

Naum I. Klejman

Der Aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/164>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Klejman, Naum I.: Der Aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 2 (1993), Nr. 2, S. 5–34. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/164>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/1993_2_2_MontageAV/montage_AV_2_2_1993_5-34_Klejman_Der_Aufbruellende_Loewe.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Naum I. Klejman

Der Aufbrüllende Löwe

Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher*

"Ich suche immer die gewichtigen Vorbilder möglichst detailliert zu analysieren, um so die 'nahen Verwandten' zu erkennen. Dies ist kein Plagiat, sondern eine kulturelle Übernahme der Methode und des Verfahrens im reinsten Sinne des Wortes" (Eisenstein).¹

"Das ist nichts Neues, das ist schon gesagt worden - lautet einer der gängigsten Vorwürfe der Kritik. Aber alles ist schon gesagt, alle Begriffe sind im Laufe der Jahrhunderte bereits formuliert und wiederholt worden: Was folgt aber daraus? Daß der menschliche Geist nichts Neues mehr hervorbringt? Nein, wir wollen ihn keineswegs schlecht machen: Der Verstand ist unerschöpflich in der Zusammenstellung von Begriffen, wie auch die Sprache unerschöpflich ist in der Zusammenfügung von Worten. Alle Wörter stehen im Lexikon; aber die Bücher, die ständig erscheinen, sind keine Wiederholung des Lexikons. Ein Gedanke für sich bedeutet nie etwas Neues; aber die Gedanken können unendlich verschieden sein" (Puschkin 1973, 254; Herv.i.O.).

Am 28. Dezember 1934, neun Jahre nach der Premiere von PANZERKREUZER POTEMKIN, erzählte Eisenstein seinen Studenten:

"Wir wohnten damals in Sevastopol und machten Aufnahmen zum POTEMKIN. Wie immer nutzten wir die Gelegenheit, uns genauer umzusehen. Wir überzeugten die Aufnahmeleitung davon, daß wir uns wegen möglicher Aufnahmen die Jaltaer Seite [der Krimküste] ansehen mußten.

Man organisierte für uns unter großen Schwierigkeiten ein Automobil, und wir schauten uns all diese Simeise, Kopeise usw. an.

So kamen wir auch nach Alupka.

Dort gibt es einen Palast mit [marmornen] Löwen.

* Zuerst erschienen in: *Kinovedceskie Zapiski [Filmwissenschaftliche Skizzen]*, 1, 1988.

1 Zit. nach einem unbetitelten handschriftlichen Manuskript von 1929; C.G.A.L.I. (Staatliches Zentralarchiv für Literatur und Kunst), Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 623.

Mir kam der Gedanke, drei Löwenpositionen miteinander zu verbinden. Dann entstünde der Eindruck eines aufspringenden Löwen.

Der Schuß des Panzerkreuzers war zu diesem Zeitpunkt schon aufgenommen. Ich stellte mir vor, den Schuß und die Löwen miteinander zu verbinden, eins ans andere zu kleben.

Wir verließen den Park. Ich hatte keine Lust, den Apparat auszupacken. In Gedanken versunken aß ich ein ganzes Kilo Weintrauben.

Schließlich nahmen Tissé und ich dann doch die Kamera, und wir fingen an zu drehen. Plötzlich tauchte ein Wächter auf. Er sagte: 'Es ist nicht gestattet, Aufnahmen zu machen'.

Wir versuchten, ihn zu überreden. Wir redeten und redeten, und schließlich setzte er sich auf den Kopf des Löwen und machte den Vorschlag, doch ihn aufzunehmen. Wir ließen uns davon nicht aus der Fassung bringen. Wir baten ihn, darüber mit der Verwaltung zu sprechen. Er machte sich auf den Weg. Als er zurückkam, waren die Löwen schon aufgenommen und wir über alle Berge.

Auf diese Weise kamen die Löwen in den Film."²

Ein wenig abgewandelt findet sich diese Anekdote mit dem Wächter elf Jahre später in dem Aufsatz "*Zwölf Apostel*" wieder:

"Es hat nicht viel gefehlt, und seine schiefgetretenen Stiefel und herabhängenden Hosen wären tatsächlich mitgefilmt worden: Beharrlich saß er auf dem Kopf eines der drei Parklöwen, und ehe er sie zum Fotografieren freigegeben hätte, verlangte er erst einmal eine besondere Aufnahmegenehmigung.

Uns rettete der Umstand, daß auf der Schloßtreppe im ganzen sechs Löwen standen. Wir liefen nun mit der Kamera von einem zum anderen, was den strengen und nicht übermäßig intelligenten Ordnungshüter schließlich dermaßen irritierte, daß er aufgab. So konnten wir dann doch noch unsere Großaufnahmen von dreien der Marmorbestien herstellen" (Eisenstein 1973, 100f).

Die Divergenz zwischen den beiden Versionen ergibt sich aus der Spezifik des "Memoiren"-Gedächtnisses. Der Aufsatz deckt sich hingegen mit der Vorlesung in der Feststellung:

"Auch die 'aufgesprungenen Löwen' waren eine 'Gelegenheitsentdeckung' - in Alupka, wo wir uns an einem der 'Wartetage' erholen wollten" (101).

2 Zit. aus dem Stenogramm einer Vorlesung an der Fakultät für Regie des VGIK; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 623.

Wir haben hier das klassische Schema der Entdeckung: ein glücklicher Fund - ein Gedankenblitz - die Geburt eines kühnen Bildes, das in die Geschichte und Poetik der Filmkunst eingehen wird.

Wir haben keinerlei Anlaß, Eisensteins Aussagen anzuzweifeln. Es fragt sich jedoch, ob die Selbsteinschätzung und das Gedächtnis des Autors den schöpferischen Prozeß in seiner Gesamtheit erfassen.

Denn zweieinhalb Jahre nach der Premiere des *POTEMKIN* findet sich in dem unvollendeten, bislang noch nicht veröffentlichten Aufsatz *IA-28*, einem frühen Manifest der "intellektuellen Attraktion", eine Stelle, wo die Entdeckungen von *OKTOBER* abgeleitet werden aus *STREIK* und *Das Jahr 1905*, dem späteren *PANZERKREUZER POTEMKIN*:

"Das Typenhafte, bisweilen minimalisiert zu einer einzigen Großaufnahme (Lakai, Spione, usw.), ist als Verfahren in *STREIK* eingeführt worden. Weiter *Das Jahr 1905*. Der nächtliche, von Wasser und vom Licht der Scheinwerfer überflutete Peter der Große. Er ist der Ursprung der 'Denkmals-Mode'. Hoch zu Roß galoppierte er, als Fotografie, über die Zeitungsseiten. Auf Zelluloid gebannt, wanderte er zusammengerollt in den Papierkorb. *Das Jahr 1905* mußte sich mit dem *POTEMKIN* begnügen. 'Peter' hinterließ die 'nasse-Denkmal-Mode' und *brüllte auf wie ein Löwe gegen die Treppe von Odessa*."³

Die "glückliche Improvisation" hat eine Vorgeschichte.

An sich ist diese Tatsache nicht verwunderlich. Jede der zufälligen Entdeckungen des *POTEMKIN* (wie der Nebel, die Treppe von Odessa, der Typus des Arztes)⁴ war das Resultat einer noch kurzen, aber intensiven künstlerischen Biographie.

Uns interessiert hier jedoch nicht primär die Psychologie von Eisensteins Schaffen, sondern die mögliche Genealogie dieses "kühnen Bildes".

"'Peter' brüllte auf wie ein Löwe gegen die Treppe von Odessa."

3 Zit. nach einem handgeschriebenen Manuskript; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 980. Herv. N.I.K.

4 Ein typisches Beispiel für eine "vorbereitete" Improvisation sind die Einstellungen mit den "Nebelschwaden", die die Episode "Trauer um Vakulintschuk" einleiten. Die inzwischen allgemein bekannte Geschichte der zur damaligen Zeit ungewöhnlichen, im Nebel entstandenen Hafenaufnahmen stammt aus den "*Zwölf Aposteln*". M.M. Strauch erwähnt in einem Brief an J.S. Glizer vom 5.11.1925, d.h. noch vor der unvorhersehbaren Aufnahme, daß Eisenstein plante, den Anfang der Trauerszene unscharf, wie durch einen Tränenschleier hindurch, aufzunehmen. Ohne diesen Plan hätten sie wohl nicht riskiert, im Nebel zu drehen.

Was meint Eisenstein damit? Etwa nur, daß eine Skulptur durch eine andere ersetzt wird? Was wissen wir über die Aufnahme der Szene mit Peter und ihre Funktion?

Eine Leningrader Zeitung teilt mit, daß am 15. August 1925 um zwei Uhr nachts ungewöhnliche Dreharbeiten stattfanden: "Beim Garten der Werktätigen und auf der Komissarovskaja fanden Dreharbeiten zu dem Film *Das Jahr 1905* statt. Hierbei wurden vierzehn Scheinwerfer eingesetzt. Die aufgenommenen Szenen bilden jenen Teil, der dem 'toten Petersburg' des Jahres 1905 gewidmet ist. Sie stimmen mit den historischen Tatsachen überein (die Scheinwerfer auf dem Turm der Admiralität haben damals tatsächlich die nachts stromlose, tote Stadt erhellt)."⁵

Im Drehbuch *Das Jahr 1905* stand diese Episode am Ende des dritten Teils:

- 52. Ein Strom sich bewegender Silhouetten.
 - 53. Die ausgestorbene Stadt.
 - 54. Eine Hand affiziert Trepovs Erlaß: 'Die Kapitalisten nicht verschonen!'
 - 55. Der Nevskij-Prospekt bei Nacht.
 - 56. Der Scheinwerfer der Admiralität durchschneidet die Dunkelheit.
 - 57. Silhouetten von Patrouillen im Licht des Scheinwerfers
- (Eisenstein 1969, 33).

Weder hier noch in den anderen Episoden findet sich eine Einstellung mit dem Denkmal Peters des Großen.

Das Filmteam, das sich "laut Drehbuch" neben der Admiralität befand, hätte nur den Garten der Werktätigen (den früheren Aleksandrovsckij-Garten) und den Dekabristenplatz (den früheren Senatsplatz) überqueren müssen, um zu Falconets "Peter" zu gelangen. Aber wohl kaum hätte sich die Aufnahme des Denkmals über Nacht improvisieren lassen. Das bronzene Denkmal "von Wasser und vom Licht" überfluten zu lassen, wäre nur bei entsprechender Vorbereitung möglich gewesen und hätte in den Produktionsdokumenten wahrscheinlich die "Drehbuchnummer" 53 bekommen.

"Die ausgestorbene Stadt" meint zweifellos das Thema und nicht einzelne Bilder. Dahinter kann eine ganze Reihe von Einstellungen stecken. Fast jede Zeile dieses "unermesslichen Drehbuches" enthält das Potential für eine ganze Episode, Szene oder Montage-Phrase (bald wird sich aus nur 44 seiner "Nummern" der ganze PANZERKREUZER entwickeln). Der Grund hierfür liegt in den widersprüchlichen Intentionen des Regisseurs. Eisenstein ist besessen von der Idee, den historischen Prozeß (die russische Revolution) "in der gesamten Vielfalt seiner Erscheinungen" zu zeigen. Und deshalb

5 Zit. aus *Neue Abendzeitung* (Leningrad) vom 17. August 1925.

will er jedes Ereignis zu einem "typischen" machen, bisweilen mit einem extremen Lakonismus ("bis hin zu einer einzigen Großaufnahme!"). Und gleichzeitig will er jede Situation zu einer "den Zuschauer beeinflussenden Komposition" entwickeln.

Was verbirgt sich nun hinter der "Nummer" 53? Lediglich Einstellungen menschenleerer Straßen, unmittelbar nach der Darstellung "sich bewegender Silhouetten"?

Eine "ausgestorbene" Stadt ist keineswegs dasselbe wie eine "tote" Stadt. Im Gegensatz zur Zeitung entwirft das Drehbuch-Attribut eine Dynamik in der Statik, eine Übergangsphase zwischen einer vergangenen und einer zukünftigen Bewegung, ein Stadium, das Leben und Tod nicht nur miteinander verkettet, sondern ihre Gegensätzlichkeit quasi aufhebt. Würde sich hier nicht anstelle einer puren Abfolge thematisch verwandter Außenaufnahmen das Symbol der Hauptstadt, Falconets Denkmal, geradezu aufdrängen: der unbeweglich galoppierende Imperator-Revolutionär auf dem Felsen?

Der Reiter, der das sich aufbäumende Pferd zügelt (die traditionelle Ikonographie von Herrscher und Volk) und die rechte Hand ausstreckt (die klassische Geste des Gebietens) - wäre dies nicht eine konfliktgeladene Bildmontage: der "Schatten gewordenen Menschen" und des "Text gewordenen unmenschlichen Befehls des Imperators"?

Eine indirekte Vorstufe der Einstellung mit "Peter" bildet auch die Bemerkung in Eisensteins Memoiren über das "nicht bemerkte Datum" der Geschichte, das dem damaligen Architekturstudenten wie ein gewöhnlicher Oktobertag des Jahres 1917 erschien:

"Im Alexandrovskij-Garten ragen die kahlen Zweige der Bäume hervor.

Viele Jahre später, während der Arbeit am Drehbuch *Das Jahr 1905*, prägt sich mir ein Detail aus der Erzählung eines der Augenzeugen jenes Blutsonntags ins Gedächtnis: auf den kleinen Bäumen hätten 'buchstäblich wie Spatzen' Jungen gesessen, und aufgeschreckt von der ersten Salve seien sie blindlings davongestoben.

Hier passierten die Ereignisse des 9. Januar.

Ganz in der Nähe - die des 14. Dezember" (Eisenstein 1964ff, Bd. 1, 278).

"Ganz in der Nähe" - das heißt auf dem Senatsplatz.

In welchem Jahr nun stellte Eisenstein eine Verbindung her zwischen dem Blutsonntag des Jahres 1905 und dem tragischen Aufstand von 1825? 1946, als er seine Memoiren schrieb? Oder nicht doch schon 1925, als er die Aufnahmen des "Jubiläumsfilms" vorbereitete? Denn im Dezember 1925 beging man nicht nur den zwanzigsten Jahrestag der ersten russischen

Revolution, sondern auch den hundertsten Jahrestag des Dekabristenaufstandes. Und ein Regisseur, der schon immer dem "Staffellauf der Zeit" auf die Spur kommen wollte, der historische Ereignisse zu reimen versuchte, hätte wohl kaum die Gelegenheit ausgeschlagen, in einen Film über das Jahr 1905 jenes Denkmal einzubeziehen, vor dem sich die Tragödie des Jahres 1825 abgespielt hatte.

Ganz unabhängig davon: die Aufnahmen auf dem Senatsplatz haben stattgefunden. Es sind Fotografien des "von Wasser und vom Licht überfluteten" Denkmals erhalten. Und wenn der Fotograf, wie es die Regel ist, neben der Filmkamera gestanden hat, dann ist es nicht ausgeschlossen, daß "Peter" mindestens in drei verschiedenen Positionen aufgenommen wurde: gleichsam wie aus einer Drehung heraus.

Hat Eisenstein somit schon in jener Augustnacht die Möglichkeit erahnt, durch die Montage dreier statischer Bilder eine Skulptur zu beleben? Steckt das nicht in dem Satz: "'Peter' brüllte auf wie ein Löwe"?

Diese Hypothese ist keineswegs unbegründet. Möglicherweise ist, vielleicht unbewußt, Eisenstein die Idee hierzu in dem Augenblick gekommen, in dem "Peter" zwischen den "Typagen" des zukünftigen Films auftaucht. Denn jeder, der mit der russischen Kultur vertraut ist, verbindet das Denkmal auf dem Senatsplatz nicht nur mit dem ersten russischen Imperator, nicht nur mit der Stadt an der Neva, nicht nur mit dem Dekabristenaufstand, sondern auch mit Puschkins *Ehernem Reiter*: einem zum Leben erweckten Monument.

An Puschkin dachte Eisenstein schon im Frühjahr oder Frühsommer 1925, auf der Datscha in Nemcinovka, wo er das Drehbuch *Das Jahr 1905* verfaßte.

Unmittelbar vor der Streik-Episode im Elektrizitätswerk, jener Episode, die mit der "ausgestorbenen Stadt" abschließt, lesen wir nämlich:

"37. Versammlung am Puschkin-Denkmal."

Es fällt auf, daß von den zahlreichen, blutig niedergeschlagenen Demonstrationen gegen den Absolutismus am 9. Januar gerade die Versammlung am Denkmal des Dichters thematisiert wird: als ob Puschkin selbst in den Protest des Volkes einbezogen würde.

Die Einstellung Nummer 37, mit dem *Bild* Puschkins, wurde nicht aufgenommen. Doch das in ihr anklingende *Motiv einer am Geschehen beteiligten Skulptur* stellt eine mögliche Vorstufe der erwähnten Aufnahme des Denkmals Peters des Großen, des Ehernen Reiters, dar, die drei Monate später zur Improvisation über das Thema "verleblendigter Löwe" wird.

Dieses Motiv hat offensichtlich die Vorstellungswelt des Regisseurs nie verlassen und im Fund von Alupka lediglich seinen Kulminationspunkt erreicht. Der berühmte Löwe ist im POTEKIN keineswegs der erste Fall einer verlebendigten Skulptur, denn kompositionell und zeitlich geht ihm die durch die Salve des Panzerkreuzers "aufgeschreckte" Amorette voraus.

Die drei Amoretten der Odessaer Oper wurden am 5. Oktober so aufgenommen, daß die Skulptur durch die Montage "verlebendigt" werden konnte. Natürlich erinnerte sich Eisenstein daran, als er eine Woche später in Alupka die Löwen sah. Und er erinnerte sich auch daran, als er in dem Aufsatz 14-28 von der Statue als "Typage" schrieb:

"Sie jubiliert zum ersten Mal, indem sie lebendig wird:

Die durch die Montage ausgelöste Drehung der Amorette wird abgelöst von der 'Bewegung' der Statue mit der ausgestreckten Hand. Ein Geschütz feuert, eine Granate explodiert in Odessa - und der Montage-Trick der [in Alupka] 'aufspringenden' marmornen Löwen. Die Statuen 'spielten' wie lebendige Menschen [...]."⁶

In der Sequenz "Die Treppe von Odessa" - und zwar nicht an ihrem Ende, wo *diese beiden Tricks jublieren*, sondern an ihrem Anfang - haben wir jedoch noch ein weiteres Bild, das mit Hilfe eines Denkmals erzeugt wird.

Am ersten Tag der Dreharbeiten zum PANZERKREUZER, am 22. September 1925, filmte Eduard Tissé eine Einstellung, die Maxim Strauch in seinem Arbeitstagebuch folgendermaßen beschreibt:

"12. Totale der Erschießung. Von oben. Auf dem Gerüst über den Duc."⁷

Die "Treppe von Odessa" beginnt mit dem Zwischentitel "Und Plötzlich". In vier kurzen Einstellungen wird durch einen plötzlichen (von der Schauspielerin als auch durch die Montage erzeugten) Ruck der Kopf einer jungen Frau nach hinten geworfen. In den nächsten beiden Einstellungen folgt die panische Flucht der Menge die Treppe hinunter. Und erst danach sehen wir die Ursache dieser Panik: Soldaten betreten den Platz oberhalb der Treppe.

In dieser Einstellung steht im Vordergrund, den Rücken uns zugewandt (evoziert dies nicht Puschkins ziselierten Vers?) - "der Götze mit ausgestreckter Hand".

In dieser gewaltigen, die Leinwand beherrschenden Bronzefigur erkennt man nicht sogleich den berühmten "Duc", das relativ kleine oberhalb des

6 Vgl. Anm. 3.

7 Zit. aus den Tagebuchaufzeichnungen von M.M. Strauch, der alle realisierten Einstellungen des POTEKIN festgehalten hat; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 1, Aufbewahrungsnummer 41.

Hafens von Odessa stehende Denkmal des Herzogs Richelieu, der seinen Arm mit nach oben geöffneter Handfläche ausstreckt: die friedliche Geste eines Gebenden.

Eisenstein und Tissé haben diese Skulptur verwandelt. Sie fanden jenen Aufnahmewinkel (von einem Holzgerüst aus) und setzten jenes Objektiv ein (das damals größte Weitwinkelobjektiv, mit einer Brennweite von 28 mm), Verfahren, die dazu führten, daß sich die Statue drohend über die Treppe und den Hafen erhob. Der Bildausschnitt grenzt Sockel und Beine aus und hebt damit die Toga und das lorbeergekrönte Haupt hervor. Und die spezifische Perspektivierung verdeckt die Stellung der Hand: aus der gönnerhaften Geste wird eine gebieterische!

Die Komposition dieser Einstellung führt dazu, daß die Soldaten vom unteren Bildrand her, gleichsam aus dem nicht sichtbaren Sockel der gigantischen Statue, auftauchen, als würden sie dieser gebieterischen Hand gehorchen. Elf Einstellungen später, die Flucht der Menge ist immer panischer geworden, erscheint die Statue erneut auf der Leinwand: das ehernen Idol schickt eine zweite Welle von Soldaten. Sie tritt noch ein drittes Mal auf, wobei sie in das Bild des von Angst ergriffenen Volkes einbricht.

Verbindet man diese drei Phasen, so erweisen sie sich als ein zusammenhängendes, relativ langes Stück, das Eisenstein bei der Montage dann zerschnitten hat. Darin jedoch sind diese drei Fragmente so montiert, daß sie vor den einzelnen Einstellungen mit den Soldaten erscheinen. Der Regisseur wollte offensichtlich in der Wahrnehmung des Zuschauers das Bild des Befehls stärker als das Bild der Unterdrückung hervorrufen.

In Zusammenhang mit dem *POTEMKIN* ist immer wieder die Rede von "einer dumpfen, unmenschlichen Maschine der Vernichtung" beziehungsweise von "einem seelenlosen Werkzeug des repressiven Regimes". Und bei den entsprechenden Analysen wird auf die bildnerische Gestaltung der Soldaten verwiesen: durch den Bildrahmen seien ihre Gesichter abgeschnitten und die ganze Treppensequenz sei eine einzige, mittels unterschiedlich großer Einstellungen gewonnene Variation unerbittlich marschierender Stiefel. Doch hierbei wird offensichtlich jenes Bild vergessen, mit dem dieser tödliche Marsch einsetzt: die gebieterische Geste des ehernen Götzen. Vergessen deshalb, weil der Film von Beginn an und für lange Zeit verfälscht wurde.

Im März 1926 war Eisenstein dazu gezwungen, den Film in Deutschland, wohin das Negativ verkauft worden war, teilweise umzumontieren. Neben den von der Zensur aufgezwungenen Auslassungen nahm er selber eine

Reihe von Umstellungen vor, darunter auch den Anfang der "Treppe von Odessa".

Die Episode begann, wie wir uns erinnern, mit dem Zwischentitel "Und Plötzlich" und der panischen Flucht der Menge, deren Ursache erst danach gezeigt wurde. Eine derartige Montage ist übrigens völlig analog zur Puschkinschen "Wortstellung" (ein Ausdruck Eisensteins) im Kulminationspunkt des *Ehernen Reiters*:

Und plötzlich, Hals über Kopf
stürzte er los: es schien
ihm, daß des schrecklichen Zaren
in plötzlichem Zorn entflammtes
Gesicht sich langsam ihm zuwendete.

Vielleicht aufgrund der Bitte der Verleiher, "es dem Zuschauer verständlicher zu machen", ließ Eisenstein sich in Berlin auf einen Kompromiß ein: dem Zwischentitel ließ er Großaufnahmen von schießenden Gewehren und marschierenden Stiefeln folgen. Diese Bilder der Attacke wurden der von der Zensur bemängelten Szene mit dem Kinderwagen entnommen. Leider schwächten sie das Bild mit dem Idol ab. In Deutschland konnte Eisenstein ja auch nicht auf die Assoziation mit der *Petersburger Erzählung* hoffen (was er wohl vom russischen Publikum erwartet hatte). Hätte er aber ahnen können, daß die in der Montage veränderte Variante ein halbes Jahrhundert später immer noch zu sehen sein würde?

Erst 1975, bei der Rekonstruktion der ursprünglichen Version des PANZER-KREUZERS, wurde die Bedeutung der Einstellung mit der Statue des Herrschers offensichtlich. Das Bild dieser Einstellung wirkte nicht fremd und zufällig innerhalb der Struktur des gesamten Filmes: im vierten Akt, der "Treppe von Odessa", findet sich nur eine der möglichen Formen seiner Umsetzung.

Zweiter Akt: "Das Drama auf dem Schiff".

Golikov, der Kommandant, steigt aus einer Luke auf das Deck vor die angetretene Mannschaft. Die Matrosen grüßt er mit einem herablassenden Kopfnicken, die Offiziere mit der Hand am Mützenschirm. Während er nach oben steigt, macht er eine Körperwendung (plötzlich haben wir eine Naheinstellung, auf die erneut die vorherige Großaufnahme folgt; so wird diese Bewegung akzentuiert, indem sie zweimal gezeigt wird, obwohl das den Gesetzmäßigkeiten der Montageästhetik widerspricht).

Der Kapitän *stellt sich auf ein stählernes Podest* (eine Taurolle) - er ragt über die Mannschaft empor, eine Inkarnation von Macht und Stärke. Als er denjenigen, "die sich mit der Borschtsch-Suppe begnügen" (und die sich

auch in Zukunft der demütigenden "Disziplin" unterwerfen wollen), befiehlt vorzutreten, hebt er gebieterisch die Hand.

Aufs neue fliegt die Hand nach oben, als der Einschüchterungsversuch mißlingt: Mit einer Geste unterstreicht er die Drohung, die Meuterer an der Reeling aufzuknüpfen.

Nachdem Golikov die Wache auf das Achterdeck befohlen hat, tritt er das Erschießungskommando an Giljarovskij, den grausamsten seiner Offiziere, ab - und zugleich den Platz auf dem *Podest*.

Ist dieser Wechsel ein reiner Zufall?

Schon bei Meyerhold erlernte Eisenstein die Kunst der *Mise-en-scène*. Doch schon vorher, in seinen jugendlichen Theaterprojekten zur Zeit des Bürgerkrieges, zeigt sich bei ihm deutlich die Tendenz, nicht nur die Horizontale des szenischen Raumes, sondern auch die Vertikale zu nutzen. Darin äußerte sich seine Faszination für die mittelalterlichen Mysterienspiele mit ihrer Verbindung von Himmel, Erde und Hölle in einem einzigen Bühnenraum. Und auch in seiner Arbeit mit dem Film verstand Eisenstein das Filmbild weniger als *einen Raum für expressives Spiel* (wie Lev Kulešov), sondern als *einen expressiven Raum*, der mit seinen ganzen Komponenten und Dimensionen spielt. Daher muß auch bei der Analyse der Bilder Eisensteins die Semantik der räumlichen Komposition besonders berücksichtigt werden.

In der Erschießungsszene gibt es eine Person, die höher plazierte ist als die "Figur auf dem Podest". Es ist der Schiffsgeistliche. Im entscheidenden Moment, kurz vor der Erschießung, erscheint er auf dem Oberdeck, mit einem Kruzifix in der erhobenen Hand. Nach der damals, 1905, herrschenden Vorstellung übertraf die himmlische Macht die irdische, war das Prinzip der Barmherzigkeit stärker als das Gesetz der Gewalt. Doch der Pope, das Kruzifix ausstreckend, verhindert keineswegs die drohende Erschießung, er segnet sie: Der Diener der Kirche wird zum Handlanger der Henker. Deshalb wird in der Szene der Abrechnung mit den Offizieren der Pope auch als "Chaldäer" beschimpft und in die Luke (die "Hölle") gestoßen.⁸

Es ist daher auch kein Zufall, daß Wakulintschuk zu Beginn des Aufstandes gerade auf den das Oberdeck überragenden Geschützturm klettert und von diesem gigantischen Stahlpodest herabruft: "Schlagt die Drachen! Schlagt sie!"

8 Auf die spezifische Semantik von "oben" und "unten" in Eisensteins Film weist V.I. Michalkowitsch in einer interessanten, leider unveröffentlichten Analyse hin, wobei er ebenfalls auf den "mysteriösen" Sturz des Schiffspopen zu sprechen kommt.

Giljarovskij hat die Befehlsgewalt übernommen. Aber er wiederholt Golikovs Geste nicht. Die drohende Bewegung der Hand wird ersetzt durch die angelegten Gewehre. Mit einer weiteren Hypostasierung dieser Geste beginnen die Geschützrohre sich zu drehen und weisen drohend in die Richtung der Todgeweihten: eines der Leitmotive des "Dramas auf dem Schiff".

Die erste dieser Transformationen, die Substitution der befehlenden Geste durch die todbringenden Gewehre, findet ihre komplexe Realisierung in der "Treppe von Odessa". Die zweite Transformation wird zum plastischen und bildhaften Leitmotiv in "Das Zusammentreffen mit dem Geschwader".

Doch die von den Dreharbeiten her erste Realisierung dieser Geste ist die Einstellung mit dem Denkmal, unter dessen schwerer Hand Soldaten mit angelegten Gewehren ins Bild kommen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade diese Einstellung zum Fokus und Schlüssel der grundlegenden Situationen des Filmes wurde:

Das bereits am ersten Drehtag aufgenommene Bild des Monuments, das bestrafend wirkt, kann durchaus prägend gewesen sein für das Motiv "lebendige Person auf einem Podest" im zweiten Akt, das einen Monat später aufgenommen wurde; die Offensive des gesichtslos-metallischen zaristischen Geschwaders (im fünften Akt) stellt gleichsam eine neue, noch inhumanere Stufe des anthropomorphen ehernen Idols dar, das die seelenlosen Reihen der Soldaten gegen die Menge vorrücken läßt.

Oder greift es sie vielleicht sogar selber, als "vielfüßige" kompositionelle Figur, an?

Denn das lautlose und zugleich doch dröhnende Marschieren die Treppe hinunter sowie die stummen und doch zugleich in der Vorstellung krahenden Schüsse auf die wehrlosen Menschen zeigen eine verblüffende Übereinstimmung mit jenen Zeilen aus Puschkins *Ehernem Reiter*, wo das Denkmal einen Menschen verfolgt:

Doch jäh vernimmt er hinterher,
Gleich eines Donners droh'ndem Schallen,
Die schweren Hufe dröhnend hallen,
Die Straßen rings erschütternd schwer (Puschkin 1949, 439).

So ergibt sich aus unserer Hypothese darüber, daß die "Verlebendigung" der Löwen in Alupka vorbereitet wurde durch die Aufnahme des Denkmals Peters des Großen in Leningrad, nun die Vermutung, daß ein ganzer thematischer und bildhafter Komplex des POTEMKIN mit dem *Ehernem Reiter* zusammenhängt.

Wir verfügen allerdings über keinen sicheren Beweis dafür, daß Eisenstein bei den Dreharbeiten zum POTEMKIN an dieses Petersburger Poem dachte.

Deshalb möchten wir anhand der überlieferten Dokumente aufspüren, wie das uns hier interessierende Thema bei Eisenstein Gestalt gewinnt.

In den Montage-Listen zur "Treppe von Odessa", der ersten speziell für den POTEMKIN konzipierten Episode, findet sich weder der "Duc" noch der die Panik der Menge auslösende "Puschkinsche" Zwischentitel "Und Plötzlich".

Diese Version beginnt, wobei ich gleichartige "Nummern" ausspare, folgendermaßen:

1. T Aus der Blende heraus: Die Treppe, man schaut
2. HT Man Schaut [...]
11. Man hebt die Kinder ins Bild
12. Der alte Mann schaut
13. GA Ein Kind schreit
14. Der Krüppel drängt sich schnell zwischen den Beinen hindurch [...]
20. Der Mann fällt ins Bild
21. Beine von Soldaten
22. Von hinten oben: Salven (Eisenstein 1973, 33).

Es fällt auf, daß das erste Erscheinen der Soldaten (21 und 22) über jene beiden Einstellungen realisiert werden soll, mit denen die Erschießungsszene in der zensierten deutschen Montage-Variante beginnt. Ein Denkmal gibt es in dieser Drehbuch-Version überhaupt nicht.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der "Duc" zufällig mit aufgenommen wurde.

Möglicherweise so: Am 22. September 1925, einem Dienstag, wird auf den Primorsker Boulevard eine große Menschenmenge zitiert. Die erste Totale: Die Bevölkerung von Odessa begrüßt das aufständische Schiff. Dann wird unten am Kai ein "großes Gerüst" aufgestellt mit einer der beiden Kameras. Die zweite befindet sich auf dem Platz oberhalb der Treppe. Die ganze Bildfläche der von ihr aufgenommenen Einstellung ist ausgefüllt mit den Menschen auf den Treppenstufen (eine fast genaue Rekonstruktion einer Fotografie aus einer italienischen Zeitschrift von 1905). Die Kamera auf dem Gerüst hingegen erfäßt den Himmel über der Treppe, vor dem sich deutlich die Bronzefigur abzeichnet.

Möglicherweise verwirft Eisenstein in diesem Moment seinen bisherigen Plan und beschließt, vom entgegengesetzten (oberen) Standpunkt aus die Soldaten nicht einfach nur "von hinten oben", sondern "über den Duc hinweg" aufzunehmen.

Wir möchten noch auf eine weitere "Entdeckung" hinweisen, die nicht in den Montagelisten vorgesehen, jedoch zweifellos vorbereitet war.

Dem Arbeitstagebuch M.M. Strauchs ist zu entnehmen, daß sofort nach den beiden Einstellungen der friedlich wirkenden Treppe ein Krüppel ohne Beine aufgenommen worden war:

"3. Von der unteren Straße aus. Er bewegt sich auf hölzernen Handstempeln vorwärts. Er hat sechs Kosaken gesehen."⁹

Und bevor beide Kameras auf den Platz oberhalb der Treppe plaziert werden, nehmen sie (die erste nicht mehr vom "Gerüst", sondern vom Turm der Hafenkirche aus) die 10. und 11. Einstellung dieses Tages auf:

"Die Treppe hinab. Soldaten. Salven. Kosaken. Von der Kirche herab."

Das Regie-Drehbuch sah keine berittenen Soldaten in der Erschießungsszene vor. Die Kosaken sollten erst nach der Salve des Panzerkreuzers (d.h. nach dem "Gemetzels auf der Treppe") als Symbol des Gegenschlags der Regierung erscheinen, als Vorwegnahme des vorrückenden Geschwaders (siehe Zitat unten: "73. Der Platz [...]"). Am Vorabend der Dreharbeiten beschließt Eisenstein, die Reiter in die Episode einzubauen: Die vor Angst besinnungslose Menge wird von den Soldaten wie in einem Schraubstock zusammengepreßt - Gewehrkugeln von oben und Peitschenhiebe von unten.

Die "Formel" für diese Lösung war schon im Drehbuch *Das Jahr 1905* gefunden, im Entwurf zu der Episode "Der Blutsonntag":

- 73. Der Platz vor dem Winterpalais.
- 74. Zusammenstoß der Prozession mit den Truppen.
- 75. Der Befehl zu schießen.
- 76. Eine Salve.
- 77. Großaufnahme. Entsetzte Gesichter.
- 78. Großaufnahme. Kosaken stürmen auf das Objektiv zu.
- 79. Der Schlag eines Kosaken mit dem Säbel in das Objektiv.

Auffällig ist allein schon, daß Eisenstein vor den Aufnahmen der "Treppe" an das "große" Drehbuch denkt und in die Odessaer Version dessen Bilder einbezieht. In dem späteren Aufsatz "*Zwölf Apostel*" betont er: "Die Hafentreppe enthält alle Elemente sowohl des Gemetzels von Baku als auch des neunten Januar [...]" (Eisenstein 1973, 106).

Noch interessanter ist, welche Motive der Regisseur aus der früheren Konzeption "retten" möchte und in der neuen Variante sogar noch weiterentwickelt. Eines davon ist die um die Jahrhundertwende populäre Verkörper-

9 Vgl. Anm. 7.

rung des zaristischen Despotismus: ein Kosake mit einer Peitsche oder einem Säbel auf einem sich aufbäumenden oder vorwärtsstürmenden Pferd.

Und das Interessanteste: Das Schlußbild der Episode "Der Blutsonntag" war schon aufgenommen, nicht in Leningrad, sondern in Odessa, und zwar noch vor der "Treppe". Sogar bevor aus *Das Jahr 1905* schließlich der POTEKIN wurde! Zwei Einstellungen eines Kosaken, der "in das Objektiv" schlägt, gingen in die Montage des Films ein.

Es lohnt sich, näher auf die Entstehungsgeschichte dieser Einstellung einzugehen.

Gleich nach der Ankunft im Süden nahm Eisensteins Filmteam die Episode "Der Streik der Arbeiter aus der Sytinsker Druckerei" auf. Nach der ursprünglichen Konzeption wollte Eisenstein, ausgehend von dieser Episode, die in ganz Rußland anwachsende und bis nach Petersburg vordringende Streikbewegung zeigen. Im Drehbuchentwurf gibt es lediglich vier "Nummern" mit den "Sytinskern". Bei den Dreharbeiten in Odessa jedoch entwickelte sich diese Episode zu einer regelrechten Schlacht zwischen Druckern und Kosaken.

Die Naheinstellung und die Großaufnahme des wutentbrannt zum Schlag ausholenden Kosaken, die für den "Blutsonntag" geplant und für die "Sytinsker" aufgenommen worden waren, erwiesen sich als unabdingbar für "Die Treppe von Odessa" und gingen in deren Kulminationspunkt ein: nach dem sich überschlagenden Kinderwagen und vor dem wutentbrannten Schuß des Panzerkreuzers. Sie sind in einer für den POTEKIN ungewöhnlichen Weise montiert: Das Aufnahmeobjekt wird durch die Montage vergrößert, denn zuerst wird die Nahaufnahme des Kosaken und danach die Großaufnahme gezeigt. In beiden Einstellungen haben wir ein und dieselbe Bewegungsphase: das Ausholen vor dem Schlag. Dieses Prinzip der Wiederholung (das von Eisenstein eingeführt wurde und das damals "ta-tà" genannt wurde) ersetzt den physischen (naturalistischen) Schlag durch einen montierten (psychologischen) Schlag in der Wahrnehmung des Zuschauers. Darüber hinaus wird der Schlag auch noch durch einen mimischen "Sprung" verstärkt: In der Naheinstellung sind die Lippen des Kosaken zusammengepreßt, in der Großaufnahme wird sein Gesicht von einem Schrei entstellt.

Die folgende Großaufnahme zeigt ebenfalls einen Schrei, allerdings den Schmerzensschrei der ins Auge getroffenen Lehrerin. Auch in dieser Einstellung gibt es einen Sprung: Der Regisseur hat den mittleren Teil der Bewegungsphase und den statischen Anfang direkt mit dem Schluß verbunden (eine Intensivierung des Rucks). Ein lebendiges Gesicht wird gleichsam transformiert zu einer Maske, die in zwei aufeinanderfolgenden Per-

spektiven aufgenommen und danach durch die Montage wieder verlebendigt ist.

Die Großaufnahme der Lehrerin wurde am sechsten Tag, dem 29. September, gedreht, nach der Halbtotale jenes Momentes, den Strauch beschreibt als: "Die Poltavceva wie eine Statue." Es ist der Moment, wo die Lehrerin, erschüttert über das bestialische Gemetzel, es nicht mehr hinter der Treppenmauer aushält und den Gewehrkugeln entgegengeht, die Arme ausgebreitet und sich an die hinter den Steinen Verborgenen wendend: "Kommt, wir wollen sie aufhalten. Bitten wir sie!" Mit diesem Ruf, der naiven Hoffnung auf das Mitleid der Soldaten, setzt die zweite (nach der Mutter mit dem getöteten Kind) Gegenbewegung der Opfer ein: in den Untergang. "Die Gruppe der Poltavceva" bricht unter den Gewehrkugeln auf einem Treppensatz zusammen. Und die Lehrerin selbst erstarrt, wie verzaubert, zu einer "Statue" inmitten der Ermordeten, um noch den Tod der Mutter mit dem Kinderwagen ansehen zu müssen und dann unter dem Schlag des Kosaken zu sterben.

Unmittelbar hierauf folgt die Einstellung mit dem verlebendigten Geschützturm des Panzerkreuzers: Der Stahlkoloß beginnt sich langsam zu drehen. Die "Geste" des Geschützrohres erzeugt einen "Reim" auf den Schlag des Kosaken, während die Bewegung selbst eine Parteinahme für die Opfer darstellt (anders jedoch als im Falle der Frau mit dem Kneifer).

Es folgt der Schuß, die Amoretten schrecken auf, der Löwe brüllt auf...

Zwangsläufig ergeben sich folgende Fragen: Hat Eisenstein lediglich um des Rhythmus' und der stilistischen Einheit willen Bilder "verskulpturierter Menschen" vor die Einstellungen "verlebendigter Skulpturen" gestellt? Und ist es etwa ein Zufall, daß die Erschießungsszene auf der Treppe, die mit der Figur des Gebieter-Idols beginnt, durch die Figur des Henker-Reiters ihren Abschluß findet?

Möglicherweise hat der Regisseur auch deshalb bei den ersten Dreharbeiten Kavallerie aufgenommen, weil ihm in seiner Vorstellung dieser "Rahmen" schon vorschwebte: so, als müsse das Bild des schlagenden Reiters in zwei Teile zerfallen, um danach wieder zusammengesetzt werden zu können.

Verfolgen wir, wie in der Ausarbeitung die "Linie der Skulpturen" entstand.

Das Manuskript "Die Treppe von Odessa" besteht aus zwei Ebenen. Die mit Buchstaben versehenen Nummern kennzeichnen jene Zeilen, die von Eisenstein während der zweiten Arbeitsphase am Montage-Drehbuch hinzugefügt wurden. So lautet das Ende der Episode:

91. Die Körper rollen auf das untere Ende der Treppe zu.
- 91a. Beine gr(öß) im Apparat.
- 91b. Eine Salve.
92. Der Kopf der Poltavceva blutüberströmt.
- 92a. Der Kinderwagen.
- NBa/ Schuß auf den Kinderwagen. Fallen. (Von hinten).
- b/ Der Kinderwagen "mit den Beinen nach oben".
- Löcher. Verbogene Achsen.
- 92b. Die Poltavceva mit zerbrochenem pince-nec.
- Vertik(aler) Kasch.
93. Schuß vom Panzerkreuzer.
- 93a. Amoretten.
- 93b. Ein Triumphwagen (Panther).
94. Einschlag des Geschosses klein (Villa).
- 94a. Die Panther (Panther groß).
95. Zersplittern (Hausfassade).
- 95a. Figur auf dem Triumphwagen.
96. Gr(öß). Schuß.
- 96a. Amoretten mit Maske.
97. Explosion (Gitter).
- 97a. dasselbe.
- 97b. dasselbe.
98. Kosaken stürmen vorbei.
99. Die Truppe stürmt vorbei.
100. Ein Schuß.¹⁰

Die Linie der "skulpturalen" Bilder erscheint im Drehbuch zusammen mit der Linie des Kinderwagens. Und beide Linien überschneiden sich nicht nur konzeptuell, sondern auch, wie L.K. Kozlov scharfsinnig bemerkt hat, in ihrem "Material":

Kinderwagen - Triumphwagen; Kind - Amoretten; Mutter - Muse...

Ein Parallelismus, der semantisch auf einem Kontrast beruht: Menschen und Skulpturen stehen sich gegenüber wie Opfer und Henker.

Was war zuerst da? Hat Eisenstein zuerst den Kinderwagen (als stärkste Verkörperung von Unschuld und Hilflosigkeit) konzipiert und ihm erst später die Skulpturen auf der Oper gegenübergestellt? Oder hat er während der Arbeit an dem Montage-Drehbuch im Hotel "London" (das zufälligerweise

10 Bei der Wiedergabe dieser Stelle aus dem Montage-Drehbuch im 6. Band der gesammelten Werke Eisensteins wurde ein Fehler gemacht. Der Einschuß unter Nummer 92 (NBa/, b/) wurde an die falsche Stelle gesetzt (nach der Nummer 93 und nicht als Modifizierung der Nummer 92a), was zu ersten Mißverständnissen führt (der Schuß des Panzerkreuzers auf den Kinderwagen?!). Die hier zitierte Drehbuchversion stammt aus einem handschriftlichen Manuskript; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 8.

genau zwischen dem "Duc" und der Oper liegt) die skulpturalen Allegorien entdeckt und hierzu eine parallele Antithese entworfen?

Wie dem auch gewesen sei - in dieser Version des Drehbuchs erschafft Eisenstein eine visuelle Zeichenhaftigkeit der Leinwandbilder, eine skulpturale Bildhaftigkeit, die paradoxerweise "die Innenseite nach außen kehrt": Die göttliche Muse, die die bestialischen Instinkte bezähmt, wird zur Verkörperung der Macht, die die Bestien losläßt.

Das Konzept der geplanten Montagefolge ist absolut klar. Sie ist nicht minder eindeutig wie die "Explosion des Gitters" und die Lawine von Kosaken und Soldaten, die herbeigeeilt kommen zur Verteidigung des Zarismus', der seine Maske fallen läßt. Nach der Steigerung des Leidens (der Sturz des Kinderwagens, die enttäuschte Hoffnung auf Mitgefühl) bis ins schematisch Verallgemeinernde prallen die Kräfte des Despotismus' (die Linie der Skulpturen) und die Kräfte des Aufstandes (die Serie der Salven und Detonationen) aufeinander.

"Im Moment der Gegensalve des Panzerkreuzers", kommentiert L.K. Kozlov die Drehbuchversion, "erscheinen Panther-Skulpturen. Eisenstein mußte lediglich eine neue 'Natur' - die Marmorlöwen in Alupka - finden, um die hier beabsichtigte verallgemeinerte Lösung der Szene mit äußerstem Lakonismus und äußerster Expressivität umsetzen zu können" (Eisenstein 1964ff, Bd. 6, 523f).

Erfüllt nicht das Odessaer Projekt in der Tat alle Vorbedingungen für die Improvisation von Alupka? Möglicherweise, sofern man von dem *Ehernen Reiter* absieht.

Worüber hat Eisenstein so lange ("ich aß ein Kilo Weintrauben") nachgedacht, als er vor den Marmorlöwen stand?

Die neu entdeckte "Natur" hatte offensichtliche Vorzüge: Die Löwen sprangen von *selbst* auf vor dem Alupkaer Palast.

Als *Zitat* ihrer furchterregenden Verlebendigung und ihres warnenden Gebrülls schien es dem Regisseur ausreichend, den durch den Treppenmarsch gekennzeichneten prozeßhaften Verlauf in einen sprunghaften Übergang von Phase zu Phase zu pressen.

Der Verlebendigungstrick wird kaum längere Überlegungen erfordert haben, er war schon in der Aufnahme der Amoretten angelegt. Das Problem bestand darin, daß der gesamten Bildhaftigkeit des Finales der "Treppe von Odessa" ein anderer Sinn gegeben werden mußte.

Die "brüllenden Panther" hätten in der Tat keine semantische Komplexion erzielt; mit den Löwen jedoch verhält es sich komplizierter.

Das über Jahrhunderte hinweg entstandene *Typische* des Löwen ist in seiner Bedeutung ambivalent. Mit dem *König der Raubtiere* assoziiert man nicht nur offizielle Macht, sondern auch selbstbewußte Stärke, nicht nur Angriffslust, sondern auch energische Verteidigung, nicht nur hochmütige Selbstherrschaft, sondern auch stolzen Edelmut.

Und so gibt es auch zwei entgegengesetzte Deutungen des "Aufbrüllenden Löwen". Einige sehen in ihm die Verkörperung des Volkszornes, andere ein Symbol des aufgebrachten Zarismus. Eisenstein hat beide Varianten verworfen.

An jenem 23. Oktober 1925 jedoch, als er auf dem Weg von Sevastopol nach Jalta plötzlich die Alupkaer Skulpturen erblickte, begriff er, welche Ausdrucksmöglichkeiten sie für den Film darstellten. Er hat lange überlegt, ob er die Filmkamera auspacken sollte. Schwankte nicht der Regisseur selbst zwischen diesen beiden Deutungen seiner zukünftigen Metaphern?

Offensichtlich dauerte die Unsicherheit auch noch nach der Aufnahme der Löwen an. Während der Montage in Moskau jedenfalls versuchte Eisenstein - ob unter dem Druck seiner Unentschlossenheit (welche Skulpturen sollten auf der Odessaer Treppe erscheinen?) oder unter dem Einfluß innerer Zweifel (versteht der Zuschauer den Sinn der Metapher und, falls ja, welchen Sinn?) - einen Schritt zurück zu gehen. Zerstückelte er doch den gesamten skulpturalen Epilog zur "Treppe" durch Zwischentitel:

Und dann erteilen die Geschütze des Panzerkreuzers die Antwort auf das Gemetzel des Odessaer Militärs

"Auf den Generalstab" (!)

"Zielscheibe - das Odessaer Theater" (!!)

"Wegen des Verrats des Kanoniers" (!!!)

Durch die Zwischentitel werden die Einstellungen mit den Skulpturen in eine weitere Sujetlinie integriert, so daß ihr metaphorischer Sinn verwischt wird. Glücklicherweise wurden die beiden letzten Titel bald gestrichen. Die ersten beiden blieben jedoch. Eisenstein selbst erwähnt sie nirgendwo. In seinen theoretischen Texten ist mehrfach vom "kühnen Bild" die Rede, und stets wird der "Aufbrüllende Löwe" als bildhafter - und doch zugleich in die Grundhandlung absolut integrierter - Kulminationspunkt der "Treppe von Odessa" dargestellt. Er wird zum klassischen Exempel für den sprunghaften Übergang des Bildes in eine neue Qualität, eine Metaphorizität, die bis dahin in der Struktur des Films durch den dokumentarischen Charakter des

Stils verdeckt war. Und das Ziel dieser kompositionellen "Geste" ist: beim Zuschauer eine komprimierte pathetische Emotion hervorzurufen.

Aber warum konnte die in ihrer "Funktionsweise" analoge Metapher der "Brüllenden Panther" dieses Ziel nicht erreichen? Warum hat der Regisseur in der Montage die Bilder des "Aufbrüllenden Löwen" bevorzugt?

Die Großaufnahmen der Panther aus Odessa sind nicht einmal mehr auf Fotografien erhalten. Der "Natur" nach zu urteilen, waren die Panther den Löwen vermutlich an plastischer Ausdruckskraft unterlegen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß der mit seiner Kamera Wunder vollbringende Tissé das nötige Maß an Zorn aus den Panther herausgeholt hat und daß Eisenstein schon geplant hatte (vgl. "Nummer" 94a), sie nicht in ihrer fotografischen Statik zu zeigen, sondern in der mit filmischen Mitteln erzeugten Abfolge aufeinanderfolgender Phasen des Zorns (z.B. das Brüllen eines liegenden Panthers - eines sich umdrehenden Panthers - eines sich aufrichtenden Panthers).

In einem Aspekt unterscheidet sich die Variante mit den Panther allerdings radikal von der mit den Löwen - und zwar durch ihre Eindeutigkeit: durch ihre klare Zuordnung zur Linie des bestrafenden Regimes. Bereits während der Arbeit am Montage-Drehbuch wurde dieser eindeutige Allegorismus von Eisenstein verworfen.

Im oben zitierten Ausschnitt aus der "Treppe von Odessa" sind die Nummern mit den Buchstaben anscheinend erst hinzugefügt worden, nachdem alle übrigen Akte des zukünftigen Films schon entworfen waren. In der Nummer 92b, "Die Poltavceva mit zerbrochenem *pince-nez*", hat Eisenstein das Aussehen der sich aufopfernden Lehrerin durch ein Detail ergänzt, das er bereits als Attribut des heuchlerischen Arztes verwenden wollte (in der Szene mit dem verdorbenen Fleisch und vor allem in der Abrechnungsszene mit den Offizieren, wo das *pince-nez* für den über Bord geworfenen Smirnov steht). Indem das *pince-nez* in entgegengesetzten Lagern erscheint, verändert sich nicht nur seine Zeichenfunktion, sondern geht auch die Eindeutigkeit seiner Attributivität verloren.

Das Motiv des Podestes wird ebenfalls antagonistischen Kräften zugeordnet, als ob es sie semantisch vereinigen wolle.

Die Alupkaer Löwen jedoch stellten den Regisseur vor eine paradoxe Situation. Dem "Material" nach gehört das Bild der zum Leben erweckten Statue zu der Linie des repressiven Regimes (das gebieterische Idol - die mechanisch wirkenden, entindividualisierten Soldaten - die durch den Schuß aufgeschreckten Skulpturen). *Gleichzeitig* wird von ihrer Dynamik her die Metapher des "Aufspringenden und Aufbrüllenden Löwen" über die

Montage der Linie der Rebellion gegen das repressive Regime zugeordnet (die Mutter mit dem Sohn - die an das Mitgefühl appellierende Lehrerin - der die Opfer verteidigende Panzerkreuzer). Ein und dieselbe poetische Trope kann aufgrund ihrer unterschiedlichen Ebenen entgegengesetzten - thematisch einander kontrastierenden - Kräften angehören. Und daher konnte die Metapher *ambivalent* werden, d.h. eine in sich widersprüchliche Bedeutung gewinnen.

Hätte Eisenstein wohl in den wenigen Minuten vor den Aufnahmen der Löwen die zukünftige Funktion einer solchen Ambivalenz logisch begründen können?

Höchstwahrscheinlich hat er damals nur intuitiv erfaßt, daß diese "Doppel-Deutigkeit" (ein von Eisenstein verwendeter Ausdruck) dem eindimensional Allegorischen künstlerisch überlegen war.

Jahre später, am 7. September 1942, beschäftigt sich Eisenstein in der Textskizze "Die Situation als Stadium der Trope" mit dem Problem der bedeutungsmäßigen Ambivalenz auf verschiedenen Ebenen (vom Wort bis zum Sujet):

"§1. Ambivalenz als integraler Bestandteil primitiven Denkens. Nux [lat. i.O.] der Einheit der Gegensätze (in der Zukunft).

Die höchste Form des Humors - Ironie - [basiert] *unmittelbar* auf diesem elementarsten 'Verfahren': der Verstärkung durch das direkt Entgegengesetzte. [...]

§2. Die unterste Ebene in der Linguistik - *ein einzelnes Wort* - meint *beide Gegensätze* [des Sinns] (Kaddish - 'heilig' und 'unrein' - indogerm.). [...]

§4. 'Spoonerisms'

So wird im Englischen das Verfahren bezeichnet, auf dem folgende Phrasen beruhen:

'Der Köflich Friederin mauserte sich auf das Ärmeln und schloß einen Flügelschlag mit dem Weltkreis ab.'

("Flügelschlag" klingt, als sei es abgeleitet von "jemanden mit den Fäusten schlagen"; indem dieses Wort an der Stelle vorkommt, wo man "Frieden schließen" erwarten würde, gewinnt es eine ironische Pointe (hier: Akzent). Im Reim haben wir denselben Mechanismus wie in der Ironie; allerdings dient er hier nicht dem formalen Zusammenfall dessen, was unvereinbar (antagonistisch) ist, sondern der dynamischen elation [engl. i.O.] des Bedeutungsspektrums.

NB. In dem Augenblick, wo die tension [franz. i.O.], d.h. das gleichzeitige Gefühl *des Zusammenfalls und der Unmöglichkeit des Zusammenfalls*, entsteht, kommt es zu einer Platitüde.

Jetzt zeigt sich, daß wir, ausgehend vom Phänomen der Ambivalenz, zur metaphorischen Struktur der Situation gelangt sind. *Struktur, Gestaltung und Fabel* können als Metapher konzeptualisiert werden, das heißt als Auswuchs [dt. i.O.] eben jenes elementar Metaphorischen, das dem primitiven Denken zu eigen ist.

Hierhin gehören auch die Fälle sujethafter Metonymie. Metonymie verstanden als (kleinere) *Stufe* der Metapher! So kommt es zu einer interessanten Abstufung:

Die unit of opposites [engl. i.O.] steht im Zentrum.

Vollständig geht in ihr die Synekdoche auf: die unit der Gegensätze pars und toto.

Die Metapher strebt diesem Punkt zu (weg von der Metonymie, dem elementaren Phänomen 'physischer' *Nachbarschaft*, hin zum komplexen Phänomen: der *Einheit*)."¹¹

Zu den Beispielen, mit denen Eisenstein seine Schlußfolgerung belegt hat, gehören weder sein Löwe noch die Puschkinschen Bilder.

Nach weiteren fünf Jahren findet sich in dem Materialkorpus der Untersuchung *Puschkin und Gogol* (Juni 1947) die Notiz "Selbstparodie bei Puschkin":

"Puschkins Konzeption findet ihre Lösung oft auf zwei Ebenen: einer heroisch-patriotischen und *gleichzeitig* einer ironischen.

Denn für mich impliziert schon die (Gogol von Puschkin 'geschenkte') *Idee* zum 'Revisor' und den 'Toten Seelen' *als solche* ein Element der *Selbstparodie*: mit Blick auf 'Boris (Godunov)' ganz *direkt* ('Selbstherrschaft' und 'das schlechte Gewissen, das zwingt, ihn zu übersehen'), in den 'Toten Seelen' jedoch *verdeckter* (mit Blick auf Puschkins eigene *Tendenz* zur Darstellung *versteinerter Lebendiger* (Menschen) und *verlebendigter Steine* (Statuen):

Die Pique-Dame ('das tote Antlitz' etc.), der Geizige Ritter, Salieri, Onegin auf der einen Seite und der Eherne Reiter, die Statue des Kommandeurs, der Sargmacher auf der anderen. Manchmal findet Puschkin eine absolute Lösung für die Gleichzeitigkeit dieser beiden Ebenen - dazu auch noch in einer gewissen 'schöpferischen Gleichzeitigkeit': 'Der steinerne Gast' und

11 Aus den vorbereitenden Materialien zu dem Buch *Metod [Methode]*. Zit. nach einem handschriftlichen Manuskript; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 236; Herv.i.O.

'Der Sargtischler' (beide geschrieben im Boldiner Herbst des Jahres 1830) [...]."¹²

Das hier angesprochene Phänomen der "Selbstparodie" ist jedoch nur ein spezieller Fall jener Ambivalenz von Situation und Bildhaftem, die Eisenstein besonders in seinen letzten Lebensjahren interessiert hat. Er hätte das Phänomen auch weiterführen können: nicht "Selbstparodie", sondern vielmehr "Ambivalenz bei Puschkin". Und ihre höchste Ausprägung findet diese "schöpferische Gleichzeitigkeit" vor allem in einem Werk: im *Ehernen Reiter*. Und hier speziell in einem Motiv: in den verlebendigten Steinen (Statuen)!

In der *Petersburger Erzählung* allerdings erwacht, ausgelöst durch die Rebellion Evgenijs, nicht nur das Denkmal Peters des Großen zum Leben.

Denn schon vorher werden ja zweimal marmorne Löwen gleichsam lebendig: einmal, um Evgenij zu retten, und ein weiteres Mal, um ihn aufzurütteln.

Zum ersten Mal führt Puschkin dieses Bild am Ende des ersten Teils ein, dem Kulminationspunkt der Überschwemmung:

Doch auf des Petersplatzes Strecke,
Wo vor dem Neubau an der Ecke
Auf des erhöhten Vorbaus Zier
Mit Tatzen aufgereckt zu sehen
Zwei Löwen gleich wie [lebendige; A.d.Ü.] Wächter stehen,
Saß hoch auf einem Marmortier
Unsagbar bleich, unregbar schier,
Saß ohne Hut, verschränkt die Arme,
Eugen [...]

Vor ihm doch in der Höhe droben
Weist ihm den Rücken regungslos
Aufgrund aus der Nawa Toben,
Den ausgestreckten Arm erhoben,
Der Reiter auf dem Bronzeroß" (Puschkin 1949, 432f).

Die Reihenfolge der Verben und der von den Verben abgeleiteten Epitheta ("erhöht", "emporgehoben") erzeugt den Eindruck des *Sicherhebens*, das seinen Abschluß in der Charakterisierung findet: "zwei Löwen *gleich wie [lebendige]* Wächter stehen."

Diese Darstellung der Marmorlöwen und die zwischen ihnen sowie Evgenij und der Statue Peters bestehende Opposition wird von Puschkin am Kulmi-

12 Aufzeichnung vom 13. Juni 1947; C.G.A.L.I., Fundus 1923, Liste 2, Aufbewahrungsnummer 406; Herv.i.O.

nationspunkt des zweiten Teils wieder aufgegriffen, im Moment der "gräßlichen Klarheit in ihm" vor der Rebellion des Helden:

Das große Haus mit den Kolonnen -
 Und auf dem Freiplatz vor dem Haus,
 Die Vordertatzen drohend reckend
 Zwei Löwen, ihn gleich Wächtern schreckend,
 Doch vor ihm hoch aus nächtigem Schoß
 Auf dem umzäunten Felsen droben
 Den ausgestreckten Arm erhoben
 Der Reiter auf dem Bronzeroß.
 Eugen erbebte. Mit Beklemmung
 Ward's gräßlich klar in ihm (Puschkin 1949, 437).

Die "seltsame Ähnlichkeit" des gekrönten Reiters und des barhäuptigen Helden auf dem Marmorlöwen löste mehr als ein halbes Jahrhundert lang die widersprüchlichsten Deutungen aus.

Jenen, die in Puschkins *Petersburger Erzählung* (besonders unter der zensierten Redaktion V.A. Schukowskijs) eine eindeutige Lobeshymne auf Peter und seine Taten sahen, erschien Evgenij auf dem Löwen als parodistische Herabsetzung des "Ehernen Reiters"; als Verkörperung der "konkreten Einzelperson", die im Konflikt mit der "unerbittlichen Staatsgewalt" unweigerlich dem Untergang geweiht ist.

Jene aber, für die das Poem den Absolutismus entlarvte und das Recht des "kleinen Mannes" auf Glück verteidigte, bewerteten die Gegenüberstellung der zwei Reiter zumindest als einen Ausgleich der "Wahrheit Evgenijs" mit der "Wahrheit Peters".

Wieder andere schlugen vor, doch nicht überzuinterpretieren und in der Gestalt auf dem steinernen Raubtier weder ein Symbol, noch eine Metapher zu sehen, sondern ein reines Dokument: die chronikalisch verbürgte Anekdote über einen gewissen Beamten Jakovlev, der sich vor der Überschwemmung rettete, indem er auf die Statue eines Löwen vor dem Hause des Fürsten Lobanov-Rostovskij kletterte.

Noch andere Meinungen bringen nicht nur die Reiter, sondern auch das Pferd und den Löwen in einen Zusammenhang, indem sie auf das bitter-ironische Lamento des Dichters in *Die Ahnentafel meines Helden* verweisen:

Daß den heraldischen Löwen
 mit demokratischem Huf
 jetzt auch der Esel tritt.

Keiner dieser Standpunkte konnte alle Details und semantischen Schichten des Puschkinschen Textes erfassen. Denn der tragische Konflikt des Poems läßt sich nicht auf die Opposition zwischen dem Helden auf dem "marmornen Raubtier" und dem "Götzen auf dem Bronzepferd" reduzieren. Bereits in den weiter oben zitierten Ausschnitten aus dem ersten Teil des Poems verblüfft nicht nur die kontrastierende Ähnlichkeit der beiden Reiter, von denen einer "mit dem Rücken" zum anderen "abgebildet" ist, oder die Figur des vor Leid wie zu lebendigem Marmor erstarrten Evgenij, sondern es erstaunt auch die für einen "kleinen Mann" untypische napoleonische Geste ("die Arme verschränkt") und die inhaltlich paradoxe, poetisch ein Oxymoron bildende und doch exakte Wortverbindung "*Löwen gleich wie [lebendige] Wächter*".

Das gesamte künstlerische System der *Petersburger Erzählung* beruht auf Antagonismen, die nicht nur eine *Opposition der "Kräfte"* konstituieren, sondern auch *jede einzelne der Kräfte durchdringen* - sowie jede Situation, jedes Bild, jeden Vers. So finden sich sogar in der poetischen Struktur die "ewigen Widersprüche alles Existierenden" (ein Ausdruck Puschkins) wieder.

Außerdem prägt eine nicht häufig erzielte Einheit dieses Werk, eine Einheit, die sich auf mehreren Ebenen gleichzeitig entfaltet: der realen und fantastischen, der historischen und gegenwärtigen, der dokumentarischen und metaphorischen.

Sie wird durch einen ganzen Komplex poetischer Mittel und Verfahren erzielt.

Hierzu zählen Verdoppelungen und "Reime" einer Situation (so die beiden Begegnungen des Helden - mit dem Löwen und mit dem Reiter).

Dazu gehören weiterhin die Leitmotiv-Worte, die unterschiedlichste Situationen und alle antagonistischen Kräfte durchdringen und dabei deren Bedeutung zuspitzen bzw. verändern, z.B. der Begriff "böse" [*zlo*]: ausgehend von der Stadt, die von Peter "zum Ärger [*nazlo*] der hochmütigen Nachbarn" gegründet wurde, über "die wütenden [*zlye*] Wellen" der aufbegehrenden Neva, bis hin zu der Drohung, die Evgenij, "vor Haß [*zlobno*] erbebend", dem Götzen entgeschleudert.

Schließlich zählen hierzu auch ambivalente Bilder, die in sich tragische Gegensätze und unterschiedlich ausgerichtete Tendenzen vereinigen, u.a. die aus den Fluten gleichsam aufsteigende Überschwemmung und die wie durch ein Wunder zum Leben erweckten Marmorlöwen. Dieses Bild steht neben weiteren Wundern - neben der wundersamen Entstehung der "jungen Stadt" Peters "aus der Finsternis der Wälder und aus dem Sumpf der

Vetternwirtschaft", neben der Verwandlung der "leidenden, unterwürfigen Neva" in einen über seine Ufer tretenden, "räuberischen Strom". Die *Löwen* sind das letzte Bild, das die schreckliche Wendung und den Sprung des "Ehernen Reiters" vorbereitet - den Moment des endgültigen Übergangs der Erzählung von der realen Ebene zur fantastischen, oder genauer, zur unverdeckt metaphorischen.

Man ist versucht, in dem "Verlebendigten Löwen" des *Ehernen Reiters* eines der direkten Vorbilder für den "Aufbrüllenden Löwen" des POTEMKIN zu sehen.

Sollte Eisenstein etwa, als er für das "ausgestorbene Petersburg" die Admiralität, die Isaak-Kathedrale und das Denkmal Peters aufnahm, dem angrenzenden berühmten "Haus mit den Löwen" keine Aufmerksamkeit geschenkt und sich nicht an das Poem Puschkins erinnert haben?

Und später, in Alupka, vor dem Palast Voroncovs - mußte da dem Regisseur nicht die *Petersburger Erzählung* in den Sinn kommen, als der Wächter, wie absichtlich die Rettung des armen Evgenij parodierend, auf den Marmorlöwen kletterte?

Ist diese Kongruenz der Motive etwa kein überzeugender Beweis für den *Einfluß* des Poems auf den Regisseur?

Was jedoch hat die Reminiszenz des Bildes aus dem Poem im Film zu bedeuten? Wird wirklich nur ein "*Gedanke* für sich" wiederholt? Oder handelt es sich hier um eine neue "*Zusammenstellung* von Begriffen" (Puschkin 1973, 254; Herv.i.O.)?

Wenn eine solche offensichtliche Verwandtschaft vorhanden ist, worin besteht dann andererseits die "kulturelle Übernahme der Methode und des Verfahrens im reinsten Sinne des Wortes"?

Eisenstein hat seinen "Aufbrüllenden Löwen" in den verschiedensten theoretischen Kontexten erwähnt.

Die Verlebendigung der drei statischen Skulpturen bei der Projektion auf die Leinwand war für ihn das deutlichste Beispiel dafür, daß die Montage in einer neuen Qualität und auf einer neuen Stufe das "Urphänomen" [dt. i.O.] des Films wiederholt - die Wahrnehmung des Effekts der Bewegung aus der schnellen Abfolge unbewegter Bilder (vgl. Eisenstein 1964ff, Bd. 2, 398).

Nach Aussage des Regisseurs (in dem Aufsatz *IA-28* und in anderen Texten) hat das Gelingen des Löwen die berühmte "Göttersequenz" in dem Film OKTOBER hervorgebracht und zu der Hypothese über die Möglichkeit des

"intellektuellen Kinos" geführt, das auf den "Beziehungen zwischen den Dingen und den Erscheinungen" basiert (vgl. Eisenstein 1964ff, Bd. 1, 478).

Gerade der Löwe aus dem *POTEMKIN* ist zum Paradebeispiel der Montage-Metapher und der poetischen Bildhaftigkeit im Film im allgemeinen geworden, obwohl ihm bereits (auch in der Montage) vielfältige Tropen in den Filmen von Méliès, Griffith, Stroheim und Vertov vorausgegangen waren.

Am häufigsten kommt Eisenstein auf den Löwen im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zur pathetischen Komposition als einer Struktur des sprunghaften Übergangs in eine neue Qualität zu sprechen: vom dokumentarischen Charakter der Darstellung zur Allegorie, vom Realen zum Fantastischen, von der Geste zum Ausruf, usw. (vgl. Eisenstein 1964ff, Bd. 3, 65).

Hinzu kommt, daß Eisensteins Auffassung vom Inhalt des "kühnen Bildes" keiner der traditionellen Auslegungen der Metapher entspricht, wie sich besonders in *Dickens, Griffith und wir* zeigt:

"Im PANZERKREUZER *POTEMKIN* verschmelzen drei [von der Handlung] *unabhängige* Großaufnahmen *verschiedener* Marmorlöwen in *unterschiedlichen* Positionen zu einem aufspringenden Löwen und verkörpern darüber hinaus auf einer weiteren *filmischen Ebene* die Sprach-Metapher: 'die Steine schreien'" (Eisenstein 1964ff, Bd. 5, 178; Herv.i.O.).

Es läßt sich mittlerweile nicht mehr feststellen, wann diese "Metapher" im Bewußtsein des Regisseurs aufgetaucht ist - als Resultat des auf Zelluloid gebannten und am Zuschauer erprobten Filmbildes oder während jener Minuten des Schwankens, als er, in Gedanken versunken, zu faul, die Kamera auszupacken, seine Weintrauben aß und die Entscheidung hinauszögerte. Aber natürlich erinnerte sich der Regisseur an die Quelle der bedeutsamen Sprach-Metapher.

Eisenstein, der sich in der Heiligen Schrift gut auskannte, wird diesen Tropus aus dem Lukas-Evangelium (19. Kapitel) gekannt haben:

37. Und da er schon nahe am Abhang des Ölbergs war, fing an der ganze Haufe seiner Jünger, fröhlich Gott zu loben mit lauter Stimme über alle Taten, die sie gesehen hatten.

38. Und sprachen: Gelobt sei, der da kommt, der König, im Namen des Herrn! Friede sei im Himmel und Ehre in der Höhe!

39. Und etliche der Pharisäer im Volk sprachen zu ihm: Meister, wehre doch Deinen Jüngern.

40. Er antwortete und sprach zu ihnen: Ich sage Euch: wenn diese werden schweigen, so werden die Steine schreien.¹³

Das Bild am Schluß des Gleichnisses aus dem Evangelium geht wiederum auf die zornige Weissagung des Propheten Habakuk im Alten Testament (2. Kapitel) zurück:

9. Weh dem, der unrechten Gewinn macht zum Unglück seines Hauses, auf daß er sein Nest in der Höhe baue, um dem Unheil zu entinnen!

10. Aber dein Ratschlag wird zur Schande deines Hauses geraten; denn du hast zu viele Völker zerschlagen und damit gegen dein Leben gestündigt.

11. Denn auch die Steine in der Mauer werden schreien, und die Sparren am Gebälk werden ihnen antworten.

12. Weh dem, der die Stadt mit Blut baut und richtet die Burg auf mit Unrecht.

Die leidenschaftliche Metapher Habakuks (das einzige Mal, wo ein "schreiender Stein" und ein ihm "antwortender" Holzbalken im Alten Testament erwähnt werden; vgl. Amusin 1971, 192) führt zu einer direkten Invektive. Und aufgrund dieser Prophezeiung läßt sich auch der Sinn der tragischen Schlüsselsituationen im *POTEMKIN* erklären - des "Dramas auf dem Schiff" und der "Treppe von Odessa".

Lohnt sich überhaupt eine solch pedantische Analyse, wenn der Regisseur selbst schon auf die Genese und Semantik seines "kühnen Bildes" verweist? Wäre es nicht ausreichend, die Quelle der in der Montage-Trope verwendeten Sprach-Metapher in den Kommentaren zu erwähnen?

Wie verhält es sich nun mit dem Verweis Eisensteins auf das Denkmal Peters des Großen - und mit allen sich hieraus ergebenden Schlußfolgerungen?

Und führt uns die Invektive des Propheten nicht zugleich auch zur Problematik und Bildhaftigkeit der *Petersburger Erzählung* Puschkins zurück?

Offensichtlich läßt sich mit dem Bild "Nest in der Höhe" (das sich in eine "Stadt mit Blut gebaut" verwandelt) nicht nur das Thema der Podest-Erhöhung bei Eisenstein in einen Zusammenhang bringen, sondern auch das Motiv der "Höhe" bei Puschkin ("Vor ihm doch in der Höhe droben", "Doch vor ihm hoch aus nächtigem Schoß", "Den ausgestreckten Arm erhoben"; Puschkin 1949, 433 u. 437), ein Motiv, das seinen Höhepunkt erreicht, als Puschkin sich (das einzige Mal in der *Petersburger Erzählung*) direkt an Peter wendet:

13 Die Bibelzitate sind der Luther-Übersetzung entnommen.

O, Herrscher über Los und Raum!
 Hast du aus Abgrunds Finsternissen
 Nicht einst auch Rußland hochgerissen
 Mit deinem schweren Eisenzaum? (Puschkin 1949, 438).

Unmittelbar auf den Monolog des Dichters folgt die Rebellion des Helden gegen den "stolzen Götzen" (ibid.) - "das gegossene Bild, das Lügen lehrt" (Habakuk 2, 18). Und entspricht dem alttestamentarischen Verzweiflungsschrei des zum Leben erweckten Steines nicht das Raunen des armen Evgenij, das den "Ehernen Reiter" veranlaßt, von seinem Podest herunterzu-steigen:

Schon gut, du Bauherr wundermächtig! [...]
 Ich werd Dir! (Puschkin 1949, 438).

Man muß allerdings darauf hinweisen, daß mit der Metapher Habakuks weder der ganze Sinn des Poems noch des Films ausgeschöpft wird.

Schon beim Apostel Lukas (dem einzigen der Evangelisten, der das Gleichnis von Jesus erwähnt) gibt es zu den "schreienden Steinen" eine Alternative - die "lauten Lobesworte" der Jünger Jesu. Dem Motiv der Vergeltung (das sich durch das gesamte Buch des Propheten Habakuk zieht) ist das Motiv "Friede im Himmel" und sein Widerhall auf der Erde gegenübergestellt. In der Antwort Jesu an die Pharisäer wird diese Opposition gleichzeitig verstärkt und aufgehoben. Denn die Steine könnten sowohl einen Schrei des Entsetzens ausstoßen als auch den Lobesgesang der verstummenden Jünger fortführen.

Die im gerechten Zorn geborene Metapher ist, ohne ihre drohend-anklagende Bedeutung zu verlieren, in den Kontext eines offen verkündeten Ideals eingegangen.

In Puschkins Poem entwickelt sich aus der Situation der Rebellion und Verfolgung ein in seiner Dualität (oder besser Dialektik) frappantes tragisches Finale. Zweifellos ist der Abschluß des Poems ein tragisches Requiem auf Evgenij. Aber gleichzeitig mit der Tragik wächst eine deutlich spürbare Klarheit. Nicht nur, weil jede der von Puschkin lakonisch dargestellten Schlußsituationen oder Charakterisierungen ambivalent ist, d.h. in zwei entgegengesetzten Bedeutungen verstanden werden kann.¹⁴ Sondern vor allem

14 Es entspricht der Tradition, die Schlußverse des zweiten Kapitels des Poems als tragische Niederlage Evgenijs zu deuten, der durch die zornige Verlebendigung und den apokalyptischen Sprung des "Ehernen Reiters" in Schrecken versetzt wird. Wenn man sich jedoch genauer in Puschkins Text vertieft, dann hört man in ihm nicht nur das Echo des Aufstandes gegen das Götzenbild, sondern sieht hier zugleich das Bild einer Befreiung von dessen "Zauber"-Macht. Diese Befreiung steckt im Prozeß des läuternden Widerstreits der Gefühle: der Traum vom all-

deswegen, weil die kathartische, gegen Schrecken und Tragik gerichtete Bewegung schon im Kulminationspunkt einsetzt - und zwar genau in dem Moment des klagenden Raunens, das "Weh dir" bedeuten soll und "für den einfachen Leser" wie "Gut" klingt.

Im Schlußakt des Eisenstein-Films erkennt der Zuschauer die "Geste" der sich aufrichtenden Geschütze (des Panzerkreuzers und des Geschwaders). Er weiß, welche Gefahr von den in Spannung verharrenden Geschütz-mündungen droht. Aber anstatt eines "todbringenden Gebrülls" ertönt von beiden Seiten ein lautes "Brüder!" und (kampfloses) triumphierendes "Hurra!", das bis zur letzten Einstellung anhält: ein Bild der Hoffnung, den Frieden auf Erden und "Ehre in der Höhe" zu erringen.

Diese "dokumentarische" Schlußszene erweist sich als erweiterte Metapher des Idealzustandes von Brüderlichkeit. Ohne daß sie zu sehen wäre, ist dialektisch aufgelöst darin die Montage-Metapher des "Aufbrüllenden Löwen" enthalten, welche wiederum selbst die Allegorie des "Brüllenden Panthers" am Kulminationspunkt ersetzt. Die Metapher der "Schreienden Steine", die durch einen realen Chor menschlicher Harmonie ersetzt wird, behält die ganze Kraft ihres positiven Potentials.

Die Distanz-Montage von Kulminationspunkt und Finale ermöglicht eine neue "Zusammenstellung" der die Menschheit seit jeher bewegenden Ideen.

Post-Skriptum

Die "Löwen" in Alupka sind eine der inspiriertesten Bild-Lösungen des Künstlers, entsprungen einer "echte[n] schöpferische[n] Ekstase" (mit dieser Selbstcharakteristik schließt Eisenstein den Aufsatz *Wie ich Regisseur wurde* [Eisenstein 1974, 195]).

Doch von welcher Ekstase ist hier die Rede, wird der geneigte Leser fragen. Entspricht das tatenlose "Grübeln" vor der fast schon anekdotenhaft zu nennenden Aufnahme einem wahren "schöpferischen Pathos"?

täglichen Glück und die tollkühne Anklage des Schicksals, die Versteinerung, das Betäubtsein "von jenem Aufruhr innen" (Puschkin 1949, 436) und die "erschreckende Klarheit der Gedanken" (437) vor dem Aufstand. Wir verweisen hier nur auf drei Beispiele eines ambivalenten Sprachgebrauchs: "In seinem Gesicht zeigte sich Aufruhr" (439) (d.h. nicht nur Bestürzung, sondern auch Rebellion); "Er senkte den verwirrten Blick" (ibid.) (hinter dem Attribut verbirgt sich nicht so sehr Schüchternheit als vielmehr Aufstand); "Die alte Mütze riß er ab" (ibid.) (aus Hochachtung vor dem "wundertätigen Erbauer" oder aus Trauer um dessen Opfer und die Opfer "dieses Platzes"?). Die Interpretation des *Ehernen Reiters* - eines der komplexesten Werke der Weltliteratur - stellt nach wie vor ein aktuelles Problem dar.

Ein letztes Mal wollen wir Puschkin bemühen:

"Inspiration? Sie ist *die Fähigkeit unserer Seele, Eindrücke unmittelbar aufzunehmen*, das heißt *Begriffe unerwartet zusammenzustellen und sie so besser zu verstehen*.

Inspiration braucht man in der Poesie ebenso wie in der Geometrie. Der Kritiker verwechselt Inspiration mit Begeisterung.

Nein; entschieden nein: *Begeisterung schließt Ruhe*, die unentbehrliche Bedingung des *Schönen*, aus. Begeisterung erfordert nicht die Kraft des Verstandes, *die die Teile unter dem Aspekt des Ganzen zu ordnen vermag*" (Puschkin 1973, 38; Herv.i.O.).

Ein unerwartetes Zusammenstellen der Begriffe. So könnte die Definition der Eisensteinschen Montage lauten. Montage als Bildhaftigkeit. Montage als Prinzip des schöpferischen Prozesses. Montage als eines der Gesetze der ästhetischen Wahrnehmung. Montage als eines der Mittel, die Einheit und das Gedächtnis der Kultur zu gewährleisten.

Aus dem Russischen von Wolfgang Beilenhoff und Sylvia Wiesener

Literatur

- Amusin, I. D. (1971) Kommentarija na knigu Chavakkuka (Avvakuma) [Kommentare zu Avvakum]. In: *Teksty Kumrana*. Moskva: Nauka.
- Eisenstein, Sergej M. (1964-1971) *Izbrannye proizvedenija v 6-ti tomach* [Ausgewählte Werke in 6 Bänden]. Moskva: Iskusstvo.
- (1969) 1905 god. In: *Bronenosec Potemkin*. Moskva: Iskusstvo.
- (1973) *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser.
- (1974) *Schriften 1. Streik*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser.
- Puschkin, Alexander (1949) *Ausgewählte Werke. Band 2*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- (1973) *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Fünfter Band. Aufsätze und Tagebücher*. Hrsg. v. Harald Raab. Frankfurt/M.: Insel.