

Wirklichkeit sehen. Hier die luxuriöse Morosow-Villa mit der Aufschrift: 'Allrussischer und Moskauer Proletkult', dort die Villa des ehemaligen Fürsten Stscherbakow, wo heute die Verwaltung des Mossovet untergebracht ist. Und im ehemaligen 'Ermitage-Restaurant' speisen Gäste aus den Dörfern - das ist ihr 'Haus der Bauern'. In gewohnten Alltagsbildern das Mißverhältnis zwischen alter Form und neuem Inhalt hervorkehrend, führen die Filmschöpfer konsequent den Gedanken einer radikalen Veränderung der sozialen Grundsäulen der Gesellschaft durch. Bald durch charakteristische Details (Großaufnahme eines Rotarmisten, Stiefel und Soldatenschuhe junger Burschen, die an der Universität studieren), bald durch ausdrucksvolle Filmporträts oder durch Verwendung von Archivmaterial veranschaulichen sie, für wen die Stadt jetzt da ist und wem sie dient.

Die neue Stadt hat es einstweilen schwer. Noch streichen die Verwahrlosten durch die Höfe und nächtigen in Teerfässern. Schlecht ist es um die Versorgung mit Lebensmitteln bestellt. Aber der Zuschauer sieht auch die rauchenden Schornsteine der Betriebe, die belebten Straßen, mit Kunden gefüllte Geschäfte. Seine Eindrücke werden durch die Wahrnehmung des stürmischen Tempos im Stadtleben verstärkt...

Semjon Drobaschenko, in: 'Sowjetischer Dokumentarfilm', herausgegeben vom Staatlichen Filmarchiv der DDR, Berlin 1967, S. 20-21

Der Regisseur erinnert sich

Michail Kaufman (1897 - 1980) war der Kameramann fast aller Filme von Dsiga Wertow: *Kinoglas* und *Der sechste Teil der Erde*, *Das elfte Jahr* und *Der Mann mit der Kamera*. 1927 drehte er zum ersten Mal selbständig auch als Regisseur und arbeitete aktiv bis 1976.

"Für mich war das Programm 'Film-Wahrheit' / 'Kino-Prawda' von Dsiga Wertow auch ein ethisches Programm, ein Programm zum Erfassen des Lebens so, wie es ist (...) Nach der Demobilisierung 1922 begann ich als Kameramann zu arbeiten und verstand sogleich, daß die Bilder der Wochenschauen von Gaumont, Pathé, gar 'Kinsonedelja' sehr oberflächlich waren. Ich fragte mich unentwegt, wie der Film so oberflächlich bleiben konnte - in Zeiten, als solche großartigen Meister wie Griffith bereits wirkten.

Ich war Fotoamateur von Kindheit an. Mit Hilfe des Fotoapparates versuchte ich das zu sehen, was die anderen vielleicht nicht sahen. Als ich die Filmkamera in die Hände bekam, war ich sehr aufgeregt, da ich unwahrscheinliche Möglichkeiten in meiner Macht zu besitzen glaubte. Es ging nicht nur um die Wahl der Aufnahmeobjekte, sondern - wie Dsiga Wertow es verstand - um ihre Kombination und Einheit, um jene Wirkung, die sie auf den Menschen ausüben könnten, die menschliche Kraft verzehnfachend.

Ich kam immer wieder in meinen Gedanken auf die Erfindung des Fernrohrs, das das menschliche Wissen um die Bilder von so fern liegenden Welten erweitert hatte. Genauso wie das Mikroskop dasselbe in Bezug auf die Geheimnisse der Mikrowelt tat. Die Filmkamera vermochte verschiedenartige Objekte zu *sehen*, und eben dieses Sehen konnte Millionen Menschen zugänglich gemacht werden. Diese Bilder könnten außerdem - mit Hilfe der Filmsprache - organisiert werden wie ein Gedanke.

1925 war unser Land rückständig, viele Menschen waren Analphabeten, die Werkzeuge elementar, ja primitiv. All diese Menschen sollten für das neue Leben begeistert werden, sie sollten ihrer Rückständigkeit entrissen werden. Und Film war das beste Mittel für dieses Ziel, so dachten mein Bruder und ich. Wir dachten, die Filmkamera sei uns gegeben, um das Notwendigste dafür zu tun. Wir haben gezeigt, daß Emotionen in einem Film auf

prinzipiell andere Weise gezeigt werden können, als man es im Film mit Schauspielern tat. Heute denke ich, daß unsere Mittel auch nicht vollkommen waren."

(Michail Kaufman, aus einem Interview mit George Sadoul, in: 'Weltgeschichte des Films')

Dokumente

(...) MOSKAU hat ein eigenes, eigenartiges Gesicht. Den Film machten Michail Kaufman und Iwan Beljakow - zwei Kinoki, der eine war Kameramann, der andere Filmkundschafter. Beide arbeiteten zum ersten Mal selbständig. Deshalb sind das Interessanteste an dem Film die Aufnahmen selbst - die Art, wie Moskauer Landschaften gefilmt sind.

(...) Wir sehen zum ersten Mal einen Film, in dem der Kameramann eine so entscheidende Rolle spielt, dabei ist es ein Kameramann mit einem eigenen, besonderen Aufnahmeverfahren, das alte, bekannte Objekte filmisch neu zu fixieren vermag.

Moskau ist bei Kaufman neu und überraschend, es ist nicht so, wie wir, die Moskauer, es tagtäglich zu sehen gewohnt sind, und es ist auch nicht so, wie es die Provinz von den Ansichtskarten kennt. Eine ungewöhnliche Stadt und doch eine echte, nicht ausgedachte, nicht 'inszenierte'. Der Kameramann hat einfach die Stadt von neuen Blickwinkeln aus aufgenommen und zwang uns, zu sehen, was wir gewöhnlich nicht bemerken, er richtete unseren Blick auf die mandelsüße Aussicht der Moskwa, dann in Richtung Bahnhof, Straßenbahn, Fabrik.

Leider spiegeln die Objekte, die die Kameramänner laut Drehbuch zu filmen gezwungen waren, nicht ganz das moderne Moskau wider. Die Komintern ist nicht zu sehen, auch die Partei nicht, im Film fehlt also das politische Charakteristikum Moskaus.

Wassili Shemtschushny, 'Die Regie der Filmkamera', in: 'Nowy sritel', Moskau 1927, Nr. 18

Die Ansichten Moskaus sind der beste Teil des Films. Die Aufnahmen von *oben* und von *unten* erzielen die überraschendsten Effekte und präsentieren den Stoff auf neue Weise. Besonders wertvoll ist, daß die von Kaufman verwendeten neuen Aufnahmewinkel nicht wegen einer Originalität um jeden Preis erfunden sind oder aus dem Wunsch heraus, alles in einer ungewöhnlichen Gestalt zu zeigen, sondern, um wirklich besser und klarer das moderne Moskau zu demonstrieren.

Was die Qualität der Aufnahmen betrifft und die sichere Wahl der Kamerastandpunkte, so sind solche Bilder wie die sich kreuzenden Straßenbahnschienen oder das immer wiederkehrende Bild der Pflasterstraße mit Laterne nicht nur für uns, sondern auch für die europäische und amerikanische Kinematografie eine herausragende Leistung.

Lew Kuleschow, 'Die Leinwand heute', in: 'Nowy Ief', Moskau 1927, Nr. 12

DWA-BULDI-DWA

Zwei-Buldi-zwei

Land	Sowjetunion 1929
Produktion	Meshrapomfilm
Buch	Ossip Brik
Regie	Lew Kuleschow Nina Agadshanova-Schutko
Kamera	Pjotr Jermolow Alexander Schelenkow

Bauten	Wladimir Balljusek Sergej Koslowski
Regieassistentz	Wladimir Kotschetow Boris Sweschnikow
Schnitt	Tatjana Martynowa

Darsteller	
Buldi, Vater	Sergej Komarow
Buldi, Sohn	Wladimir Kotschetow
Maja, Reiterin	Anel Sudakewitsch
Oberst	Andrej Fajt
Adjutant	S. Sletow
Zirkusdirektor	Viktor Zoppi
Dompteur	Wiljam Truzzi
Vorsitzender des Revolutionskomitees	Michail Sharow
Sekretär	Vera Marezkaja
Vorsitzender des Gewerkschaftskomitees im Zirkus	K. Jarotschkin
Meister	Alexander Tschistjakow
Wasjka	S. Poljakow
Filipenko	M. Kolzow

Uraufführung 27.12.1930

Format 35 mm, Schwarzweiß, 1 : 1,37
Länge 60 Minuten

Inhalt

Eine kleine südliche Provinzstadt wird von den Weißen bedroht. Bolschewiki rufen die Bevölkerung zur Verteidigung auf. Die Bevölkerung wird gespalten, auch die Zirkusartisten teilen sich in zwei Lager: Die einen warten auf die Erlöser, die anderen kämpfen gegen Klassenfeinde.

Der Sohn eines alten, apolitischen Clowns namens Buldi leitet eine Abteilung von Zirkusartisten. Die Weißen erobern die Stadt. Buldi jr. wird verhaftet, der Vater bittet einen Oberst, den Sohn freizulassen: In ein paar Tagen ist die Premiere ihrer gemeinsamen Nummer, von der er sein Leben lang träumte. Buldi sr. wartet auf den Sohn und weiß nicht, daß der Oberst längst den Erschießungsbefehl ausgesprochen hat. Plötzlich erscheint Buldi jr. im Zirkus, genau während des Auftritts des Vaters. Es kommt zu einer rasanten Verfolgungsjagd unter der Zirkuskuppel. Vater Buldi und das Publikum klatschen Beifall für den mutigen jungen Akrobaten. Gefährliches Leben und risikobeladene Kunst vermischen einander.

Bald treffen sich Vater und Sohn bei den Rotarmisten. Nun versteht der Vater den Sinn des revolutionären Kampfes...

Lew Kuleschow (1899 - 1970) nannte man den 'Amerikaner' im sowjetischen Film. Schuld daran waren wohl seine erklärte Vorliebe für das Action-Kino, die Begeisterung für die Montage, die als amerikanische Entdeckung galt, für den Kult des aktiven Helden und für das Automobil von Ford, das Lew Kuleschow fuhr, eines der ganz wenigen auf den Moskauer Straßen der 20er Jahre, neben Majakowskis Renault. Es gibt wohl kaum einen Filminteressierten, der diesen Namen nicht schon mal gehört hat, wengleich in der festen Verbindung 'Kuleschow-Effekt'. Der erste große Montage-Experimentator, der Sergej Eisenstein in die Kunst der Montage eingeweiht hatte, in seiner Werkstatt eine ganze Gruppe hochbegabter Filmleute züchtete, der drehte, theoretisierte, unterrichtete... "Wir machen Filme - ", schrieb sein Schüler Wsewolod Pudowkin im Vorwort zum ersten filmtheoretischen Buch des Lehrers, 'Filmkunst. Meine Erfahrung' (1929), "er schuf die Kinematografie". Mitte der zwanziger Jahre drehte

Lew Kuleschow zwei seiner bedeutendsten Filme, *Neobytschajnyje priklutscheniya mistera Westa w strane bolschewikow* (Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki, 1924), in dem seine berühmte Werkstatt eines Filmschauspielers neuen Typs auftrat, und *Po sakanu* (Nach dem Gesetz / Dura lex, 1926); beide mit seiner Frau Alexandra Chochlowa, einer hochinteressanten, exzentrischen Schauspielerin, die alle Voraussetzungen dafür besaß, der erste original sowjetische Filmstar zu werden, wie es ihr Sergej Eisenstein und Viktor Schklowski prophezeiten. Doch gerade diese Arbeiten, die unbestritten zum goldenen Fond der Weltfilmkunst gehören und diese ungewöhnliche Darstellerin in voller Entfaltung ihres Talents, auf dem Höhepunkt ihrer Kräfte zeigten, brachten die Werkstatt und den Regisseur in eine schwierige Lage.

Kuleschow konnte neue Arbeit nur unter einer Bedingung bekommen: nicht mehr mit der Chochlowa zu drehen - sie sei zu ungewöhnlich, 'zu dünn, zu häßlich', wie die Filmverantwortlichen und -produzenten meinten.

Die berühmte Kuleschow-Truppe fiel auseinander. Pudowkin und Barnet führten selbständig Regie, einige Schauspieler wechselten zu der halbprivaten Filmgesellschaft 'Meshrabpom-Rus'. Ihr Direktor, Moissej Alejnikow, bot Kuleschow dort Arbeit an und verführte ihn dazu, 'kommerzielles Kino' zu machen, wie es Kuleschow später in seinen Memoiren nannte: "Es war die Zeit der Neuen Ökonomischen Politik, es gab viele Arbeitslose, Arbeit war schwer zu bekommen, und Unterstützung zahlte der Berufsverband nicht. Wir mußten leben, und ich willigte ein, wie ein zur Verzweiflung gebrachtes Mädchen den ungeliebten Reichen heiratet."

Meshrabpom-Rus, ab 1928 Meshrabpomfilm, war eine Aktiengesellschaft, die zwischen 1924 und 1936 in Moskau existierte und an der die Filmgesellschaft 'Rus' und die Filmabteilung der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) beteiligt waren. Ihr Sitz war das ehemals berühmte Restaurant 'Jar' (heute Hotel 'Sowjetskaja'). Der Gesellschaft wurde, im Unterschied zu dem staatlichen Studio Sowkino, vorgeworfen, 'kommerzielle' Filme zu produzieren, was aber so absolut nicht stimmte: 'Meshrabpom' war orientiert auf publikumswirksame Filme, auf bekannte Schauspieler, auf die Verbundenheit zum Künstlertheater. In den Augen der sowjetischen linken Avantgarde war es die Hochburg der 'Traditionalisten', die sich nicht von der konventionellen Dramaturgie und Menschengestaltung trennen konnten. Dort wirkte auch Jakow Protasanow, der berühmteste russische Regisseur aus der Zeit vor der Revolution, der 1924 aus der Emigration zurückgekehrt war. Hier wirkte auch Wsewolod Pudowkin und drehte *Die Mutter, Das Ende von St. Petersburg, Sturm über Asien*, hier entstanden Wertows *Drei Lieder über Lenin* und Nikolaj Ekks *Der Weg ins Leben*.

Die 'Meshrabpom' war technisch besser ausgerüstet als die staatlichen Studios und arbeitete mit der deutschen Prometheus GmbH zusammen. (Auf der Basis dieses Studios entstand 1936 das Kinder- und Jugendfilmstudio, später umbenannt in Gorki-Studio.) Sie wurde oft heftig angegriffen: "'Rus' sitzt offensichtlich auf zwei Stühlen; ganz vornehm, nur auf dem Rand der sowjetischen Sitzfläche, versucht es, auch auf einen ausländischen, weichen Sessel zu kommen." Diese Kritik galt vielen Filmen, die eigentlich nichts weiter versucht hatten, als die sowjetische Wirklichkeit in eine gängige Geschichte zwischenmenschlicher Beziehungen (Vater-Sohn, Mann-Frau, Bruder-Schwester) zu pressen und aus dieser Perspektive die Revolution darzustellen, ohne einen Anspruch auf Totalität der Sicht zu erheben, wie z.B. von Eisenstein gefordert. Daß beides nebeneinander auskommen und verschiedene Publikumsinteressen bedienen kann, war die Einsicht einer erst viel späteren Zeit.

Das Schicksal des Films ZWEI-BULDI-ZWEI entspricht auf prägnante Weise dem sonderbaren Schicksal dieses Studios und des Regisseurs Kuleschow. 1928 drehte Kuleschow seinen

Kassenschlager *Wessjolaja kanarejka* (Der fröhliche Kanarienvogel), der von der Kritik als bürgerlicher Kitsch verrissen wurde. Dort rankte sich die Intrige um eine Diva aus einem Café-chantants: Weiße, Rote, Kundschafter, Abwehr - die Liebesabenteuer zweier Männer, zweier Klassenfeinde mit einer berufsbedingt leicht bekleideten Frau.

Dem Film wurden bürgerliche Einflüsse, Spekulation mit dem Thema Revolution und kleinbürgerliche Platttheit vorgeworfen. Dasselbe Schicksal war auch Kuleschows nächstem Film ZWEI-BULDI-ZWEI beschieden. Im *Kanarienvogel* trat der Aristokrat als Roter auf - hier wurde ein Clown zum Revolutionär. So etwas war nicht pathetisch und ernst genug.

In diesem Film ging es um die schon damals strapazierte Geschichte der Besserung und Einsicht eines kleinen Mannes, um die Trennung der Familie (Vater-Sohn) auf verschiedenen Seiten der Barrikaden, wobei Blutsverwandtschaft und Klassenfeindschaft melodramatisch wirksam gegeneinander ausgespielt wurden.

Es gibt zwei Fassungen von diesem Film. Die erste wurde von Kuleschow hergestellt. In Erinnerung an die skandalöse Presse zu *Kanarienvogel* ließ man 40 Kopien ziehen und schickte den Film probenhalber in den Verleih. Die Kritiker waren genauso gnadenlos. Sie forderten von Kuleschow Änderungen. Der lehnte ab; so wurden sie von Nina Agadshanowa-Schutko, der Ko-Autorin des *Panzerkreuzer Potemkin* durchgeführt. Diese Fassung bekam Kuleschow selbst nicht zu sehen ("Ich habe den Film seit 1929 nie wieder gesehen", schrieb er in seinen Memoiren) - sie stieß aber auf noch heftigere Kritik. Dabei waren die vorgenommenen Korrekturen unerheblich. Kuleschow blieb in seinem Finale bei den Familienbeziehungen, Agadshanowa endete mit dem Übertritt des alten Clowns auf die Seite der Roten.

Als Hauptheldin trat der damalige Star Anel Sudakewitsch (später wurde sie Kostümbilderin) auf, sowie die Schauspieler aus Kuleschows Werkstatt: Sergej Komarow, Andrej Fajt. Außerdem agierten hier die Truzzis, eine berühmte russische Zirkusfamilie italienischer Abstammung.

Oksana Bulgakowa

Kuleschow erinnert sich

Dieser Film wurde verrissen, wie auch der *Fröhliche Kanarienvogel*. Er ist erhalten geblieben, doch ich habe ihn seit seiner Premiere nie wieder gesehen. Interessanterweise gibt es zwei Fassungen davon: Eine habe ich voll und ganz fertiggestellt, die andere enthält Korrekturen, die Nina Agadshanowa-Schutko ausgeführt hat.

Warum wurde der Film neu geschnitten? Als die erste Fassung herauskam, wurde der Film verrissen. Ich lehnte es ab, etwas zu ändern. Dann hat das Nina Agadshanowa-Schutko getan. Ihre Fassung habe ich nie gesehen, doch ich weiß, daß sie beim Glawrepertkom (Zulassungsbehörde - ein Zensurkomitee, A.d.Ü.) eine noch schlechtere Einschätzung bekam als meine.

Freilich wies der Film keine besondere ideologische Sünde auf. Das war ein Unterhaltungsfilm aus den Zeiten des Bürgerkrieges, dessen Handlung sich im Zirkus abspielte. In den Zirkusszenen erinnerte ich mich an meine Jugendbegeisterung für englische Exzentriker und wiederholte einige ihrer Nummern (zum Beispiel die mit dem angeklebten Geschirr) (...)

Besonders interessant war es, mit Zirkusartisten zusammenzuarbeiten, vor allem mit dem berühmten Reiter Wiljam Truzzi und seiner Familie (...) Ich begeisterte mich für die Aufnahmen von Zirkusszenen, sie erinnerten mich an meine Jugend, als ich Porträts von Clowns gemalt habe. (...) Ich habe von vielen gehört, daß der Zirkus in ZWEI-BULDI-ZWEI als gut und expressiv empfunden wird. Ich wünschte mir sehr, daß es so wäre.

Lew Kuleschow, in: '50 Jahre beim Film' (21.1.1990)

WSJATLJE SIMNEGO DWORZA

Die Erstürmung des Winterpalais

Produktion	Sewsapkino 1920
Organisator	Dimitri Tjomkin
Buch und Regie	Nikolai Jewreïnow (Chef), Nikolai Petrow, Juri Annenkow, Alexander Kugel, Adrian Piotrowski u.a.
Chefbühnenbildner	Juri Annenkow

Gespielt am 8.11.1920 auf dem Urizki-Platz (ehemals Schloßplatz) in Petrograd.

Format	35 mm, Schwarzweiß, 1 : 1,37
Länge	etwa 20 Minuten

Massenaktionen und -feste in den ersten Revolutionsjahren

Die ersten Revolutionsjahre riefen eine völlig neue, monumentale Form des Theaters (und der gehobenen Unterhaltung) ins Leben - die Massenaktionen. Bei 800.000 Menschen Bevölkerung in der Großstadt teilte man sich in 10.000 Akteure und 790.000 Zuschauer auf und veranstaltete grandiose Umzüge mit Technik, Pyrotechnik, Artilleriegeschossen und Militärparaden. Daß solche Formen des Theaters in der Situation des Bürgerkrieges, der Belagerung Petrograds, schließlich der Intervention möglich waren, ist jedoch nur auf den ersten Blick verwunderlich. Die Ersetzung des Theaters durch Feste und kollektive Handlungen mit tausenden Mitwirkenden und doppelt soviel Zuschauenden war lange vorher durch verschiedene philosophische und ästhetische Programme vorbereitet worden.

Quellen

In Gorkis berühmter Schule auf Capri formierte sich zu Anfang des Jahrhunderts die Gruppe 'Wperjod' (Vorwärts) - von Lenin wegen des neuen 'Gottbildnertums' und philosophischen Subjektivismus' scharf angegriffen. Anatoli Lunatscharski, der zu der Gruppe gehörte, veröffentlichte damals, 1908, den Artikel 'Sozialismus und Kunst'. Ausgehend von der Vorstellung, Sozialismus sei die religiöseste aller Religionen, entwickelte er darin ein Konzept vom sozialistischen Theater der Zukunft, das sich als freie Kulthandlung entfalten würde, das Tempel zu Theatern mache und Theater zu Tempeln. Dort könnten die Massen der Mitwirkenden und der Teilnehmenden (Zuschauer) sich in kollektiven Tragödienaufführungen vereinen, welche ihre Seelen zu einem Ekstaseerlebnis führen würden. Lunatscharski, der sich 1917 längst von den 'Wperjod'-Ideen losgesagt hatte, durfte als Volkskommissar für Bildung einige solcher großen Mysterienspiele in Sowjetrußland noch miterleben. Ein anderer Philosoph der Gruppe, Alexander Bogdanow, nun Vorsitzender des Proletkults, hatte dessen Theaterdoktrin, die vom Theater als Massenaktion ausging, maßgeblich beeinflußt.

In einem Turm, der Petersburger Wohnung des symbolistischen Dichters, Philologen und Philosophen Wjatscheslaw Iwanow reifte zur selben Zeit eine andere, in bestimmter Hinsicht jedoch ähnliche Theorie. Das Theater bekam in ihr einen gesonderten Platz eingeräumt. Es sollte zu einer allgemeinen Volksaktion werden. Alle nehmen daran teil - und erreichen in dieser 'sakralen Handlung' eine höhere Realität. Das moderne Theater biete nur eine Kunstfiktion, die hypnotisch auf den Zuschauer wirke und