! Wie kinofern. Nicht für das Anastigmat gestellt, sondern vom Anastigmat überrascht. (Offenbarung von Leben? Von russischem Leben überdies! — denn auf den Stoff kommt es mit an: russisches Leben ist halt farbiger als Köpenicker Leben.)

Durch kein Programm bleibt ihr Geheimnis erklärbar: sondern durch den Hinweis auf eine vorhandene Genialität...

XXIII.

Wie »macht« man alles das? — Ganz einfach. Indem man deckend-dicht ist; hingesammelt. In keinem Zug anders als stocknaturalistisch; grundnaturalistisch; kernnaturalistisch; erznaturalistisch. Ganz einfach.

(Naturalismus ist die einzige Kunstform bestimmt nicht — denn er ist überhaupt keine Kunstform. Nur Boden und Dach der Kunstformen.)

Man könnte fachtechnisch von einem »neuen Naturalismus« im Russenfilm sprechen. Aber das Geheimnis besteht letzten Endes nicht darin, daß etwas hier oder dort Naturalismus oder Expressionismus oder Impressionismus ist — sondern darin: daß besser gespielt wird ...

Daß besser gespielt wird. So ist es. Oder ich will ein schlechter Kerl sein.

XXIV.

Ich habe zu Beginn dieses Vorworts mir einen Strohmann errichtet; einen Gegner erdichtet. Einen, der für die Russenkunst nichts übrig hat.

Alfred Kerr. *Der Russenfilm* (Berlin: Ernst Pollak, 1927), Nachdruck; *Essays: Theater - Film*. Werke in Einzelbänden, Band 3, herausgegeben von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar (Berlin: Argon 1998), S. 368-377, hier S. 368-371, 374-375.

Filmbesprechung

„Potemkin“ tönend

Prometheus – Marmorhaus

In Rußland sind noch nicht die technischen Voraussetzungen vorhanden, die dem größten russischen Regisseur, ihm, dem der russische Stummfilm sein Gesicht verdankt, die Möglichkeit geben, mit dem Tonfilm zu experimentieren. Diese Möglichkeit hat Eisenstein sich in Paris eröffnet — und als Experiment, als Studio-Arbeit ist seine „Sehnsucht“ anzusehen. Hier einmal außerhalb der allem russischen Filmschaffen gegebenen Richtlinien gerät Eisenstein in eine spielerische, verspielte Kunst. Eine Frau singt von Sehnsucht, und die Kamera schafft Gemälde, in denen die gleiche Sehnsucht und Herbststimmung aus aller Natur schwingt. In Montagen und Überblendungen verfließt der Film, der stellenweise von der surrealistischen Kunstströmung deutlich beeinflusst scheint. Wir können Eisenstein, so angenehm uns diese Frauenstimme berührt, so willig wir der Kongruenz einiger Bild- und Musikstimmungen nachgehen, in diesem Film nicht bis zuletzt folgen — gerade bei ihm empfinden wir Halbheiten peinlich.

Zu lebendig ist in uns der starke Eindruck, den vor nunmehr 5 Jahren der Film vom Panzerkreuzer Potemkin in uns gegraben hat. Die Synchronisierung von Stummfilmen mag an sich schon ein Experiment sein, über dessen Zweckmäßigkeit die Meinungen differieren. Wenn ein Werk in so einzigartiger Schärfe in uns ebt, wie dieser Potemkin-Film, so werden wir den Gedanken an die Vertonung natürlich erst Hemmungen entgegenbringen. Gerade weil das Bild in seiner Stummheit wach ist bei uns, werden wir jetzt, da es tönt, den Eindruck haben, den wir eben bei „lebenden Bildern“ empfinden.

Man muß den Künstlern, in erster Linie dem Tonbuchautor und Tonregisseur Lippl zugestehen, daß diesen Eindruck einer Divergenz zwischen Bild- und Sprachintensität nur einige — und zwar die Solopraschzenen haben. Die Massenbewegung ist sprachlich gut erfaßt, die Geischregie steigert gut — Chöre fügen sich organisch ein, und die auch im unmen Film gewaltige Treppenszene irt mit den Schreien der Menge doch ökl noch aufwühlender (?).

wieder bewundern und aus vollem Herzen zustimmen. Hier ist auch die Tontechnik am erfreulichsten.

Auch von Meisel stammt die freche kleine Musik und das teils ironisch, teils sozial gemeinte Chanson von der kleinen Schraube. In der Idee ist dieser Tontrickfilm ursprünglich, in der Musik, die instrumental die Lewis Ruth Band und gesanglich Austen Egen interpretiert, vollkommen, während das Zeichnerische objektgebunden sich nicht zu Mickies Grazie aufschwingen kann. Man applaudierte dem Einfall!

„Tanzende Linien“

Fischinger-Film in der Kamera

Oskar Fischinger zeigte im Beiprogramm der „Kamera“ einen nach eigener Technik hergestellten seltsamen Trickfilm: Nach dem Rhythmus der Musik bewegten sich Linien auf der Leinwand, vereinigten sich, gingen auseinander, bildeten Kurven und so fort. Das Ganze nennt sich „abstraktes Filmspiel“. Man muß den Aufwand an Arbeit bewundern, den der Künstler auf diesen interessanten Bildstrei-

Endlich freigegeben

Nach sechsmaligem Verbot ist der Kurztonfilm der Bilton AG. „Zimmer 107“ nunmehr von der Zensur zugelassen worden. (War das nötig!?)

fen verwandt hat, muß der „Kamera“ seine Anerkennung aussprechen, daß sie bestrebt ist, dieser neuen Filmkunst den Weg zu bahnen. Doch schließlich muß man sich auch fragen: Wozu das ganze? Welchen Zwecken kann diese Art Arbeit dienen? Derartige optisch-akustische Ausdrucksformen könnten nach unserer Meinung doch allenfalls Fieberphantasien oder Ähnliches symbolisieren. Lohnte sich dazu soviel Mühe und guter Wille?

H. H.

Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Dr. Hans

Herbert Jhering

„Singende Romanze und redender Panzerkreuzer,“

Die Matrosen reden jetzt. Organe, die zu den Gesichtern nicht passen, knarren Schlagworte. Alles verschiebt sich. Alles verbiegt sich. Wenn früher der Bildschnitt sprechend war, so ist er jetzt zerstört zugunsten wirklicher Worte. Ein Filmdokument von historischem Wert ist vernichtet zugunsten einer falschen Augenblickssensation.

Ein barbarisches Unterfangen. Früher waren die Hungerrevolten, das schlechte Essen, die Würmer im Fleisch nur Anfang, nur Anlaß, der eine längst vorhandene revolutionäre Gärung zum Ausbruch bringt. Jetzt reden die Matrosen darüber, jetzt wird es banal, dramaturgisch überakzentuiert und dumm. Die schlechte Kopie einer Piscator-Aufführung. Ein Meisterwerk, das Epoche gemacht hatte, wird vernichtet. Nur ein Einzelfall? Oder Zeichen einer allgemeinen Verwirrung? Zeichen einer allgemeinen Haltlosigkeit? Symptom für eine Reaktion, die nicht nur in Deutschland, die in Europa in der ganzen Welt festzustellen ist?

Herbert Jhering „Singende Romanze und redender Panzerkreuzer,“ *Berliner Börsen-Courier*, 24 August 1930, Nachdruck *Von Reinhardt bis Brecht*, Bd. 3 (Berlin: Henschel, 1959), S. 310