

Wolfgang Beilenhoff

## Affekt als Adressierung

### Figurationen der Masse in PANZERKREUZER POTEMKIN



*Dziga Vertov, DER MANN MIT DER KAMERA*

#### I. Medium/Masse

Das Kino der 1920er Jahre ist ein Kino, das immer wieder explizit seine mediale Disposition reflektiert. Ein Kino, das daher Einstellungen kennt wie diese, Einstellungen, die das uns so geläufige Kompositum *Massenmedium* dekonstruieren, indem sie es als Zusammenspiel der beiden Komponenten *Masse* und *Medium* ausstellen und perspektivieren. Was wir hier, am nebenstehenden Bildzitat aus ČELOVEK S KINOAPPARATOM (DER MANN

MIT DER KAMERA, UdSSR 1928, Dziga Vertov) erkennen, ist ja nicht nur der selbstreferentielle Gestus, der den avantgardistischen Diskurs dieses Jahrzehnts auszeichnet, sondern zugleich, und darüber hinaus, ein Metabild, ein «picture about pictures» (Mitchell 1994, 37), das uns gezielt den Zusammenhang zwischen Masse und Medium erläutert.

Evident wird dieser Zusammenhang über die Positionierung des Kameramanns. Tricktechnisch eingeschrieben in das Bild, in Vertovs *Film-Auge*, gerichtet auf die Menge, haben wir hier, zudem noch multipliziert, einen Kameramann vor uns, der dabei gezeigt wird, wie er die städtischen Massen fokussiert. Es ist eine komposite, geschichtete Einstellung, ein visueller Diskurs, der es dem Zuschauer erlaubt, von einer zweiten Ebene aus zu beobachten, was auf der ersten Ebene geschieht, auf jener Ebene, die in ihrer topologischen Struktur, in dieser gezielten, durch die Multiplizierung noch zusätzlich unterstrichenen Exponierung des Kameramanns über der Masse eine Art visuelle Paraphrase formuliert: Nicht ein Maler, auch nicht ein Fotograf, sondern der Kameramann scheint jener Bild-Agent, der dazu prädestiniert ist, die großstädtischen Massen aufzuzeichnen, «die zusammenhanglosen, amorphen Bevölke-

rungsmassen» (Sombart, zit. in: Weyergraf/Lethen 1995, 638), die als Produkt des 19. Jahrhunderts die Großstädte bevölkern. Damit ist die Einstellung zugleich auch eine Art visueller Kommentar zum «Verhältnis von sozialer und technischer Entwicklung als einer Basiskonstellation der Moderne» (Münz-Koenen/Schaeffer 2002, XV).

Die Relevanz dieses metadiskursiven Kommentars zeigt sich zunächst in der historischen Filiation: Der Kameramann schreibt sich unmittelbar in eine medienarchäologische Linie ein, besitzt eine mediale Genealogie, die in ihren unterschiedlichen Ausfaltungen zeigt, wie sehr dieses Zusammentreffen «von sozialer und technischer Entwicklung» zu je spezifischen Konfigurationen von Masse und Medium führt:<sup>1</sup>

Wie der Flaneur Baudelaires wählt auch der Lumière Operateur die Menge als sein bevorzugtes Territorium. Kleinste mechanische Bewegungen, Strom und Gegenstrom, Haltungen und Gesichter anonymer Passanten [...]: All diese flüchtigen und vorübergehenden Erscheinungen geben seinem Blick Nahrung und zeichnen bereits seinen Wirkungsbe reich vor. (Belloi 1995, 28)

Steht der Lumière-Operateur – und mit ihm der Vertovsche Kameramann – somit zunächst in einer mediengeschichtlichen Kontinuität zum Baudelaireschen Flaneur, so weist diese genealogische Linie zugleich auch einen markanten Riss auf: einen Medien-Sprung. Zwar ist für beide, für den Flaneur wie für den Operateur, die Menge gleichermaßen Rohstoff der Wahrnehmung, elektrisierendes, dynamisches Feld. Die Wahrnehmung dieser Menge, der Blick auf die Menge hingegen zeigt eine markante Differenz, die einem buchstäblichen medialen Rollenwechsel entspringt:

Das Umhergehen endet, der Operateur wählt einen festen Standpunkt, er *verläßt die Menge* und wird zu einem Einzelnen in etwas zurückgezogener Stellung. Der mobile und umherwandernde Blick wird fixiert, die Vermengung wird zur Distanzierung und der Flaneur – doch nur genau in diesem Augenblick – zu einem *Beobachter*. (Belloi 1995, 29; Herv. i. O.)

Es ist ein Rollenwechsel, der in Vertovs Film immer wieder anklingt, und zwar immer dann, wenn der Kameramann, zunächst in der Menge sich bewegend, Stativ und Kamera geschultert, die Menge verlässt, um sich ihr gegenüber zu positionieren: auf einer Brücke, an einer Straßenkreuzung, auf dem

1 Zu Vertovs Kameramann nun nicht mehr als Nachfahr des Flaneurs, sondern als Vorfahr des gegenwärtigen Mediennutzers, vgl. Manovich 2001, S. XIVff (Prologue: Vertov's dataset).

Dach eines Hauses. Es ist ein Rollenwechsel, der in seiner topologischen und dispositiven Konfiguration, in diesem Positionieren eines «Einzelnen in etwas zurückgezogener Stellung» und in dem damit verbundenen Generieren eines «*Beobachters*», nun weitreichende Folgen hat für das, was hier zur Sprache kommt: das Zusammenspiel von Masse und Medium. Denn, so unterstreicht Belloi, dieser Rollenwechsel, dieser Mediensprung führt – wie Lumières *vues* zeigen – unmittelbar dazu, dass sich zwischen «vorfilmischer» Menge und Kameramann, zwischen Masse und Medium eine historisch neue und höchst spezifische Interaktion entfaltet. Zwar ist auch für den Operateur, wie schon für den Flaneur, die Menge Rohstoff des Sehens, Stimulans der Wahrnehmung und begehrtes Objekt. Gleichzeitig jedoch erfährt sie durch die Kamera, durch das nun zum Zuge kommende Medium Film, eine weitreichende Transformation. Sie wird modellierbar und disziplinierbar. Modellierbar, indem die Kamera die Menge in ein dynamisches Feld verwandelt, das von Kräften der Konzentration wie der Zerstreuung geprägt ist; disziplinierbar, indem dasselbe Feld durch die Kamera eine bestimmende Struktur, eine Vorschrift der Bewegungsrichtungen, eine Vorhersagbarkeit und Rahmung der Bewegung erfährt.

Das in der thematisierten Einstellung aus ČELOVEK S KINOAPPARATOM inszenierte und reflektierte «Verhältnis von sozialer und technischer Entwicklung» ist jedoch keineswegs allein unter medienarchäologischen Gesichtspunkten von Relevanz für die hier verfolgte Frage nach dem Zusammenhang von Masse und Medium. Die Einstellung besitzt gleichzeitig – genauer: primär – auch einen prägnanten, für die Frage nach dem Zusammenhang von Masse und Medien höchst relevanten historischen und politischen Kontext. ČELOVEK S KINOAPPARATOM datiert auf das Jahr 1928, auf das Ende einer Dekade, die in der Sowjetunion geprägt war von dem Versuch, eine zu den westlichen Massengesellschaften alternative, von einer Utopie der Befreiung getragene Massengesellschaft zu entwickeln. Eine Utopie, die sich zu Beginn dieses Jahrzehnts exemplarisch darin manifestiert, dass bei den Masseninszenierungen historischer Ereignisse Tausende von Akteuren sich selbst als historische Subjekte spielen und ihre eigene historische Rolle performieren. Mit dem Effekt, dass – so der formalistische Theoretiker Viktor Sklovskij – «eine Art elementarer Prozess abläuft, über den die lebendige Struktur des Lebens transformiert wird in eine theatralische» (zit. in Buck-Morss 2000, 144). Deren völlig andere Konfiguration manifestierte sich am Ende dieses Jahrzehnts dann nicht minder exemplarisch darin, dass nun, mit dem beginnenden Stalinismus, die Masse zusehends zum Objekt ritueller und einer strikten Disziplin gehorchenden Inszenierung in *Räumen des Jubels* (vgl. Ryklin 2003, 71–86) wurde. Die ur-

sprüngliche Utopie der Befreiung wurde dabei eingedampft in die Oberflächenstruktur des Ornamentalen (vgl. Buck-Morss 2000, 152ff.).

Dass dem Film in diesem Zusammenhang eine singuläre Rolle zufiel, liegt auf der Hand. Wie kein anderes Medium zuvor vermochte es der Film, und auch dies zeigt ČELOVEK S KINOAPPARATOM, allabendlich ein Massenpublikum an einem Ort zu bündeln und dessen Blick gemeinsam auf einen Punkt zu richten (vgl. Kaes 2002, 177ff.). Wie kein anderes Medium zuvor verstand es der Film, Massen als sich bewegende Massenkörper und als Körpermassen wahrnehmbar zu machen. Wenn Eberhard Lämmert davon spricht, dass «Menschenmassen [...] erst durch Medien als Körperschaften besonderer Art wahrnehmbar [werden],» und dass «Medien [...] Masse selbst dort herstellen [können], wo sie nicht ist» (Lämmert 2002, XII), so trifft das zu diesem Zeitpunkt für kein Medium so zu wie für den Film.<sup>2</sup>

Es ist daher auch evident, dass die Massenutopien der sowjetischen 1920er Jahre primär über das Medium Film angegangen wurden. Eine besondere Funktion kommt zweifellos Sergej Eisenstein zu. Es war Eisenstein, der zu einem Zeitpunkt, zu dem europäische oder US-amerikanische Regisseure kulturkritische Negativbilder amorpher Massen entwarfen, die Masse als einen organischen Kollektivkörper inszenierte. Und es war Eisensteins BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925), der – wie die deutsche Rezeption dokumentiert – geradezu paradigmatische filmische Massenimages entwarf.<sup>3</sup> Massenimages, die zudem das kollektive Imaginäre, die virtuelle Welt imaginierter Kollektivität so real erschlossen, dass man die Simulacra, die filmischen Bildentwürfe, schon bald als Dokumente der Sache selbst ansah: «Even more than the Civil War newsreels of 1918–1921, Eisenstein’s feature films [...] gave an experience of the mass that became the reference point for future meanings» (Buck-Morss 2000, 147).

Unter diesem Gesichtspunkt werden im Folgenden zwei Sequenzen dieses Films auf ihre jeweiligen Massenimages hin untersucht. Es sind Sequenzen, die, gleichsam in Verlängerung des Kompositums *Massenmedium*, ein weiteres

2 Zu den Verschiebungen, die der Medienumbruch zum Fernsehen mit seinem «solistischen Massenkonsum» (G. Anders) nach sich zog, vgl. Christina Bartz 2002, S.114ff.

3 Einsetzend mit den ersten Kritiken wie jener von Herbert Jhering und dessen Stichwort des Potemkin als «Massenfilm» («Panzerkreuzer Potemkin» [1.5.1926]. In: Herbert Jhering: *Von Reinhardt bis Brecht*. Bd. 2, Berlin: Aufbau 1959, 517) über Walter Benjamins zwei Jahre später in seiner «Erwiderung an O. A. H. Schmitz» getroffene Aussage über BRONENOSEC POTEMKIN als Film, wo «zum ersten Mal [...] die Massenbewegung den ganz und gar architektonischen Charakter» habe, und Eisensteins eigene Stellungnahmen wie dem Beitrag zur *Roten Fabne* von 19.5.1926 («Zum Prinzip des Helden im BRONENOSEC POTEMKIN»). In: Eisenstein 1973, 126f.) bis hin zu der bewundernswerten Studie von Susan Buck Morss (2000).

Kompositum, das des *Massengesichts*, ins Spiel bringen. Ein Kompositum, das in seiner Zusammenführung zweier Konzepte, die traditionell in Binäropposition zueinander stehen, die Spannung verdeutlicht, in der das Konzept des Gesichts als Chiffre der Individualität nun plötzlich sich wieder findet. Diese Spannung, die die europäische Kultur auszeichnet, war Eisenstein absolut bewusst. Er versuchte sie produktiv zu machen, indem er, und dies nicht zufällig gerade in Zusammenhang mit dem hier zu untersuchenden Film, das Gesicht aus seiner kulturellen Zementierung als Ausweis des Singulären herauszulösen gedachte. Was ihm vorschwebte, war die Transformation des Gesichts in einen universalen Signifikanten. Und damit die Möglichkeit, die angesprochenen Binarismen, vor allem die Binäropposition von Individuum und Masse, zu überschreiten:

Bei weitem freier waren wir, als es darum ging, das kollektive <Antlitz> [Gesicht] des <potemkinschen> Matrosen zu entscheiden. Im *POTEMKIN* gibt es nicht eine einzige durchscheinende Figur, nicht ein einziges individuelles Gesicht. Und doch gibt es ohne jeden Zweifel ein einheitliches <Antlitz> [Gesicht] des aufständischen Panzerkreuzers, das heißt der Flotte des Jahres 1905, gibt es ohne jeden Zweifel ein einheitliches <Antlitz> [Gesicht] des Matrosen der ersten Revolution. Nirgendwo dargestellt als solches, baut es sich dennoch in dem Film auf, physiognomisch absolut klar konturiert, indem es sich aus einer unzähligen Menge von Personen, Handlungen, Kanonen, Flaggen, Wellen, Nebeln, Wolken zusammensetzt. (Eisenstein 1966, 346 Übers.W.B.)

## II. Aktion

Der Eintritt der Masse in die Geschichte – eine der visuellen Signaturen des 20. Jahrhunderts – geschieht bei Sergej Eisenstein oft buchstäblich: als enunziativ markierter Eintritt der Masse ins Bild. So im dritten Akt des *BRONENOSEC POTEMKIN*, wo zunächst der frühmorgendliche, noch ruhende Hafen, weiterhin dann das Zelt mit dem aufgebahrten Vakulincuk zu sehen sind, wo Zwischentitel eine Brücke zwischen dem aufständischen Panzerkreuzer und der Stadt schlagen – und plötzlich diese Einstellung erscheint: eine beidseitig durch eine Bildmaske, die wie ein Vorhang fungiert, zusätzlich gerahmte lange, schmale, leere Treppe, die durch Überblendung plötzlich voller Menschen ist, eine in ihrem Sprung von Leere zu Fülle rätselhafte Einstellung, rätselhaft wie die Entstehung der Masse selbst: «Plötzlich ist alles voll von Menschen» (Canetti 1960, 12).



Sergej Eisenstein, *PANZERKREUZER POTEMKIN*

Was wir hier, aus der Distanz einer durch keinerlei Nahaufnahmen unterbrochenen Totalen sehen, ist der Ausgangspunkt einer Bewegung, die zusehends anschwillt. Kanalisiert durch die städtische Architektur, forciert insbesondere durch die Treppe als Medium der Kinesis (Vgl. Zielinski 1996, S. 34), formiert sich der soziale Körper als ein Körper in Bewegung, als ein Körper, der eine erste Massenimago konstituiert: die Masse als Fluss. Und als wolle er die dieser Imago eigenen Attribute *Bewegung*, *Wachstum* und *Richtung* unterstreichen, spielt der Film unentwegt weitere Menschenmengen ein, vertikal gleichermaßen wie horizontal, die Fläche der Leinwand somit in ihren beiden Koordinaten durchmessend. Das Symbol des Flusses ist ein «[...] Symbol für die Zeit, in der sich die Masse bildet, in der sie noch nicht erreicht hat, was sie erreichen wird» (Canetti 1960, 91).

Diese Imago der Genese einer Masse erfährt im Weiteren eine gezielte Fortsetzung. Als wolle der Film die dem Massensymbol *Fluss* eigene topologische Struktur des Zwischenraums, des Transitiven noch verdeutlichen, sehen wir nun, weiterhin in einer Totalen, dazu noch in starker Aufsicht, dieselbe Masse, wie sie sich vom Bildhintergrund her langsam bewegt über eine das offene Meer zerteilende Mole zum Vordergrund hin. Eingeschnitten in diese Einstellung, die durch eine Kamerafahrt zusätzliche Plastizität gewinnt, strömen, in variierender Wiederholung der vorigen Einstellung, weitere Massen über unterschiedliche Treppen hinab. Der Fluss ist – so die visuelle Logik dieser Einstellungsfolge – zum Meer geworden. Eine zweite Massenimago mit einem anderen Massensymbol findet sich hierüber realisiert: «So groß wie das Meer will die Masse werden: Sie ist in das Meer geflossen» (Canetti 1960, 89), in jenes Element, das die städtischen Massen mit den aufständischen Matrosen teilen.<sup>4</sup>

So haben wir, einleitend, zunächst zwei Massenimagines, die semantisch wie figural hervorstechen. Es sind Einstellungen, die einen «entgegenkommenden Sinn» (Barthes 1990, 51f.) artikulieren, einen Sinn, der Gleichheit, Dichte, Wachstum und Richtung als konstitutive Merkmale der Masse ausweist (Carnetti 1960, S. 27ff). Sie zeigen uns, ausschließlich in der Totalen, die Masse als eine in Raum und Zeit verortete, als eine unter den Symbol-Adressen *Fluss* und *Meer* erfasste Masse. Als Masse, die jener *nicht gleichmütigen Natur* entsprach, um die es Eisenstein ging.<sup>5</sup> Es sind einführende Tableaus, in denen uns die Masse als eine sich bewegende Konfiguration zahlloser Menschen gegenüber tritt. Eine Konfiguration, die sich zunächst als Linie – oder auch als Kontur – offenbart, als eine Abstraktion, als etwas, das erst noch verkörpert, personifiziert werden muss.<sup>6</sup> Etwas, das somit erst noch ein *Gesicht* gewinnen muss. Denn das einzige Gesicht, das wir bisher gesehen haben, befindet sich außerhalb dieser Masse: das Gesicht Vakulincuks, des toten Matrosen.

Was an der nun einsetzenden, durch einen sowohl rhythmischen wie semantischen Impuls angetriebenen Verschaltung von Gesicht und Masse unmittelbar ins Auge sticht, ist nicht so sehr das weite Spektrum unterschiedlicher Gesichter, sondern der exponierte unterschiedliche Status, der ihnen zukommt. Einige, wie das Gesicht des Bourgeois, sind physiognomisch, auf reine Lesbarkeit hin ausgerichtet; andere wiederum, wie die Gesichter der trauernden Personen, sind geprägt von hoher Expressivität. Zwischen beiden Ausfaltungen bewegen sich, die Mehrheit bildend, die Gesichter der Arbeiter, der Matrosen, der Frauen: Gesichter, deren Funktion es ist, Evidenz zu erzeugen, indem sie «zu einem vollendeten Zeichen des dargestellten Menschen [werden]» (Eisenstein 1975, 280).

- 4 Diese Bildstruktur von *Meer* und *Mole* als Matrix der Massendarstellung bildet den Intertext für eine der bekanntesten Einstellungen aus TRIUMPH DES WILLENS (D 1935, Leni Riefenstahl). Jene Einstellung, in der, fast in Vogelperspektive, Hitler, flankiert von den um drei Schrittlängen zurück versetzten Lutze und Himmler, sich auf einer von der Sonne beschienenen Straße durch das *Meer* der uniformierten molaren SA und SS Masse bewegt. Es ist eine unverhohlene intertextuelle Usurpation, die, indem nun Hitler den Weg der *Mole* nimmt, die Eisensteinsche *Masse* durch den Riefenstahlschen *Führer* substituiert. Zu weiteren Aspekten solcher Bilderpolitik vgl. Krenkel 2000, S. 224f.
- 5 Den Stellenwert des «Naturelements Wasser» als Akteur im «kollektiven Spiel» unterstrich schon Mitte der 1930er Jahre Iwan Axjonow in seinem erst 1997 veröffentlichten Eisenstein Porträt. Vgl. Axjonow, 1997, S. 94f. Der Titel «Eine nicht gleichmütige Natur» war von Eisenstein geplant als Dach Titel für Untersuchungen zur Filmästhetik, vgl. Eisenstein 1980, S. 5.
- 6 Zum Stellenwert der Linie als ästhetischem Konzept, das für Eisenstein gleichermaßen Bewegung und Spur darstellt, vgl. Yampolsky 1993, S. 178f. und Bulgakowa 1996, S. 105f.

An die Stelle individueller, biografisch aufgeladener, in der Zeit sich verändernder Gesichter tritt somit eine «Tonleiter» (Eisenstein, zit. in Podoroga 1994, 95), eine Serie von Gesichtern, eine buchstäbliche Gesichter-Liste – die zugleich jedoch auch eine List ist. Zielt die Liste doch offensichtlich darauf, das Gesicht als privilegierten Träger von Individualität oder mimischer Expressivität zu untergraben. Die vielen Gesichter, die wir hier sehen, sind von einer tiefen Skepsis gegenüber dem Gesicht als Ausweis von Individualität geprägt. Ähnlich wie später Gilles Deleuze und Félix Guattari verfolgt auch Eisenstein eine Abkehr vom Gesicht als Träger der Individualität oder als Spiegel der Innenwelt (vgl. Podoroga 1994, 95–96). Was ihn dafür faszinierte, war das Gesicht als Reflexion der Merkmale einer Klasse oder sozialen Gruppe; das Gesicht als Maske, als expressives Detail, als Zeichen, als Typage. Es war – und auch dies ist für die weitere Überlegung von zentralem Stellenwert – ein eher skulpturhaftes, voluminöses Gesicht, ein Gesicht, das den Weg zurück zum Körper sucht. Diese von der traditionellen kulturellen und sozialen Norm sich absetzende neue Ausrichtung des Gesichts ist zweifellos der grundlegende Schritt, um auch das Zusammenspiel von Individuum und Masse jenseits etablierter Dichotomisierungen zu denken und zu inszenieren. Gebrochen in seiner Einzigartigkeit, zugleich jedoch profiliert in seiner plastischen und sozialen Dimension wird das Gesicht so unmittelbar frei für andere Optionen. Die «Lücke [...] zwischen radikalen Versionen der Subjektivität als Einzigartigkeit [...] und dem Wissen, Teil der Menge, eines vergrößerten sozialen Systems zu sein» (Koch 1995, 289) – diese Lücke, die ja Ursache für die privilegierte Rolle des Gesichts im Kino ist, wird auf andere Weise als bisher gefüllt. Ein Sprung ins Intime, eine Ausrichtung des Gesichts als Spiegel einer Innenwelt – mithin jene Qualität, die das Gesicht im Kino primär kennzeichnet – ist hier nicht zu erwarten.

Verfolgt man nun die textuellen Verfahren, mit denen das so de-individualisierte Gesicht hier verbunden wird mit anderen Gesichtern, so zeigt sich eine regelrechte Poetik der Konjunktion und Transformation von Individuum und Masse, von *Einem* und *Allen*, wie es in einem der Zwischentitel anklingt. Es ist eine Poetik, die sich systematisch die drei Parameter *Figur*, *Gesicht* und *Blick* zunutze macht.

Ein erstes Verfahren zur Einbettung der filmischen Figur in umfassendere Konfigurationen operiert mit der Topologie der Filmeinstellung. Es besteht darin, dass im Vordergrund ein Gesicht zu sehen ist und gleichzeitig schemenhaft im Hintergrund sich Personen von links nach rechts durch das Bild bewegen. Es ist eine spezifische Lesart der Schärfentiefe, ein Verfahren der Klammerung, der Verschaltung von Vordergrund und Hintergrund, von Ruhe und Bewegung, von Redner und Adressaten, von Einzelem und vielen. Es kommt so zu



einem gestaltästhetischen Zusammenspiel von Figur und Grund, mit dem Effekt, dass der Einzelne, als Figur, wahrnehmbar wird allein auf dem (Hinter)Grund der Masse. Es ist ein Zusammenspiel von reflektierender und reflektierter Einheit, wo das Kollektive als reflektierende und das Individuelle als reflektierte Linie einsetzt.

Operiert dieses Verfahren mit einer *visuellen Konjunktion* des *Einen* mit *Allen* im Rahmen einer einzelnen Einstellung, so folgt das nächste Verfahren einer syntaktischen, mehrere Einstellungen verbindenden Linie. Man könnte es das Verfahren einer *gestischen Ansteckung* der filmischen Figur bezeichnen: Eine Person spricht, andere beginnen gleichfalls zu sprechen; eine Hand ballt sich zur Faust, andere Hände antworten mit derselben Geste. Dies steigert sich am Ende der Sequenz sprunghaft im ekstatischen Gestus des Arbeiters, der sich das Hemd zerreißt. Verbunden hiermit wäre ein weiteres Verfahren, das man das einer *kollektiven Performanz* nennen könnte: Man tut etwas gemeinsam, man demonstriert, trauert, singt oder droht mit den Fäusten. Ein die medialen Differenzen von Bild und Schrift nutzendes Verfahren der Verknüpfung von Einzelfigur und Gruppe schließlich ist das einer wechselseitigen *Transkription von Text und Bild*. Seine paradigmatische Umsetzung findet es in der Sequenzialisierung des Zwischentitels «Alle für einen – einer – für alle», wo die die Leinwand füllenden Worte *einer* und *alle* mit Bildern einer Gruppe oder eines Einzelnen montiert werden.

Ein zweiter Parameter, der die beiden Pole *Individuum* und *Masse* füreinander durchlässig macht, ist die Großaufnahme, ist das Gesicht in Großaufnahme. Hier, wo «radikale Versionen der Subjektivität als Einzigartigkeit» ihren eigentlichen Ort haben, zeigt sich auch umso deutlicher die besondere Modellierung, die das Gesicht bei Eisenstein erfährt. Was das Gesicht in Großaufnahme generell auszeichnet, ist ja, wie die Filmtheorie schon früh betonte, eine Art Sprung, ein plötzliches Heraustreten aus den jeweiligen Raum/Zeit-Kontexten in eine Zone der Intimität:

Haben wir das Gesicht soeben noch inmitten einer Masse gesehen und wird es dann gesondert hervorgehoben, dann ist es uns, als wären wir plötzlich mit ihm unter vier Augen allein. Sahen wir es auch vorhin in einem großen Raum, so werden wir dennoch, wenn wir dann während der Nahaufnahme in dieses Gesicht blicken, nicht mehr an jenen Raum denken. Denn der *Ausdruck* des Gesichts und die *Bedeutung* dieses Ausdrucks hat keinerlei *räumliche Beziehung oder Verbindung*. Einem isolierten Antlitz gegenüber fühlen wir uns nicht im Raum. (Balázs 1961, 59 Herv. i.O.)

Diesen durch die Großaufnahme initiierten Raum/Zeit-Sprung unterstreicht Eisenstein gleichermaßen. Die von ihm hieraus gezogenen Konsequenzen für das Gesicht gehen jedoch in die geradezu gegenläufige Richtung. Bei Balázs bietet dieser Sprung ja den Schlüssel zu einer physiognomischen Lektüre des Gesichts, die den Blick für die im Mienenspiel intonierte «Tonleiter des physiognomischen Ausdrucks» (Kessler 1996, 522) öffnen soll. Hingegen zielt Eisenstein auf eine den Gegenpol mimischen Ausdrucks avisierende «Umarbeitung des organischen, <subjektiven> Gesichts» (Podoroga, 1994, 99). Die Gesichter der Arbeiter, das Gesicht des alten Mannes, das Gesicht der jungen Frau – all dies sind Gesichter, die nicht ausgerichtet sind auf Ausdruck, die nicht irgendein Innen suggerieren. Es sind vielmehr buchstäbliche Spiegel-Gesichter, Gesichter, die wie Seismographen funktionieren, Gesichter, die etwas sichtbar machen, was sich außerhalb von ihnen befindet, etwas, das in einem *Bild* der Masse gar nicht darstellbar wäre: die Geschichte, die Gruppe, die Klasse. De-subjektiviert, ohne deswegen zugleich de-individualisiert zu sein, sind dies Gesichter, die sowohl lesbar wie sichtbar, sowohl Zeichen wie Körper sind.

Steht jedes dieser Gesichter so zunächst für sich, gleichsam in visueller Autonomie, so wundert es nicht, dass auch die Blickstrukturen, der dritte hier verfolgte Parameter, eine abweichende Ausfaltung erfahren. Keines dieser Gesichter ist ausgerichtet nach der kanonischen Logik des Blicks, keines eingebunden in die elementare Syntax von Blicken und Erblickt-Werden. Und doch ist jedes dieser Gesichter geprägt durch einen Blick. Es ist ein ins Außen, ins absolute Off gerichteter Blick, dorthin, wo, wie wir aus den einleitenden Einstellungen wissen, der tote Matrose liegt. Jene Figur des Dritten, die als Vermittler zwischen den vielen einzelnen blickenden Gesichtern in Großaufnahme figuriert, die jene Leerstelle bildet, deren Funktion es ist, etwas, das nicht darstellbar ist, zur Darstellung zu bringen: das Band, das die vielen Einzelnen miteinander verbindet.

Der Effekt, der sich über die Einfügung einzelner Figuren in größere figurale Konstellationen ergibt, des Weiteren der mit der De-Subjektivierung der Gesichter in Großaufnahme verbundene Effekt, schließlich der über das Relais des Anderen gewonnene Effekt der Gleichheit. All diese Effekte bündeln sich zu einem Effekt wechselseitiger Fokussierung. Unter diesem Aspekt wäre daher auch die eingangs angesprochene Komposition von Mole und Meer ein ästhetisches Vorspiel der im Verlaufe dieser Sequenz immer deutlicher sich konturierenden Möglichkeit, beides sehen – und erleben – zu können, das Individuelle gleichermaßen wie das Kollektive. Fokussiere ich das Meer, wird die Mole zur Linie; fokussiere ich die Mole, wird das Meer zum Grund. Es ist somit eine

Komposition, die Meer und Mole, Masse und Individuum wechselseitig aufeinander verweist. Und so

[...] bestünde [die Neuerung Eisensteins] darin, zusammenhängende und kontinuierliche Intensitätsreihen geschaffen zu haben, die jede binäre Struktur überschreiten und die Dualität des Kollektiven und des Individuellen überwinden. Sie erreichen vielmehr eine neue Realität, die man das Dividuelle nennen könnte, die unmittelbar eine unermessliche kollektive Reflexion mit den je besonderen Empfindungen jedes Individuums vereinigt. (Deleuze 1989, 129)

### III. ReAktion

Der vierte Akt des BRONENOSEC POTEMKIN beginnt mit dem epischen Zwischentitel: «In jenen denkwürdigen Tagen lebte die Stadt ein gemeinsames Leben mit dem aufständischen Panzerkreuzer.» Was folgt, ist ein Tableau der Solidarisierung zwischen der Bevölkerung von Odessa und den Matrosen der Potemkin: Die Brücke, die sich in der Massenimago *Meer* schon angedeutet hatte, wird intensiviert durch die nun folgende Dynamik von Gabe und Tausch. Boote bringen Nahrungsmittel zur Potemkin. Erhöht, von einer Treppe aus, richten sich Blicke hin auf den Horizont, hin zum Panzerkreuzer. Dabei werden einzelne Personen hervorgehoben: eine alte Frau mit Zwicker, eine Dame mit Schleier und Lorgnette, ein Krüppel ohne Beine. Erneut, wie schon vorhin, kommt es zu einem Ansteckungssyndrom: Quer durch die unterschiedlichsten sozialen Schichten hindurch generiert die Montage denselben Gestus des Winkens, eine buchstäbliche Kette des Winkens.

*Sergej Eisenstein, PANZERKREUZER POTEMKIN*



Die rot kolorierte Fahne des Panzerkreuzers wird gehisst, eine Mutter zeigt auf sie – und in das Winken der Kinder bricht der Zwischentitel «und plötzlich» ein. In der Fassung der Erstaufführung folgten hierauf unmittelbar vier kurze Einstellungen, in denen

[...] durch einen plötzlichen (von der Schauspielerin als auch durch die Montage erzeugten) Ruck der Kopf einer jungen Frau nach hinten geworfen [wird]. 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. (Klejman 1993, 11; Herv. W.B.)

Plötzlichkeit ist nicht nur – wie Karlheinz Bohrer (1981) verdeutlicht hat – eine zentrale Kategorie der Moderne; Plötzlichkeit ist zugleich Signatur jedes Affekts. Eines Affekts, der im vorliegenden Fall umso heftiger wirkt, als uns seine Ursache zunächst ja verborgen ist. Wir sehen eine Reaktion, sehen etwas, das in einem zeitlichen und kausalen Verhältnis zu etwas stehen muss – wissen jedoch nicht, welche Aktion dieser ReAktion vorausgegangen ist.<sup>7</sup> Wir sehen, dass etwas bewegt wird, wissen jedoch nicht, wer oder was hier bewegt.<sup>8</sup> Durch diese Ausblendung jeder Ursache, durch die Plötzlichkeit, mit der diese Bildkader den Fluss des filmischen Geschehens gewaltsam unterbrechen, wird daher auch die Intensität des Affekts, dessen Symptom der ruckende Kopf ist, umso überwältigender. Viermal wiederholt, springt der Kopf geradezu ins Bild. Er wird zu einem Spielball, der sich – wie auch die Affekte selbst – nicht mehr beherrschen lässt. Er ist Symptom und zugleich, als *jump cut*, kinematografischer Effekt. Daher sehen wir hier nicht nur, dass ein Kopf ruckartig nach oben schnell, wir sehen zugleich auch, wie der filmische Körper selbst über das Repetitive der vierfachen Wiederholung etwas Explosives gewinnt.<sup>9</sup>

Die unmittelbare Folge dieser Explosion ist zunächst ein eklatanter Bruch mit der diegetischen Orientierung des Zuschauers. Der nackte weiße Hintergrund, vor dem dieser Kopf nach oben springt, gibt uns keinerlei Hinweis darauf, wo das, was wir hier sehen, stattfindet. Zudem ist das Gesicht der Frau aus

7 Umso markanter ist daher auch der Umschnitt, den Eisenstein 1926 auf Verlangen des deutschen Verleihs vornahm: Er ließ nun unmittelbar auf diesen Zwischentitel, der zudem noch um die Konjunktion «und» gekürzt wurde, Großaufnahmen schießender Gewehre sowie marschierender Stiefel folgen und erzeugte so eine Kausalität, mit der die dann einsetzende Flucht in das traditionelle Schema einer Ursache / Wirkungslogik gepresst wurde.

8 Vgl. zu dieser aristotelischen Version von «patients» und «agens»: Starobinski 2001, S. 21ff.

9 Zum Stellenwert der *Explosion* als ästhetischem Prinzip bei Eisenstein vgl.: «Eine *Explosion* in der Kunst, besonders eine *pathetische* Explosion der Gefühle, wird nach dem gleichen Prinzip gebaut wie eine Explosion, die durch Sprengstoff erzeugt wird» (Eisenstein 1984, S. 683f.)

extremer Nähe aufgenommen. En face uns zugewandt, sehen wir jedoch kein eigentliches Gesicht. Alles, was wir sehen, ist ein Kopf, der von den Haaren, die nach unten fallen, verdeckt wird. Es ist ein depersonalisiertes, deterritorialisierendes Gesicht. Und so beginnt diese Sequenz – was die Forschung bislang kaum berücksichtigt hat – mit einer gezielten (Zer)Störung des Gesichts. So findet sich auch auf der Ebene des Gesichts – nur um ein Mehrfaches forciert – jene Verschiebung, die David Bordwell als generellen Effekt dieser vier Einstellungen unterstreicht:

This four shot series begins to loosen up the space of the Steps, presenting «quasi diegetic» images: never completely outside the story world [...] yet not firmly located in it, they function as immediate perceptual and emotional stimuli. (Bordwell 1993, 74)

Die so von der ersten Einstellung an als Zwischenzone intonierte Treppensequenz steht – wie Eisenstein selbst 1939 vermerkte<sup>10</sup> – in einer auffälligen Beziehung zu der im vorhergehenden Kapitel untersuchten Sequenz. Im Zentrum findet sich erneut das Zusammentreffen von Individuum und Masse, von Gesicht und Körper. Und doch könnte die Differenz zwischen beiden Sequenzen extremer nicht sein. Während in der ersten Sequenz sich ein Kollektivkörper gebildet hatte, der sich über die Symbolstationen *Fluss* und *Meer* als aufbegehrende revolutionäre «Umkehrungsmasse» (Canetti 1960, 61ff.) kristallisierte, wird dieser Körper nun systematisch zerstört. Und während dieser Kollektivkörper dort mit einem reichen Fächer unterschiedlicher Gesichter bestückt wurde, wird auch das Gesicht hier zu einem Kampfplatz der Zerstörung.

Verfolgt man diesen Prozess der Zerstörung, so fällt auf, dass bereits mit den ersten Einstellungen ein Zerfallsprozess der Masse einsetzt. Ausgelöst durch die Drohgebärde des Duc, einer an sich nicht sonderlich großen Skulptur oberhalb der Treppe von Odessa, deren Friedensgebärde durch die Kamera gezielt in eine Drohgebärde verwandelt wird, kommt es unmittelbar zu Beginn dieser Sequenz zu einem Zerfall der Masse. In ungeordneter Bewegung, einzeln oder in Gruppen, «ganz Richtung geworden», besessen von einem einzigen Wunsch, dem Wunsch «weg von der Gefahr» (Canetti 1960, 56), fliehen die Menschen panisch die Treppe hinunter.

10 Referenzgröße des Vergleichs ist für Eisenstein jedoch nicht das Gesicht oder der Zusammenhang von Individuum und Masse, sondern die pathetische Struktur, die als kompositionelle Klammer dieser beiden Sequenzen fungiert; vgl. Eisenstein 1973, S.130–186.

«Die Panik ist ein Zerfall der Masse *in* der Masse. Der einzelne fällt von ihr ab und will ihr, die als Ganzes gefährdet ist, entkommen», heißt es bei Canetti (1960, 25 – Herv. i. O.). Ein solcher Zerfall wäre nicht möglich in einem offenen Raum. Damit Panik entsteht, bedarf es eingrenzender Raumdispositive. Für Canetti ist dies paradigmatisch der geschlossene Saal eines Theaters, in dem plötzlich Feuer ausbricht und alles zu den Ausgängen hin flüchtet. Eisenstein nimmt das Raumdispositiv Treppe. Es ist ein für die Darstellung des «Zerfalls der Masse *in* der Masse» geradezu prädestiniertes Dispositiv. Zudem ist es im vorliegenden Zusammenhang auch ein intertextuelles Dispositiv: Evoziert es doch jene Treppe, die im vorherigen Teil die Entstehung der Masse ermöglichte.

Der Zerfall der Masse verläuft, wie die Montagelisten verdeutlichen, über das systematische Aufsplittern eines vormals Ganzen in heterogene Partikel: «Beine eines Mannes knicken ein» (Eisenstein 1973, 33, Nr.16), «Davonlaufen» (Nr.17), «Die Treppe in Panik» (Nr. 24) «Zur Seite hin laufende Beine. Mutter mit Kindern auf die Kamera zu» (Nr.38); »Menschen rollen» (Nr.51); «Von oben: der Kinderwagen hüpf» (Nr. 68m); »Körper rollen auf den Treppenrand zu» (Nr. 90); «Beine größer in den Apparat hinein» (Nr. 91a). Und gerade weil Treppen Ordnungssysteme sind, die Bewegung, die Körper in Bahnen lenken, und dies zudem mit der kulturell stark markierten Symbolfunktion einer «vertikalen Erschließung der Welt» (Zielinski 1996, 36), wirkt die unmittelbar mit den ersten Einstellungen einsetzende Transformation der geordneten Masse in eine Panikmasse um so gewalttätiger.

Die Masse, die hier, ausgelöst durch das Schreiten der Kosaken und angetrieben durch die Stufen als kinetische Verstärker, die Treppe hinabstürzt, ist ein Kollektivkörper, der sich uns als ganzer wie auch als zerlegter zeigt. Wird unser Blick so eingestellt wie in der zitierten Einstellung mit ihrer Aufsicht auf die Treppe, dann sehen wir nur noch Bläschen, Punkte, die, eingeschlossen im Raum, sich unkoordiniert verschieben. Solche Totalen, solch summierende Einstellungen, die uns den jeweiligen Zustand des Ganzen zeigen, treten in regelmäßiger Folge, fast wie eine Kette von Interpunktionen, auf. In scharfem Kontrast zu ihnen, sozusagen am anderen Pol, in einem zusehends intensiver werdenden Rhythmus, verläuft die Zerlegung dieses filmischen Kollektivkörpers mittels einer Montage, die, akzentuiert durch Nahaufnahmen, nur mehr Einzelteile und kein Ganzes mehr fokussiert. So ist auch nicht das Erschießen die eigentliche Zerstörung, sondern die gewaltsame Transformation des gerade gebildeten Kollektivkörpers und Kollektivsubjekts in einen von Panik beherrschten, zerfallenden Körper.

Eine zentrale Funktion kommt in diesem Zusammenhang dem Gesicht als kulturell und medial markierter Adresse zu. In dieser Sequenz wird keineswegs nur der Kollektivkörper selbst, als Körper, aufgelöst und zerstört, sondern auch das Gesicht. Wie schon in der vorausgegangenen Sequenz haben wir auch hier – nur in weit stärkerem Grade – deterritorialisierte Gesichter in extremen, bisweilen die Kadrierung direkt im Gesicht ansetzenden Großaufnahmen: Gesichter wie jenes der Mutter, deren Sohn erschossen wird; oder jenes der jungen Frau mit dem Kinderwagen, das ikonografisch die Linie der Mater dolorosa aufruft. Es sind Gesichter, die partiell zwar noch der Diegese zugehören, allerdings nur noch partiell. Sie bewegen sich vielmehr in einer Zwischenzone und können, befreit von der Notwendigkeit, narrative Figuren zu verdeutlichen, zu reinem Affekt werden, zu jenem Gesicht der Lehrerin, das, wie der Rückgriff Francis Bacons auf dieses Gesicht signalisiert, zu einer Verkörperung extremer Affekte geworden ist.

Der unmittelbare Handlungskontext, in dem dieses Gesicht erscheint, ist geprägt durch den Kinderwagen, der die Treppenstufen hinunter springt, aus dem Bild rollt und vom Säbel des Kosaken, der mehrfach ins Off zielt, getroffen zu werden scheint. Auf diese Einstellungen folgt das Gesicht der Lehrerin. Es ist das einzige, zu dem detaillierte Anweisungen in der Montageliste vorliegen: «Der Kopf der Poltavceva blutüberströmt» (Eisenstein 1973, 37, Nr. 92) und: «Die Poltavceva mit zerbrochenem Pincenez» (Nr. 92b). Außerdem ist es das Gesicht, mit dem die Treppensequenz schließt. Ihm folgt unmittelbar die Einstellung des sich drehenden Geschützturms mit dem Zwischentitel: «Und es antworteten auf das Gemetzel des Odessaer Militärs die Geschütze des Panzerkreuzers.»

So endet die Treppensequenz mit einem Gesicht, das in seiner Zerstörung wie ein Spiegel jener Zerstörung figuriert, die der Kollektivkörper im Verlaufe dieser Sequenz erfahren hat. Es ist ein Gesicht, das als Verkörperung all dessen erscheint, was vorher geschehen ist und was gerade geschieht. Und dies zudem auf jenen beiden Ebenen, auf denen sich dieser Kollektivkörper als filmischer Körper ja konstituierte: auf der Ebene der Figur – und auf der Ebene des Diskurses.

Was ein Gesicht war, ist defiguriert. Es hat sich in etwas anderes verwandelt. Das rechte Auge blickt entsetzt, das linke Auge ist von einer Kugel zerstört. Zerstört ist auch das Pincenez. Der Mund ist aufgerissen zu einem Schrei. Es ist ein von physischer Gewalt besetztes Gesicht, das, wie die auffällige Asymmetrie zwischen seiner linken und rechten Hälfte demonstriert, seine Gestalt verloren hat. Wenn Deleuze meint, «die Großaufnahme des Gesichts [sei] das Angesicht [face] und seine Auslöschung [effacement] zugleich» (Deleuze 1989,

140), so trifft diese Suspendierung des Prinzips der Individuation und Kommunikation hier offenkundig nicht nur das Gesicht, sondern auch die Stimme. Der Mund ist aufgerissen zu einem Schrei, er ist transformiert in ein schwarzes, dunkles Loch, in jenes Loch «am Rande der Sprache» (Trabant 1998, 115), das den Einbruch des Realen signalisiert und so ein Schwanken zwischen Körper und Sprache, zwischen Präsenz und Bedeutung auslöst.

Defiguriert ist vor allem jedoch die Einstellung selbst. Was einem dank der rhythmischen Montage und der Kürze zunächst entgeht, ist die Tatsache, dass es sich hier um ein nahezu stillgestelltes Bild handelt. Diese Einstellung hat offensichtlich einen anderen medialen Status als die vorausgehenden. Denn während der kurz vorher gezeigte Student mit seinem Kopf der Bewegung des Kinderwagens folgt, bleibt die Einstellung mit der Poltavceva so, wie sie von Beginn an ist: starr, statisch, ohne jede mimische Aktivität, somit ohne jeden Zeitindikator. Der angesprochenen Zerstörung des Gesichts korrespondiert also eine Störung auch des Films selbst. Und so wird das Bild, das die ganze Sequenz abschließt, zu einem Bild zwischen Film und Fotografie, zwischen Bewegung und Stillstand, Leben und Mortifizierung.

Das kollektive Subjekt, das sich in der ersten Sequenz konstituiert hatte, ist somit über drei Stufen und Operationen zerstört. Als ein Kollektivkörper, der, in Panik versetzt, in seine Teile «zerfällt». Als ein Gesicht, das seine Individuation verliert und «verunstaltet» wird. Als ein Bild, das seinen Status als Bewegungsbild verliert und für einen Augenblick «erstarrt», um am Ende dieser Sequenz auch auf der Ebene des Medialen jene Versteinerung zu inszenieren, die das Gesicht, als Gesicht dieser Figur, im Verlaufe der Sequenz schon erfahren hat.

So rührt auch die hohe Affekt-Aufladung, die diese Einstellung auszeichnet, offensichtlich genau aus dieser Zwischenzone. Affektbilder sind Intervalle. Welches Bild könnte mehr Affektbild sein als dieses, ein Intervall: ein Innehalten zwischen Aktion und Reaktion. Innehalten zwischen dem Agieren der Kosaken und dem Reagieren des Geschütztes.

#### IV. Leinwand/Körper

Der zweite Akt des BRONENOSEC POTEMKIN beginnt mit einer Bestrafungsaktion: Eine kleinere Gruppe von Matrosen soll exekutiert werden. Sie wird mit einer leuchtend weißen Persenning zugedeckt und so unserem Blick entzogen. Vakulincuks Ausruf «Brüder!» führt dazu, dass, so der folgende Zwischentitel, «Die Gewehre erzittern». Es kommt zum allgemeinen Aufstand. Die zum Tod Verurteilten befreien sich aus der Persenning, und das weiße Tuch bleibt auf





Sergej Eisenstein, *PANZERKREUZER POTEMKIN*

dem Schiffsdeck zurück. Tote Materie, spielt es plötzlich für einige Augenblicke die Rolle eines magischen Agenten: Als spüre es, nach dem Weggang der Matrosen, für eine kurze Zeit noch deren Präsenz, atmet und bewegt es sich.

Das Tuch ist zu exponiert, seine aufbauschende Bewegung zu signifikant, als dass man es für ein rein narratives Motiv halten könnte. Und so liegt es nahe, in diesem beinahe pathetischen Zusammentreffen von Tuch

und Körpern eine filmische Reflexion jener Bildtheorie zu sehen, die sich in der europäischen Kultur mit dem textilen Paradigma der *vera ikon* verbindet, einem Paradigma, das in dieser Einstellung, wie mir scheint, in doppelter Weise virulent wird. Einerseits, mit Blick auf das Problem der Darstellung, darin, dass Darstellung hier als Abdruck, als Spur, als Anwesenheit einer Abwesenheit thematisiert wird. Andererseits, mit Blick auf das Problem des Gesichts, darin, dass der Ursprung des Gesichts im Abdruck des Gesichts Christi auf dem Tuch der Veronika gesehen wird, in jener «Stunde Null», die den Ursprung des westlichen Gesichtsverständnisses bildet.<sup>11</sup>

Aus dieser Perspektive liegt es nahe, das Angebot aufzugreifen, das der filmische Text hier macht, und mit den bisherigen Überlegungen zusammenzuführen. In einer subtilen metonymischen Operation würde dann das Tuch, das sich über die Matrosen spannt, zum Tuch der filmischen Leinwand, zu einem Modell taktilen Sehens, wo Anwesenheit und Abwesenheit, Nähe und Distanz, gleichermaßen möglich sind. Und zugleich ließe sich deutlicher die besondere Kontur von Eisensteins Film erschließen. Sie bestünde darin – und dies würde gerade durch die Differenz zum Modell der *vera ikon* unterstrichen –, dass hier nicht mehr ein einzelnes Gesicht zum Leinwand-Bild würde, sondern eine ganze Gruppe von Personen, sozusagen ein Mikro-Kollektiv. Deutlich würde hier, ein weiteres Mal, wie sehr dieser Film Abstand genommen hat vom Gesicht als Signum des Individuums. Und deutlich würde zugleich, verstünde man in der Tradition der *vera ikon* diese Einstellung als filmischen Ursprungsmythos, dass Film ein Körper-Medium ist, ein Medium, das Körpern Präsenz verleiht und

11 Vgl. zu diesem Komplex, der hier nur angedeutet werden kann, Deleuze/Guattari 1992 sowie Wolf 2002.

Körper affiziert. Mit dieser Fokussierung auf den Körper stellt sich nun zugleich die Frage, ob der eingangs angesprochene Zusammenhang von Masse und Medium nicht zu differenzieren ist, ob Film generell, als Medium, oder vielleicht auch nur dieser singuläre Film, es nicht erforderlich macht, zwischen dem Konzept *Masse* und dem im Laufe der Überlegungen zusehends stärker in den Vordergrund getretenen Konzept *Körper* zu differenzieren. Und damit zu entscheiden, ob wir den in Eisensteins Film so reich gefächerten Zusammenhang von Einzelnem und Ganzen als Masse oder als Kollektivkörper bestimmen sollen.

Masse ist, so Peter Sloterdijk, Canetti resümierend, «Gesellschaft als Auf-  
lauf», ein «Zuviel an Menschenstoff», geprägt vom Effekt der «Mitgerissenheit», der zwar Körper bewegt, nicht jedoch selber vom Körper her gedacht wird (Sloterdijk 2000, 11ff.). Das Konzept des Kollektivkörpers hingegen tut genau dies. Im Mittelpunkt steht nun der Wunsch, den Körper als Matrix, als Referenz für eine Konzeptualisierung von Gemeinschaft produktiv zu machen, Gemeinschaft somit über die Analogie zum individuellen Körper selber als Körper zu imaginieren und zu inszenieren. Fragt man nun unter diesem Gesichtspunkt danach, welche Konzeptualisierung und Inszenierung dieser kollektive Körper in BRONENOSKOP POTEMKIN erfährt, so liegt es nahe, diese Frage anhand jener Vermessung anzugehen, die das Konzept des Kollektivkörpers gegenwärtig in seiner kulturwissenschaftlichen Kartierung erfährt. Grundlegend ist hier zweifellos jene Konfiguration einer Doppelachse, die den Kollektivkörper in zwei Richtungen denkt. Einerseits, mit Blick auf metaphorische und symbolische Verschaltungen von Körper und Gemeinschaft, als einen vertikalen Prozess, der unter das Stichwort einer «*Politik der Verbindung*» zu fassen wäre. Andererseits, mit Blick auf die Einfügung des Körpers in übergreifende soziale Praxen, als einen horizontalen Prozess, der unter das Stichwort einer «*Kunst des Zusammenhangs*» zu fassen wäre (vgl. Sasse/Wenner 2002, 9–10; Herv. i. O.).

Verfolgt man den vertikalen Prozess auf diese «*Politik der Verbindung*», so zeigt sich eine auffällige Analogisierung von Körper und Menschenmenge über eine Metaphorik des Organischen. Den Einstieg bildet, wie deutlich geworden ist, die Inszenierung der Menge als *Fluss* und *Meer*, als Kristallisationen, die direkte Anleihen am Paradigma des Natürlichen machen. Ihre nächste Realisierung findet die so initiierte Konzeptualisierung der Menge als organischer Körper dann über die als Verbindung von Kopf und Leib sich manifestierende Zusammenführung des toten Matrosen und der Trauermenge. Es ist eine Verbindung, die unverhohlen die Tradition des *corpus christi mysticum* zitiert (vgl. von Braun 2002, 308f.). Allerdings mit dem Effekt, dass die als Leib Christi sich

verstehende *Glaubensgemeinschaft* nun zu einer als Personifizierung der Geschichte sich verstehenden säkularen *Revolutionsgemeinschaft* geworden ist. Ihre definitive Umsetzung findet die *«Politik der Verbindung»* jedoch erst über die Kategorie Gesicht, über das Gesicht als «Bilder-Ort», als «der sichtbare Ort gesellschaftlicher, zwischenmenschlicher und innermenschlicher Funktionen» (Aumont 2002, 100f.). Das in dem einleitenden Zitat von Eisenstein umrissene «Gesicht» des Potemkin, jenes Gesicht, das «[als solches] nirgendwo dargestellt» ist, wäre dann genau dies: ein Gesicht, das sich «aus einer unzähligen Menge von Gesichtern, Ereignissen, Kanonen, Flaggen, Wellen, Nebeln, Wolken (bildet)» (Eisenstein 1966, 346 – Übers. W.B.).

Komplementär zu dieser vertikalen Achse mit ihrer Metaphorisierung von Gemeinschaft als Körper und als Gesicht perspektiviert die horizontale Achse den Kollektivkörper über soziale Praxis, über jene «soziale Performanz, die ihn [den einzelnen Körper] durch Rituale, Regeln und Organisationsformen [...] an einen symbolischen Träger bindet und in Bezug zu anderen in der Gemeinschaft setzt» (Sasse/Wenner 2002, 9). Fragt man unter diesem Gesichtspunkt danach, was die Menge der Trauernden, die Gruppe der protestierenden Arbeiter oder die Gruppe der bürgerlichen Frauen jeweils in sich, zugleich jedoch auch untereinander, zusammenhält, so ist dies ein breites Spektrum «sozialer Performanz». Einsetzend mit dem Ritual der Trauer, dessen dichteste Performanz sicherlich die schräg sich neigenden Köpfe der beiden Frauen zu Beginn der ersten Sequenz ist, weitergeführt im Ritual des gemeinsamen Singens, zugespitzt dann im Gestus der geballten Faust, deren Bindung an einen «symbolischen Träger» vielleicht nirgendwo so deutlich zum Ausdruck kommt wie in Roland Barthes' Feststellung, dies könne unmöglich eine faschistische Faust sein, vielmehr sei dies «unmittelbar eine Proletarierfaust» (Barthes 1990, 51; Herv. i. O.), entfalten diese beiden Sequenzen eine «*Kunst des Zusammenhangs*», über die der Einzelne in einen vielfältigen Bezug zum jeweils Anderen, zu allen Anderen tritt und so einen Kollektivkörper bildet, in dem Teile und Ganzes in einem intensiven Bezug zueinander stehen. Es ist ein Kollektivkörper, der in hohem Grade durch das Paradigma der Hand konstituiert ist. Er ist als sozialer Körper aktiv und reaktiv. Und er ist, wie die Einstellung des Tuchs suggeriert, ein körperlicher Körper mit einer Haut.

Die Einstellung des Tuchs verdeutlicht zugleich jedoch eine Leerstelle in diesem Zweiachsenmodell aus einer *«Politik der Verbindung»* und einer *«Kunst des Zusammenhangs»*. Sie betrifft den Zusammenhang von Medium und Körper, die Frage danach, welche Rolle der Film selbst – als Medium – für die Generierung eines solchen Kollektivkörpers spielt. Wie in religiösen Gemeinschaften die Hostie oder in kapitalistischen Gesellschaftsformationen das Geld, so

ist hier nun der Film das Medium, das Kollektivkörper generiert: auf der Ebene des Films und auf jener des Zuschauers. Diese Funktion spielt der Film in den 1920er Jahren gleichermaßen im russischen, deutschen oder amerikanischen Kino. In jedem von ihnen finden sich während dieses Jahrzehnts Konzeptualisierungen und Realisierungen filmischer Kollektivkörper. Doch während sich dieser Kollektivkörper in *THE CROWD* (EIN MENSCH DER MASSE / DIE MENGE, USA 1927, King Vidor) über die Abstraktion der Warenzirkulation oder in *METROPOLIS* (D 1926, Fritz Lang) über die Abstraktion des Ornaments konstituiert, konstituiert er sich in *BRONENOSEC POTEMKIN* als ein Körper, der jenseits seiner Codierung immer auch zugleich als Körper erfahren wird. Als ein durch die Montage artikulierter Körper, der geradezu danach verlangt, mit seinen Affekten, mit seinem Pathos auch den Zuschauer selbst zu affizieren. Daher liegt vielleicht die Singularität dieses Films auch darin, jenen historischen Augenblick einer «Entschreibung» des Körpers, einer Rückgewinnung der Körperlichkeit zu «filmen», der für Jean-Luc Nancy einen zentralen Punkt des in den 1920er Jahren massenmedial sich umsetzenden «Programms der Moderne» einlöst:

Es bliebe, nicht *über* den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Chiffren des Körpers, sondern den Körper. Das war ein Programm der Moderne, und ist es vermutlich schon nicht mehr. (Nancy 2003, 13; Herv. i. O.)

## Literatur

- Aumont, Jacques (2002) Bild, Gesicht, Passage. In: Christa Blümlinger/Karl Sierek (Hg.) *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien: Sonderzahl, S. 97–114.
- Axjonow, Iwan (1997) *Sergej Eisenstein. Ein Porträt*. Hg., Nachwort und Anmerkungen von Naum Klejman. Berlin: Henschel.
- Balázs, Béla (1961) *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage. Wien: Globus.
- Barthes, Roland (1990) *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bartz, Christina (2002) Die Masse allein zu Hause. Alte Funktionen und neue Medien. In: Irmela Schneider/Peter M. Spangenberg (Hg.) *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd.1. Opladen: Westdeutscher Verlag, S.109–121.

- Belloi, Livio (1995) *Lumière und der Augen Blick*. In: *Kintop*. Jg. 4, S. 27 49.
- Bohrer, Karlheinz (1981) *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bordwell, David (1993) *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.
- Buck Morss, Susan (2000) *Dreamworld and Catastrophe: the Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bulgakowa, Oksana (1996) *Sergej Eisenstein drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress.
- Canetti, Elias (1960) *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen.
- Deleuze, Gilles (1989) *Das Bewegungsbild. Kino I*. Übers. von Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992) *Das Jahr Null Die Erschaffung des Gesichts*. In: dies. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen von G. Ricke und R. Voullié. Berlin: Merve, S. 229 261.
- Eisenstein, Sergej M. (1973) *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hg. von Hans Joachim Schlegel, München: Hanser.
- Eisenstein, Sergej (1975) *Zur filmischen Gestaltung des Typischen*. In: ders. *Schriften 3*. Hg. von Hans Joachim Schlegel, München: Hanser, S. 273 280.
- Eisenstein, Sergej (1980) *Eine nicht gleichmütige Natur*. Aus dem Russ. von Regine Kühn, Berlin: Henschel.
- Eisenstein, Sergej M. (1984) *YO. Ich selbst. Memoiren*. Hg. von Naum Klejman und Walentina Korschunowa, Einleitung von Sergej Jutkewitsch (2 Bände). Berlin: Henschel.
- Eisenstein, Sergej (1966) *Rezissura. Iskusstvo mizancenij* [Regie. Die Kunst der mise en scène]. In: ders. *Izbrannye proizvedenija v sestj tomach*. Bd. 4. Moskva: Iskusstvo [Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. 4: Moskau: Verlag der Kunst].
- Kaes, Anton (2002) *Das Kino und die Massen*. In: Inge Münz Koenen/Wolfgang Schäffner (Hg.) *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin: Akademie Verlag, S. 170 180.
- Kessler, Frank (1996) *Photogénie und Physiognomie*, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.) *Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen*. Freiburg im Breisgau: Rombach, S. 515 534.
- Klejman, Naum (1993) *Der aufbrüllende Löwe*. In: *Montage/AV 2/2* (1993), S. 5 34.
- Koch, Gertrud (1995) *Nähe und Distanz: Face to face Kommunikation in der Moderne*. In: dies. (Hg.) *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 272 291.
- Koch, Gertrud (1994) *Die monströse Figur: Das Ornament der Masse. Zu Siegfried Kracauers Konzeption der Selbstrepräsentanz*. In: Aleida Assmann/Anselm Haverkamp (Hg.) *Stimme, Figur, Kritik/Restitution in der Literaturwissenschaft*. DVJ, Sonderheft 1994, S. 61 70.

- Krenkel, Karen J. (2000) Das Gesicht der Masse. Soziologische Visionen. In: Claudia Schmölders/Sander L. Gilman (Hg.) *Gesichter der Weimarer Republik*. Köln: Du mont, S. 206 227.
- Lämmert, Eberhard (2002) Was verbindet Medium und Masse? Geleitwort. In: Inge Münz Koenen/Wolfgang Schaeffer (Hg.) *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin: Akademie Verlag, S. IX XIII.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT.
- Mitchell, W. J. Thomas (1994) Metapictures. In: ders., *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, S. 35 82.
- Möbius, Hanno (1996) Symbolische Massendarstellungen in Fritz Langs Metropolis. In: Annette Graczyk (Hg.) *Das Volk: Abbild, Konstruktion, Phantasma*. Berlin: Akademie Verlag 1996, S. 61 70.
- Münz Koenen, Inge/Schaeffer, Wolfgang (2002) Unruheherd Literaturwissenschaft. Eine Einführung. In: dies. (Hg.) *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin: Akademie Verlag, S. XIV XXII.
- Nancy, Jean Luc (2003) *Corpus*. Aus dem Frz. von Nils Hodyas u. Timo Obergöker. Berlin: diaphanes.
- Podoroga, Valerij (1994) S. Eizenstein i kinematograf nasilija [S. Eisenstein und der Kinematograph der Gewalt]. In: *Iskusstvo Kino* 1994, 6, S. 90 102.
- Ryklin, Michail (2003) *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz*. Aus dem Russ. v. Dirk Uffelman. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sasse, Sylvia/Wenner, Stephanie (Hg.) (2002) *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld: Transcript.
- Sloterdijk, Peter (2000) *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Starobinski, Jean (2001) *Aktion und Reaktion. Leben und Abenteuer eines Begriffs paars*. Aus dem Französischen von Horst Günther. München: Hanser.
- Trabant, Jürgen (1998) *Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weyergraf, Bernhard/Lethen, Helmut (1995) Der Einzelne in der Massengesellschaft. In: Bernhard Weyergraf (Hg.) *Literatur der Weimarer Republik 1918 1933*. München, Wien: Hanser, S. 636 ff.
- Yampolsky, Mikhail (1993) The Essential Bone Structure. Mimesis in Eisenstein. In: Ian Christie/Richard Taylor (Hg.) *Eisenstein Rediscovered*. London: Routledge, S. 177 188.
- Zielinski, Siegfried (1996) Affirmation und Überschreitung. Stufen als (film )architektonische Urartefakte. In: *FilmFaust*. Heft 93 100, S. 34 43.