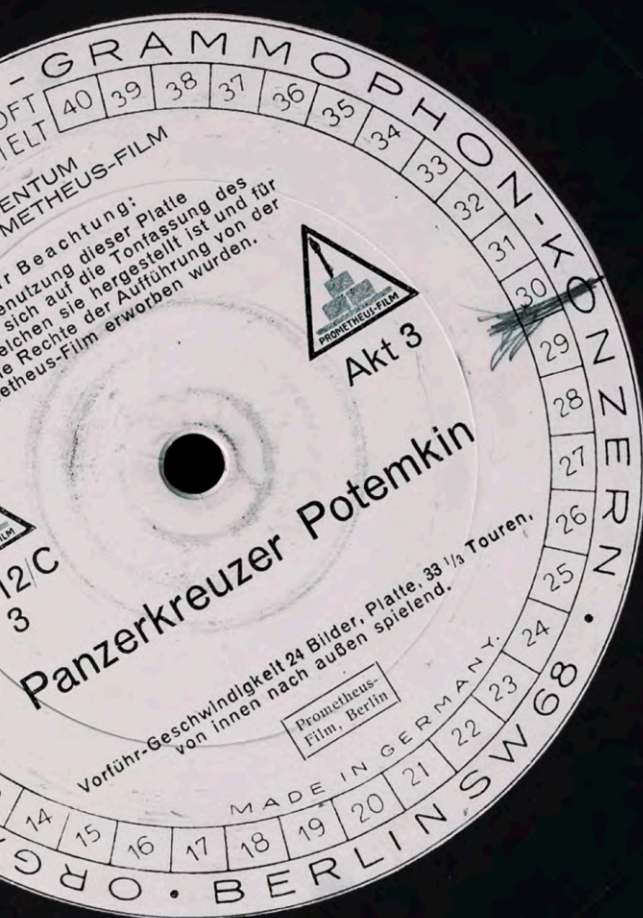


MASKE UND KOTHURN

Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft



böhlau

Martin Reinhart, Thomas Tode (Hg.)

Potemkin-Meisel

Edmund Meisel und die
»Wiener Tonfassung«
des *Panzerkreuzer Potemkin*
von Sergej M. Eisenstein

böhlau

MASKE UND KOTHURN

INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATER-, FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Potemkin – Meisel

Edmund Meisel und die
»Wiener Fassung« des *Panzerkreuzer Potemkin*
von Sergej M. Eisenstein

Herausgegeben von
Martin Reinhart und Thomas Tode

AU ISSN 0025-4606
ISBN 978-3-205-20073-4

MASKE UND KOTHURN
INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATER-, FILM- UND
MEDIENWISSENSCHAFT

EIGENTÜMER UND HERAUSGEBER

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Redaktion: Klemens Gruber (Leitung), Wolfgang Greisenegger,
Brigitte Marschall, Monika Meister

Redaktionelle Mitarbeit: Angelika Beckmann, Stefanie Schmitt

Umschlaggestaltung: Michael Haderer

Hofburg, Batthyanystrasse, 1010 Wien, Österreich

© 2015 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien · Köln · Weimar

www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier

Printed in Europe – Prime Rate kft., Budapest

Inhalt

MARTIN REINHART / THOMAS TODE	
Vorwort	7
THOMAS TODE	
The Soul of a Century <i>Panzerkreuzer Potemkin</i> und seine Filmmusik im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Presse	II
FIONA FORD	
Edmund Meisel's <i>Potemkin Score</i> – A Close Reading	29
MARTIN REINHART	
131 Minuten Meisel	55
THOMAS TODE / MARTIN REINHART	
Potemkin-Matrjoschka Die Nachkriegsfassungen des <i>Panzerkreuzer Potemkin</i>	67
FIONA FORD	
Edmund Meisel – A Bibliographical Survey	79
PRESSEMELDUNGEN ZU EDMUND MEISEL 1925–1931.	95
Wenn Eisenstein souffliert ...	
Atelierbesuch bei der Vertonung des Panzerkreuzer Potemkin.	99
Achtung! Aufnahme!	
Tonfilmprobe mit künstlichem Meeresrauschen	100
Potemkin wird Tonfilm	101
Edmund Meisel und der Chauffeur	102

Der tönende »Potemkin«	103
»Potemkin« tönend	105
Vor der Filmleinwand.	
Ein Film der die Welt erschütterte.	
Der »Panzerkreuzer Potemkin« ist wieder zu sehen. – In Tonfilmfassung . . .	105
AUTORINNEN UND AUTOREN	109

Vorwort

Diese Ausgabe von *Maske und Kothurn* ist dem in Wien geborenen Komponisten Edmund Meisel (1894–1930) und dem Film gewidmet, der mit seinem Namen wohl am engsten verbunden ist: Sergej M. Eisensteins Stummfilmklassiker *Panzerkreuzer Potemkin*. Zu seinen Lebzeiten ging die Assoziation des Musikers mit diesem Werk sogar so weit, dass ihn die deutsche Presse halb liebevoll, halb anerkennend »Potemkin-Meisel« nannte.

Das Erscheinen der vorliegenden Publikation steht auch in engem Bezug zur Premiere der »Wiener Fassung« im Österreichischen Filmmuseum am 6. März 2015. Nach 85 Jahren wird dort die verloren geglaubte und kürzlich neurestaurierte Tonfilm-Version des *Potemkin* in Österreich uraufgeführt.¹ Es ist damit nach fast einem Jahrhundert erstmals wieder möglich, eine der weltweit wohl berühmtesten Filmmusiken in ihrer Originalaufnahme zu hören, so wie man sie 1930 auf Nadelton-Schallplatten aufgenommen hat. Es handelt sich gleichzeitig um einen der ersten deutsch synchronisierten Filme überhaupt.

Ungeachtet der Tatsache, dass diese Nachvertonung von der zeitgenössischen Kritik eher verhalten aufgenommen und der Film in dieser Fassung gerade mal eine Woche in den Wiener Kinos gezeigt wurde,² ist die Wiederauffindung und Rekonstruktion der nach dem Zweiten Weltkrieg beinahe vergessenen Tonversion ein bedeutender Beitrag zur Meisel-Forschung. Das ist auch der Grund, aus dem wir uns bei der Zusammenstellung der Beiträge auf Texte beschränkt haben, die sich entweder direkt auf diese Tonfassung beziehen oder deren Stellwert in Bezug auf die zahlreichen anderen überlieferten Versionen des Films thematisieren.

Wir haben hier bewusst darauf verzichtet, Meisels Biografie oder seine weiteren Arbeiten für Film und Bühne in eigenen Artikeln zu behandeln, da dies bereits in zwei früheren Publikationen in heute noch gültiger Form geschehen ist. Zum einen

1 Zuvor haben wir die Nadeltonfassung am 10. 10. 2014 auf der Giornate del Cinema Muto in Pordenone vorgestellt und mit der Scientific Community diskutiert.

2 Im Lux-Ton-Palast in der Neulerchenfelderstrasse 24. 09.–03. 10. 1930 (»Der gewaltigste deutsche Sprech- und Tonfilm«) und im Augarten-Ton-Kino in der Unteren Augartenstrasse 02.–04. 12. 1930 (»100% Sprache und Ton«). Auch Meisels Tonfassung vom *Blauen Express* ereilt das selbe Schicksal, in Österreich wenig gespielt zu werden, vgl. *Bildungsarbeit*, Nr. 10, 1932, S. 194.

in der verdienstvollen Meisel-Biografie von Werner Sudendorf aus dem Jahre 1984;³ zum anderen in der 1986 anlässlich einer Tournee des *Potemkin* mit Orchesterbegleitung erschienenen Programmschrift,⁴ in der u. a. Lothar Prox und Mark Andreas instruktive Artikel zur dissonanten, bruitistischen, zitadurchsetzten, montagehaften Musik Meisels schreiben, beruhend auf der Kenntnis der Noten des kurz zuvor wiedergefundenen Klavierauszugs zum *Potemkin*.

Das wirklich Neue an unserem Beitrag zur Meisel-Forschung besteht aus einer Reihe von im letzten Jahrzehnt wieder aufgefundenen Tonaufnahmen von Meisel-Kompositionen auf Schallplatte und Lichtton, die in dem Beitrag »131 Minuten Meisel« im Detail vorgestellt werden. Unter diesen bis dato unbekanntem Klangdokumenten ist der *Potemkin*-Soundtrack sicherlich der bedeutendste Fund. Durch ihn lassen sich die Instrumentierung und das Arrangement der 1920er-Jahre erstmals wieder im Original hören.

Unser Anliegen war es in erster Linie, die Ergebnisse unserer nunmehr vierzehnjährigen Forschung zur Tonfassung des *Potemkin* zusammenzufassen. Zugleich möchten wir ein kompaktes Kompendium sowie eine Quellensammlung für die künftige Aufarbeitung und Bewertung von Meisels Filmmusik vorlegen. Für diejenigen, die keine Möglichkeit haben, die restaurierte Tonfassung im Kino zu sehen und zu hören, empfehlen wir die zeitgleich erscheinende DVD.⁵ Denn nur der Tonfilm selbst kann verdeutlichen, was wir hier notdürftig in Worte zu fassen versuchen. Im Vergleich zur Macht der Bilder und zur Wirkkraft der Töne muss das Geschriebene fast zwangsläufig als bemüht und ungenau erscheinen. Wir hoffen dennoch, dass unser begleitender Kommentar neugierig auf die Musik macht und als Brücke zu einer zusehends verblassenden Zeit und Kultur fungiert.

Bereits das Vorhaben, einen Stummfilm 1930 – nur fünf Jahre nach seiner Fertigstellung – in einer Tonfassung neu herauszubringen, ist erklärungsbedürftig. Es gibt dafür nur wenige historische Beispiele,⁶ doch die Nadeltonversion des *Potemkin*

3 Werner Sudendorf, *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984.

4 Junge deutsche Philharmonie (Hg.), *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein (UdSSR 1925) mit der live gespielten Originalmusik von Edmund Meisel (Deutschland 1926)*, Redaktion Lothar Prox, Köln: Selbstverlag der Jungen deutschen Philharmonie 1986.

5 *Panzerkreuzer Potemkin & Oktjabr'*, Edition Filmmuseum Nr. 82, 2015. Dort finden sich auch Meisels Musiken zur Jutzi-Fassung des *Potemkin* von 1926 und zu *Oktober*, beide neu aufgenommen.

6 Deutsch synchronisiert wurden 1930 bereits vor dem *Potemkin* die Filme *Gold Diggers of Broadway / Vorhang auf!* (US 1929 Synchronisation: Kurt Neumann), *LummoX / Der Tolpatsch* (US 1930, Synchronisation: Friedrich Zelnik) und *The great Gabbo / Der große Gabbo* (US 1929, Synchronisation: Felix Basch). Außerdem laufen in dem Jahr auch nachträgliche Tonfilm-Vertonungen älterer Klassiker, etwa W. F. Murnaus *Nosferatu / Die zwölfte Stunde* (DE 1922) und Rupert Julians *The Phantom of the Opera / Das Phantom der Oper* (US 1925).

hat auch diesbezüglich sicherlich eine Sonderstellung. Denn obwohl er seine größten Erfolge mit der live gespielten Vertonung stummer Filmen feiert, begreift sich Edmund Meisel letztlich nie als Stummfilm-Komponist im herkömmlichen Sinn. Als zeitweiliger Kapellmeister der Piscatorbühne ist er an Experimente und mediales Crossover gewöhnt und die Rolle des Stummfilmmusikers im Orchestergraben scheint ihm von vornherein als viel zu eng.⁷ Er plant, Teile des Orchesters im Kinoraum zu platzieren und er sieht – etwa bei der Aufführung seiner Musik für Walther Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* – »bisher kaum benutzte Klangerreger als Begleitstimmen vor: Motor, Sirene, Eisenstangen, Stahlbleche, Amboß, einige abgestimmte Autohupen«. ⁸ Ergebnisse dieser Experimente finden sich dann in der *Potemkin*-Aufführung wieder, wo zwei Trompeten links und rechts neben der Leinwand postiert werden, um Stereo-Effekte zu erzeugen.

Meisel versteht sich selbst als Praktiker und Gebrauchsmusiker und daher wirken viele seiner Texte in ihrem manifestartigen Stil sprachlich und argumentativ oft ein wenig grob gebaut. Der Mangel an einer schlüssigen Theorie zur Filmmusik bringt ihm nicht nur die Schelte von Theodor W. Adorno und Hanns Eisler ein, sondern auch den spitzzüngigen und öffentlich geführten Angriff des Komponisten und Musikkritikers Klaus Pringsheim, der ihn in einem berüchtigten Artikel des »Nichtskönnertums« bezichtigt.⁹ Der Fall endet nach zahlreichen ebenfalls coram publico geführten Entgegnungen letztlich vor Gericht. Liest man die zeitgenössischen Zeitungsartikel und Pressemeldungen zu Meisel jedoch genauer, so ergibt sich ein weitaus differenzierteres Bild, als das des krawallmachenden *Enfant terrible*. Meisel erscheint darin als ein früher Wegbereiter einer neuen Kunstform, der die Grenzen und Regeln seiner Musik erst erfinden und abstecken muss.

An der Tonfilm-Fassung seines größten Erfolgs mitarbeiten zu können, muss für ihn ein Glücksfall und eine faszinierende Herausforderung gewesen sein. In Meisels Texten und in den Briefen an Eisenstein betont er immer wieder die im Wandel begriffene Rolle, welche die Filmmusik im zukünftigen Tonfilm spielen solle. Seiner Vorstellung nach müsse sich die Musik organisch aus dem Film ergeben und nicht bloß Beiwerk sein, das die Spielhandlung untermalt. So schreibt er am 13. September 1928 im *Film-Kurier* unter dem Titel »Der Tonfilm hat eigene Gesetze. Eine Mahnung«:

7 Vgl. Thomas Tode, »Wir sprengen die Guckkastenbühne! Erwin Piscator und der Film«, in: *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*, hrsg. v. Michael Schweigert, Wien: Österreichisches Theatermuseum/Brandstätter 2004, S. 16–34.

8 »Musikalische Neuerungen im »Berlin«-Film der Fox«, in: *Film-Kurier*, 12. 05. 1927.

9 Klaus Pringsheim, »Musik oder Meisel?«, in: *Film-Ton-Kunst*, 04. 04. 1928.

Vor allem muß der Tonfilm nicht nach einem Manuskript, sondern nach einer Partitur angefertigt werden. Diese Partitur darf aber nicht etwa aus Noten, sondern sie muß aus Bildern, Bildtexten, Geräuschtönen, Musiktönen, gesprochenem und evtl. auch gesungenem Text bestehen, deren Auswahl und kontrapunktische Zusammensetzung nach dem jeweiligen Sujet dann die Filmhandlung ergeben. Nur so können die veränderten und erweiterten Mittel, die der Tonfilm der Entwicklung der gesamten Kinematographie an die Hand gibt, ausgenutzt werden, und nicht etwa durch Aufnahme von bestehenden Opern, Operetten oder gar Schauspielen.

In diesem Kampf gegen das naturalistisch verfilmte Sprechtheater und die zu Beginn der Tonfilmzeit modischen Operetten- und Gesangsfilme ist auch die »Wiener Fassung« des *Potemkin* zu sehen. Da Meisel selbst maßgeblich an der Einspielung und Aufnahme der Nadeltonfassung von 1930 mitgearbeitet hat, kann man seine Vorstellungen und Ideen zur Tonfilmmusik nun endlich anhand einer Originalaufnahme bewerten. Man bekommt so nicht nur einen lebendigen Eindruck von der Wucht der schroffen und teils auf peitschende Rhythmen aufgebauten Musik, sondern auch von dem gekonnten und komplexen Zusammenspiel von Dialogen, Sprechchören, Geräuscheffekten und Musiken mit Eisensteins Bildern.

Wie erfolgreich die Tonfilmregie und die praktische Umsetzung wirklich sind, lässt sich am besten im Vergleich mit anderen Filmen der frühen Tonfilmzeit ermesen. So war es Ende der 1920er-Jahre keinesfalls üblich, Filme durchgehend mit Musik, Dialog und Geräuschen zu versehen. Von einer in all diesen Registern durchkomponierten Vertonung kann zu dieser Zeit nur bei wenigen Ausnahmen gesprochen werden.

Aber auch unabhängig von seiner historischen Verortung »funktioniert« die Tonversion des *Potemkin* auch heute noch überraschend gut. Der Film ist lebendig und an manchen Stellen weitaus mitreißender als die heutigen, gediegenen und häufig mit großen Orchestern live vorgetragenen Stummfilm-Aufführungen. Dies liegt sicherlich am Weglassen der für den Stummfilm typischen Zwischentitel, aber eben auch an der am Agitprop-Theater geschulten brüskten Tonspur.

Wir hoffen, mit dieser Publikation dazu beizutragen, dass die »Wiener Fassung« künftig nicht mehr bloß als filmhistorische Randnotiz, sondern als überzeugende und eigenständige Version des *Panzerkreuzer Potemkin* wahrgenommen wird. Auch würden wir uns wünschen, dass das hier von uns zusammengetragene Material eine junge Generation von Film- und MusikwissenschaftlerInnen dazu inspiriert, sich mit dem berühmtesten aller vergessenen Filmmusik-Komponisten weiter auseinanderzusetzen.

Autorinnen und Autoren

FIONA FORD

ist unabhängige Forscherin und lebt zurzeit in Hertfordshire/UK. Nachdem sie bereits Mitte der 1980er-Jahre Vorlesungen zur Musikwissenschaft an der Universität Oxford besuchte, setzte sie ihre akademische Karriere nach einer längeren Pause an der Universität von Nottingham fort. Sie machte dort zuerst ihren Master of Arts (MA) und danach ihr Doktorat. Ihre Dissertation, aus der auch Auszüge in diesem Heft abgedruckt sind, trägt den Titel »The Film Music of Edmund Meisel (1894–1930)«. Auch nachdem sie ihr Doktorat abgeschlossen hat, gilt ihr Interesse weiterhin der Stummfilm-Musik der 1920er-Jahre und den Kompositionen für den frühen Tonfilm zwischen 1926 und 1933. Zurzeit arbeitet sie an einer Publikation zu Max Steiners Komposition für *King Kong* (RKO, 1933), die 2016 bei Scarecrow Press/Rowman & Littlefield (Lanham, MD) erscheinen wird. Gemeinsam mit Mervyn Cooke arbeitet sie am *Cambridge Companion to Film Music*.

MARTIN REINHART

wurde 1967 in Wien geboren und hat dort an der Universität für Angewandte Kunst studiert. Seine Arbeit nimmt seit Jahrzehnten in denkbar unterschiedlicher Form Bezug auf das Medium Film – einerseits aus der Perspektive des Filmtechnikers, andererseits aus der des Filmemachers und Filmhistorikers. Martin Reinhart war zwischen 2001–2004 Kurator für Fotografie und Film am Technischen Museum Wien und hat danach das Kamera-Auktionshaus WestLicht Photographica Auction aufgebaut und geleitet. Parallel dazu war er zwischen 2004 und 2012 Gesellschafter und Geschäftsführer der Indiecama GmbH, einer Firma, die sich auf die Herstellung digitaler Filmkameras spezialisiert hat. Über die Jahre hat er an zahlreichen Filmprojekten mitgearbeitet – zuletzt gemeinsam mit Thomas Tode und Manu Luksch an dem Essayfilm *Mobilisierung der Träume* (2015).

THOMAS TODE

lebt in Hamburg als freier Autor, Kurator und Filmemacher. Forscht und lehrt zu Essayfilm, Sowjetavantgarde und politischem Dokumentarfilm; weitere Schwerpunkte: Filme der Re-education, Architekturfilm, Archäologischer Film. Freier Mitarbeiter der Kinemathek Hamburg, Organisation von Filmreihen, Symposien und Ausstellungen, zuletzt »Angesichts des Äußersten: Die Filme über die Befreiung der Konzentrationslager und der lange Schatten der Bilder« (Uni Hamburg 2015);

»Die erwartete Katastrophe. Luftkrieg und Städtebau 1940–45« (Freie Akademie der Künste Hamburg 2013), »PhotoFilm!« (National Gallery of Art Washington 2012; Tate Modern London 2010), »bauhaus & film« (Barbican Center London 2012; Weimar, Dessau, Berlin, Hamburg 2009). Mitbegründer des Festivals »Cinapolis – Architektur & Stadt im Film«. Gastprofessuren / Lehraufträge u. a. an den Universitäten Hamburg, Bochum, Zürich, Wien; zuletzt Mitarbeiter des DFG-Projekts »Werben für Europa. Die mediale Konstruktion europäischer Identität durch Europafilme im Rahmen europäischer Öffentlichkeitsarbeit« (2011–2015). Filmbücher (zuletzt): *Viva Fotofilm – bewegt / unbewegt* (2010); *Der Essayfilm – Ästhetik und Aktualität* (2011); *bauhaus & film* (2012). Filme (zuletzt): *Hafenstrasse Revisited* (2010), *Das Große Spiel: Archäologie und Politik* (2011), *Mobilisierung der Träume* (2015).



böhlau

VERENA MORITZ, HANNES LEIDINGER
DIE RUSSISCHE REVOLUTION

Die monumentalen Ausmaße einer Zeitenwende verdichten sich zum symbolträchtigen Bild: Der Sturm auf das Winterpalais in St. Petersburg steht für die großen Umwälzungen und visualisiert jene »Tage, die die Welt veränderten«. Die Konzentration auf den kurzen Moment des Umsturzes engt allerdings das Blickfeld ein. Neben, vor und hinter Lenins »Rotem Oktober« öffnet sich ein weiter Horizont, der das ganze Ausmaß und die eigentliche Tragweite der »Russischen Revolution« erkennen lässt. Verena Moritz und Hannes Leidinger zeigen sie als Konglomerat verschiedener Krisen. Machtwechsel und Bürgerkriege, Bauernrebellionen und Nationalitätenkämpfe, ausländische Interventionen sowie soziale, kulturelle und wirtschaftliche Transformationen verbinden das Epochenjahr 1917 mit Entwicklungen auf unterschiedlichen Zeitebenen. Ein historisches Hauptereignis wird daher auch im Hinblick auf Strukturen und Prozesse zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts und den beginnenden 1930er-Jahren erfasst.

2011. 108 S. BR. 120 X 185 MM.
ISBN 978-3-8252-3490-9

BÖHLAU VERLAG, WIESINGERSTRASSE 1, 1010 WIEN. T: +43 (0) 1 330 24 27-0
BOEHLAU@BOEHLAU.AT, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM | WIEN KÖLN WEIMAR

Diese Ausgabe vereint neue Beiträge zu der verloren geglaubten Tonfilmfassung von Sergej M. Eisensteins legendärem Stummfilm *Panzerkreuzer Potemkin* aus dem Jahr 1930 und zahlreiche zeitgenössische Filmkritiken und Pressemeldungen zu Edmund Meisel, dem Komponisten der berühmt gewordenen Filmmusik.

»Man erlebt den Film, als ob man ihn jetzt zum ersten Mal sehen würde. Er wird als – ursprünglich, elementar, erstmalig – wieder in die Massen dringen. Durch die Vertonung. Durch das Interesse, das dem Tonfilm als Tonfilm entgegengebracht wird.«

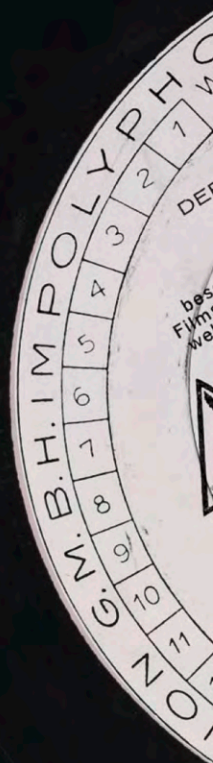
Rote Fahne vom 15. August 1930

»Chöre fügen sich organisch ein, und die auch im stummen Film gewaltige Treppenszene wirkt mit den Schreien der Menge doch wohl noch aufwühlender. Soweit die Kompositionen von Edmund Meisel die Vertonung tragen, müssen wir wieder bewundern und aus vollem Herzen zustimmen.«

Lichtbild-Bühne vom 14. August 1930

»Bange atemlose Spannung: werden die anderen schießen? Die Musik steigert sich zu einem letzten Aufschrei der Erwartung ... und bricht ab. Ein paar Sekunden tiefster, eindrucksvollster Stille. Dann eine Stimme: »Die Bahn ist frei für den Panzerkreuzer Potemkin!«

Berlin am Morgen vom 19. Juli 1930



ISBN 978-3-205-20073-4 | ISSN 0025-4606
WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM