

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972

2

TRETJA MESCHTSCHANSKAJA (LJUBOW WTOJEM)

Dritte Kleinbürgerstraße (Liebe zu dritt)

Deutscher Verleihtitel: Bett und Sofa

Land	UdSSR 1927
Produktion	Sowkino, Moskau
Regie	Abram Room
Buch	Viktor Schklowskij, Abram Room
Kamera	G. Giber
Dekor	W. Rachals, S. Jutkewitsch
Regieassistentz	S. Jutkewitsch, E. Kuis
Darsteller	
Batalow, Bauarbeiter	Nikolai Batalow
Ljudmila, Ehefrau	Ljudmila Semjonowa
Vogel, Hausfreund	Wladimir Vogel
Portier	L. Jurenjew E. Sokolowa
Uraufführung	Moskau, 15. März 1927
Format	35 mm
Länge	2025 m

Inhalt

Es fängt in einem Zimmer an: einem ziemlich vertrauten Zimmer, nicht ganz und gar Elendsviertel, aber mit Gegenständen zu vollgestopft, um noch gemütlich sein zu können. Moskau, so werden wir erinnert, leidet an Wohnungsmangel. Ehemann und Ehefrau im Bett. Es ist Morgen. Eine Katze gesellt sich zu ihnen. Der Ehemann (Nikolai Batalow) greift sie, er ist jung, aber schon behäbig, betrachtet seine Frau als etwas Dauerhaftes wie einen Stuhl, nicht als etwas Lebendiges und Bewegliches wie das Tier. Und die Ehefrau (gespielt von Ljudmila Semjonowa) ist sich dessen bewußt. Sie brütet vor sich hin und ist unzufrieden. Gelangweilt von den ständig drückenden Haushaltspflichten: Köchen in dem winzigen Raum, Saubermachen, und dabei so behindert und ohne Platz für ihre Sachen. Hundert tägliche Nichtigkeiten, die wie Nadelstiche reizen. Der Ehemann hastet zu seiner Arbeit auf einem Bau hoch über Moskau. In der Entfernung Straßenbahnen und ein Gefühl von Arbeit und Weite. Ein Drucker (Wladimir Vogel), sitzt in einem Zug, der sich Moskau nähert. Sein Bündel Habseligkeiten liegt neben ihm. Arbeit gibt es leicht, sagen sie, aber sie können ihm kein Zimmer geben... bis er müde wird, und sein Bündel schwer, wandert er herum, fragt vergeblich nach einem Zimmer, aber schaut sich alles mit Interesse an. Plötzlich trifft er auf den Ehemann; sie kennen sich von früher. "Kein Zimmer, aber wir haben ein Sofa", sagt der Ehemann. So sollen jetzt drei in dem winzigen Raum leben, der kaum für ihn, seine Frau und die Katze groß genug gewesen ist.

Die Frau ist überrascht und unzufrieden. Es ist schlimm genug, noch für einen zweiten Mann saubermachen und kochen zu müssen: außerdem hat der Ehemann so offensichtlich gezeigt, daß er ihre Beziehung geringschätzt, indem er derart ihr Privatleben stört. Der Drucker begreift das und versucht auf subtile Art, durch Hilfe im Haus und durch kleine Geschenke die Unruhe gutzumachen, die er verursacht hat.

Der Ehemann wird abberufen. Der Freund möchte ausziehen. Aber der Ehemann besteht darauf, daß er bleibt. Das Unvermeidliche passiert und nach einer wunderschönen Sequenz, die alle Bewegungen der Luft wiedergibt, wehendes Gras unter Flugzeugflügeln (sie machen einen Rundflug über Moskau), werden die Frau und der Freund ein Liebespaar.

Das Leben ist wieder neu und aufregend, bis der Ehemann plötzlich zurückkehrt, mit einem großen Korb voller Beeren. Seine Frau ist (durch seine Abwesenheit) für ihn wieder lebendig geworden. Die zwei wissen nicht, was sie tun, wie sie es ihm sagen sollen; schließlich versteht er und geht seinerseits in die Stadt, um eine Schlafstelle zu suchen.

Aber es gibt keinen Platz. Es regnet. Er geht zurück, um Mantel und Kleider zu holen. Die Frau, aufgewühlt von zwei Gefühlen, alter Gewohnheit und neuer Liebe, weist auf das Sofa. Schließlich gibt es keine Zimmer in Moskau, und es regnet und stürmt. Er räumt seine Sachen weg. Sie sind wieder zu dritt im Zimmer.

Die Männer nehmen ihre alte Freundschaft wieder auf, obwohl beide einen merkwürdigen Widerspruch in sich spüren. Sie spielen Schach; während die Frau angespannt aus dem Fenster schaut, erschrocken von dem plötzlichen Licht eines Autos. Niemand will als erster vorschlagen, daß schlafengegangen wird.

Der Ehemann geht etwas zu essen besorgen. Bei seiner Rückkehr liegen die andern zusammen im Bett, und das Sofa ist für ihn vorbereitet. Er zuckt mit den Achseln und geht schlafen. Zumindest hat er ein Dach über dem Kopf, und draußen regnet es.

Die Tage vergehen: die Situation ist zu angespannt, als daß es noch lange so weitergehen könnte. Die Frau ist krank und merkt, daß sie ein Kind erwartet. Von wem? Sie kratzen sich die Köpfe. Abtreibung ist in Rußland unter bestimmten Bedingungen erlaubt.

(...)

Die Frau kommt im Krankenhaus an, schaut aus dem Fenster, sieht ein Kind mit einer Puppe spielen, läuft fort, und man sieht, wie sie mit dem Zug auf das Land fährt. Sie wird das Kind haben.

(...)

BETT UND SOFA endet mit den zwei Männern, die in das leere Zimmer zurückkehren. Sie sehen sich an und kratzen sich den Kopf. Und Room macht uns irgendwie durch ihre Blicke verständlich, daß sie sich ernsthaft fragen, nicht, wie es der Frau ergehen wird, oder ob sie Geld hat, sondern wer für sie nun waschen und kochen wird.

(...)

BETT UND SOFA ist in ganz Rußland mit Erfolg gezeigt worden, der Film lief in Deutschland überall monatelang in normalen Kinos, er ist in Frankreich im Studio 28 und privat vorgeführt worden, aber der Zensor dort bestand darauf, daß er *Trois dans un sous-sol* (*Drei in einer Kellerwohnung*) genannt wurde. Der Film wurde in Holland verboten und gehörte zu den Hauptereignissen im Programm der London Film Society im Jahr 1929.

Bryher, *Film Problems of Soviet Russia*, Riant Chateau Territet, Schweiz 1929; Kapitel V: Alexander Room, S. 72 ff.

Über die Entstehung des Films

Von Viktor Schklowskij

Dieser Film wurde im Jahre 1927 gedreht. Das Drehbuch schrieb ich gemeinsam mit dem Regisseur Abram Room in der Krim, am Castello-Berg. Das ist ein hoher Berg, auf dessen Gipfel, inmitten eines Buchenwaldes, die Ruine einer genuesischen Festung steht. Wir schrieben ein sehr ausführliches Drehbuch, der Aufnahmeplan war genau festgelegt. Es war ein richtiges Produktions-Drehbuch der Stummfilmzeit.

In die Drehzeit fiel ein Prozeß wegen Vergeudung von Filmmaterial und Zeit. Dieses Problem ist einfach und schwierig zugleich. Das Material, das in den Film eingeht, ist genauso rasch abgedreht, wie es nachher auf der Leinwand abläuft. Theoretisch könnte man einen Film in einer Stunde und vierzig Minuten drehen. Man braucht jedoch oft ein Jahr, gar anderthalb. Drei, vier Monate gelten als kurze Drehzeit.

Damals war ich sehr von der Technik fasziniert, ein wenig zu sehr. Ich dachte, die Technologie würde das Wesen der Kunst bestimmen. Streitet nicht mit mir, ich weiß ja selber, daß das falsch ist.

Ich hatte große Lust, einen Film mit wenigen handelnden Personen zu machen. Ich sah, mit welcher Mühe gefilmt wird, mit welcher Mühe Massen in Szene gesetzt und eingekleidet, mit welcher Mühe Dekorationen gebaut werden. Am interessantesten auf der Leinwand schien mir der Mensch zu sein. Ich wollte einen Film in einer einzigen Dekoration, mit einer sehr kleinen Zahl handelnder Personen drehen. Ich wußte, daß das zur Bedingung hat, das Leben der Menschen auf der Leinwand für den Zuschauer einprägsam zu gestalten.

Ich machte zwei Versuche zu einem solchen Film. Der eine war das Drehbuch *Nach dem Gesetz*, nach einer Erzählung von Jack London; der andere die DRITTE KLEINBÜRGERSTRASSE, auch LIEBE ZU DRITT genannt. Den einen Film drehte Lew Kuleschow, den anderen Abram Room. Die Dreharbeiten an der KLEINBÜRGERSTRASSE dauerten zwei Wochen. Auf der Leinwand, in der Sowjetunion und im Westen, hielt der Film sich zehn Jahre. Es war ein recht ordentlicher Film, ein Film über Menschen. Es wirkten hochtalentierteste Schauspieler mit: Batalow, Vogel, Semjonowa. Der Anstoß kam mir von einer Geschichte, die sich zwischen Komsomolzen zugetragen hatte. Es wurde von der Ratlosigkeit einiger Menschen erzählt: wie eine Frau zufällig die Ehefrau zweier Freunde wird und wie schwer es ihr fällt, von ihnen fortzugehen.

Man akzeptierte den Film, ohne gegen den Drehbuchautor allzu heftige Vorwürfe zu erheben. Die konsequente Entfaltung des Drehbuchs, die sehr bestimmte Metaphorik der Einstellungen, die Sanftheit und Ungespreiztheit des Spiels verliehen dem Film Qualität. Vogel und Batalow sind großartige Schauspieler. Immerhin: der Film hatte auch seine Wahrheit – in der Suche nach einer neuen Moral ohne Befehl und Religion, die dennoch unabdingbar ist. Die Kameraführung hatte der alte Giber, sie war gut. Die Dekorationen baute Sergej Jutkewitsch, der indessen in Ehren ergraut ist. Für uns alle war dieser Film eine Schule.

In der sowjetischen Kinematographie trat seine Bedeutung nicht gleich zutage. Im Westen lief er unter dem Titel *Die Keller von Moskau*. Ort der Handlung war das Kellergeschoß eines Moskauer Hauses; der eine der Helden war Bauarbeiter, der andere Drucker. René Clair beantwortete den Film mit *Sous les toits de Paris*, einem der ersten Tonfilme. Darin gab es das ewige Liebes-Dreieck, gab es Apachen und Halbapachen, einen Straßensänger, einen Dieb, Liebe und Volkslied und Leute, die aus verschiedenen Stockwerken dem Lied lauschten. Clairs Film ist poetisch, doch seine Poesie erscheint mir ein wenig synthetisch; sie ist gleichsam aus Poesie hergestellt. Die DRITTE KLEINBÜRGERSTRASSE ist nicht poetisch, eher rau, nüchtern und offenherzig. Trotz ihren Schwächen löste sie in aller Welt die 'Filme ohne große Ereignisse' aus, die subjektiven, gleichsam ruhigen, realistischen Filme. Sie hat, wie mir scheint, in der französischen wie in der italienischen Kinematographie einiges bewirkt.

Das heißt nicht, daß ich als Drehbuchautor dieses Films recht gehabt habe. Mir mangelte es an philosophischer Einsicht in die Vorgänge. Der Streifen fiel ziemlich anekdotisch aus.

Ich sah diesen Film an meinem siebzigsten Geburtstag, nach sechs- und dreißig Jahren. Die Arbeit des Regisseurs, die Bewußtheit der Schauspieler, ihre Kunst der unwillkürlichen Geste, der glückliche Umstand, daß von der Leinwand herab nicht verkündet, ja nicht einmal gesprochen wird, daß sich die Personen gleichsam versprechen, daß sie ihre Seele, ihre Überzeugungen gleichsam ausatmen: das alles kam mir nach sechsunddreißig Jahren gar nicht lächerlich, wenn auch unvollkommen vor. (1963)

Aus: Viktor Schklowskij, *Schriften zum Film*, Frankfurt am Main, 1966, S. 147 ff.

Zeitgenössische Kritiken

Im Emelka-Palast am Kurfürstendamm zeigt man einen Sowjetfilm, der durch entstellende Titel und sonstige 'Bearbeitung' seitens der Südfilm-Gesellschaft, die den Vertrieb für Deutschland übernommen hat, vollständig verzerrt erscheint.

Nikolai und Vera nehmen in ihre Kellerwohnung Fedor, des Mannes früheren Kriegskameraden, auf. Er bekommt das Sofa als Schlafstätte und ein Wandschirm trennt ihn von den beiden und ihrem Bett. Später tritt Fedor bei Vera an Nikolais Stelle, nun muß dieser das Bett mit dem Sofa vertauschen. Und wieder später gewinnt er den alten Platz zurück.

Bett und Sofa – die beiden Pole im Zusammenleben dieser drei kleinbürgerlichen Menschen, die vom Lande in die Stadt zogen und noch nicht neue proletarische Lebensanschauungen in sich aufnahmen und verarbeiteten. Zwischen den beiden Männern wird Vera hin- und hergeworfen wie eine Sache.

Dann wird Vera schwanger. Die Männer wollen beide nicht das Kind: Vera soll in die Klinik. Dort aber – aus freiem Entschluß, ohne Zwang und Bindung, entscheidet sie sich, Mutter zu werden und selbst für ihr Kind zu arbeiten. Sie verläßt die Männer, die nun erst einsehen, daß sie falsch und unproletarisch an ihr handelten, als sie der Frau ihre natürliche Gleichberechtigung unterbanden und sie zum bloßen Spielball der eigenen männlichen Launen und Gelüste machten.

Dies der Film – ein Ausschnitt und ein Problem aus dem proletarischen Alltag Sowjetrußlands. In jener erschütternd lebenswahren und echten darstellerischen Gestaltung, die den Sowjetfilmen ihr Gepräge gibt. Eine eindringliche, lebendigstarke Regieleistung Abraham Rooms, W. Fogel und Bataloff (der den Sohn der 'Mutter' in dem Gorki-Film spielte) und Ludmila Semenowa sind die Hauptdarsteller.

Das fragwürdige, geschminkte Kurfürstendammpublikum aber – dem die proletarische Welt dieses Films und ihre Probleme so meilenweit fernliegen, kam doch auf seine Kosten, durch die deutschen 'Bearbeiter', die aus dem Problemfilm von der Befreiung und Gleichberechtigung der Frau in der proletarischen Gesellschaft eine Art ins Proletarische übersetzten 'Ehebruchschwank' vom Schlage der französischen sogenannten Dreieckskomödien zu machen versuchten. Es wirft sich das Problem auf, ob die Filmproduktion Sowjetrußlands dieser Art von bürgerlicher Verfälschung proletarischer Filme nicht Schranken setzen kann und muß.

Die Rote Fahne, Berlin, Nr. 220, 18. September 1927, Zitiert nach: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Berlin, 8. Jg., Nr. 3/1967, Sowjetische Filme in Deutschland 1922 - 32, S. 821 f.

Deutlich erkennbar sind heute schon zwei wesentliche Formen der biogenetischen Entwicklung des russischen Filmes.

Erstens: der ältere Film des revolutionären Heroismus: *Potemkin*: mit der Welt seiner rebellischen Gestalten, die über den Anlaß hinaus an die Menschheit, Menschlichkeit, Brüderlichkeit rühren und sie entfesseln. Pudowkins *Mutter* ist schon, ich kann mir nicht

helfen, an der Kippe: die Revolution ist Formel, und formelhafte Kalt in den zufälligen Anlaß verschlossen wie in eine harte Schale.

Nun aber die zweite, neue Etappe: Die Revolution wird in zäher, geduldiger Aufbauarbeit weitergeführt. Der ruhig Beharrende bekommt Recht gegen den ungeduldig gefährlichen Krachmacher. Potemkinsche Matrosen könnten hier noch höchstens als Bösewichter auftreten. Das neue proletarische Bewußtsein, die neue proletarische Moral wird an lebenden Beispielen demonstriert und doziert. So in dem Film *Die von der Straße leben* (und in vielen neueren Dichtungen).

So auch in diesem letzten Film BETT UND SOFA.

Das Problem: die Abtreibung, die in Sowjetrußland bekanntlich freigestellt oder so gut wie freigestellt ist — man muß nach neuem Sowjetrecht immerhin einen plausiblen Grund nennen.

These: du *darfst* zwar, aber du *sollst* nicht! Was du sollst? Du sollst Kinder, dem Staate Soldaten gebären, und für diese Kinder arbeiten. Und wie um eine fatale Parelle ganz zu Ende zu führen, prangt an der Wand des Kellerzimmers, das die Frau mit ihren beiden Freunden bewohnt, ein Oeldruck, darstellend einen Mann in großer Uniform mit emporgezwirbeltem Schnurrbart... lange hielt ich ihn für Kaiser Wilhelm. (Es ist wohl ein Porträt Dershinskys, des Tscheka-Organisators.)

Das alles ist aber eigentlich nur Nebensache. Es wird noch etwas Wichtigeres über die neue proletarische Frau abgehandelt:

Ob du weißt oder nicht weißt, von wem das Kind ist — darüber hast du dir keine Sorgen zu machen, das hat kein Problem für dich zu sein. Ueberhaupt: wenn du als richtige Ehefrau und Wirtschaftlerin mit einem Mann lebst, tust du es auf eigene Rechnung und Gefahr; du wirst dabei verklavt werden, früher oder später; leb' doch lieber selbständig und arbeite in einer Fabrik, das ist weit menschenwürdiger!

Die physiologische Richtung dieser These ergibt sich ohne weiteres aus dem Dilemma bei der Identifizierung des Vaters, die offenbar von der Natur nicht gewollt ist.

Aber auch eine physiologische Unrichtigkeit ist aufzuweisen. Die Copula des Fleisches schafft tatsächlich ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und des Zusammenbleibens. Die Ehe ist eine Erfindung des Menschen; schon viele niedere und die meisten höheren Säugetiere leben monogamisch. Wenn dieser Instinkt der Schicksalsbindung durch ein fleischliches Band im heutigen modernen Menschen meist geringer ist als etwa bei einer Meise oder beim Affen, so ist das eben nur das Resultat einer systematischen zivilisatorischen Abtötung.

... und merkwürdig ist vor allem der sentimentale Appell an die Mutterinstinkte. Die Heldin ist schon im Wartezimmer des Krankenhauses, um die kleine Operation sofort an sich vornehmen zu lassen; da sieht sie aus dem Fenster ein Kind im Garten spielen und entschließt sich, zu gebären.

Merkwürdig: Will Rußland wirklich systematisch Mutterinstinkte züchten? Will es denn auf einen etwa bevorstehenden revolutionären Krieg verzichten, der den Müttern diese Kinder nehmen wird? Gewiß nicht. Also —? Offen gesagt: ich verstehe das nicht.

Das Spiel (— Namen zu nennen ist überflüssig, es ist kein in Deutschland bekannter dabei).

Vorerst wird wieder, wie in allen russischen Filmen, überhaupt nicht gespielt, sondern man ist eben da, mit jener unbegreiflichen Selbstverständlichkeit, die wir schon von Stanislawski her kennen.

Aber, darübergedeckt gewissermaßen, wieder diese helle, kindliche Lust an Komödie machen, die nichts mit der Staubluft der Kulissen zu tun hat, sondern ganz frisch und aromatisch riecht — wahrscheinlich weil sie schon im Leben selbst, im russischen Alltag, mitenthalten ist.

An unsrem ernsthaften Theater, an unserer griesgrämigen Theaterspielerei schleicht sich die russische Schauspielkunst vorbei: sie ist bloßes Alltagsdasein, und sie ist richtiges lustvolles unbedenkliches Komödiantentum.

Das ist die letzte Etappe russischer Filmkultur, die heute feststellbar ist.

Deutsche Einrichtung: *Lothar Knud Frederik*.

Willy Haas in: Film-Kurier, Berlin, 9. Jg., Nr. 219, 16. September 1927

Der Titel BETT UND SOFA ... na, wenn der nicht zieht. Das künstlerische Plakat von *Ritter* macht aber schon glücklicherweise darauf aufmerksam, daß es sich um einen künstlerisch wertvollen Film handelt, dem man das große Geschäft, das er zweifellos finden wird, infolge seiner Eigenart auch gönnt. *Südfilm* hat seinen Schlager.

Der Emelka-Palast war bei der Premiere ausverkauft, und das Publikum wartete merklich gespannt auf die neueste Sowjet-Produktion. Der Beifall war groß, interessante Aufnahmen von Moskau, das natürliche, lebensgetreue Spiel der beiden Männer, *Bataloff*, als der Mann (Nikolai), und *Woldemar Vogel*, als der *Freund* (Fjodor), und *Ludmilla Semionowna* als Vera, die sich nicht scheute, auch häßlich auszusehen, gefiel allgemein. In der Mitte des Films, beim ständigen Wechsel von Bett und Sofa, bei der Schilderung von Verhältnissen, wurde herzlich gelacht. Als aber der Abschiedsbrief von Vera kam: "Ich verlasse euch. Das Kind soll leben. Ich werde für mein Kind arbeiten" wurde enthusiastisch applaudiert.

Vor dem Hauptfilm ging ein guter Kulturfilm der Emelka: *Aufnahmen vom Schloß Wendelstein* und die übliche amerikanische Groteske.

Die Musik zum Film BETT UND SOFA war von Fragmenten aus russischen Opern zusammengestellt. Die Overtüre von *Eugen Onegin, Rußlan und Ludmilla*.

H. Gr. in: Film-Kurier, a.a.O.

(...)

Man sieht, es ist ein starker, an dramatischen Höhepunkten reicher Stoff, der auch, das muß besonders hervorgehoben werden, so dezent wie irgend möglich von seiten des Regisseurs bearbeitet worden ist. Und dennoch vermag man ein peinliches Gefühl nicht ganz zu unterdrücken. Diese speziellen 'Bett- oder Sofa-Szenen' nehmen dem Film etwas von seinem rein sozialen Charakter. Hätte man das Thema 'Wohnungsnot und ihre moralische und sittlichen Folgen' etwas weniger deutlich auf primitive Sinnlichkeit gestellt, der russischen unpolitischen Spielfilmproduktion wäre ein größerer Dienst erwiesen worden. Und dennoch: Trotz allen Einwänden gegen den Inhalt des Films bleibt auch dieser Russenfilm vom rein künstlerischen und regietechnischen Standpunkt aus ein Beweis für die hohen Fähigkeiten, die die Russen auf diesem Gebiet mitbringen. Es ist nicht abzustreiten, daß die Russen in bezug auf Bildkomposition, Schnitt und visuelle Gestaltungskraft vielen anderen Regisseuren um ein gewisses voraus sind. Sie schaffen aus dem realen Leben heraus, sehen wirklich, nicht durch eine Schönheitsbrille, und wissen genau das Wichtige vom Unwichtigen zu unterscheiden. *Alexander Room* heißt der Regisseur dieses Films. Vorbildlich ist seine Darstellerführung, fast brutal echt seine Milieuschilderung in der Kellerwohnung. *Nikolai Bataloff*, uns schon bekannt aus dem Russenfilm: *Mutter* gibt dem Gatten echte, menschliche Form, ausgezeichnet in seiner natürlichen Unbefangenheit, seiner Treuerzigkeit und seiner Betroffenheit über die Erkenntnis des Vorgefallenen. *Ludmilla Semenoff* als Frau ist in ihrer dumpfen Proletariergedrücktheit, ihrem lauernenden Abwarten des Kommenden von starker Wirkung. *Woldemar Vogel* als Freund bleibt dagegen etwas farblos, doch immerhin beachtenswert. Den Namen des ausgezeichneten Kameramannes nennt das Programm leider nicht.

Die Aufnahme des Films von seiten des Premierenpublikums war eine recht beifällige. Viel dazu hat auch die recht glückliche Bearbeitung und dezente Titulierung durch L. Knud *Frederik* beigetragen. Es steht zu erwarten, daß die geschäftliche Auswertung des Films eine recht günstige sein wird.

epal. (d.i. Erich Palme) in: Lichtbildbühne, Berlin, 20. Jg., Nr. 222, 16. September 1927

Rooms Arbeit im Urteil der Filmgeschichte

Rooms Film, durch den er für immer in Erinnerung bleiben wird, war ein Meisterwerk der minutiös beobachteten intimen Beziehungen. (...) Selbst ohne den Film zu sehen, kann der Leser sich vorstellen, auf welcher fein ausbalancierten Kombination von Komödie und Drama er basiert. Und wie selten geht eine solche Kombination gut! Solches Material, in einer so realistischen Umgebung, hat keine vergleichbare Fortsetzung im sowjetischen Film oder auch anderswo gefunden. Sowjetische Kritiker und Historiker haben wenig Stolz auf diesen Sproß sowjetischer Filmtradition gezeigt, und seine zeitgenössische Aufnahme bestand eher in Ablehnung als Zufriedenheit. Als Tretjakow über Rooms 'Feinde' schrieb, nannte er den Grund für ihre unveröhnliche Gegnerschaft:

"Room arbeitet mit vielen realistischen Gegenständen, und sein Realismus ist besonders gut, weil er mit seinem anti-ästhetischen Effekt die unantastbaren Lehrsätze, wie eine Liebesgeschichte im Kino auszusehen hat, völlig über den Haufen wirft. (...)"

In seinem Film *BETT UND SOFA* ist nicht einer von den Männern oder Frauen hübsch oder schön. Die Frau ist nicht einmal romantisch dargestellt, und die Liebe hat nicht mehr das Aussehen einer Kurtisane mit polierter, gepudriger Haut, sondern mehr das einer müden Waschfrau mit einem grauen, traurigen Gesicht, was die Liebe in den meisten Fällen ist."

Jay Leyda, *Kino, a history of the Russian and Soviet Film*, London 1960, S. 215 f.

Gegenüber den traditionell orientierten Regisseuren möchte man eine andere Gruppe von Filmschaffenden der sowjetischen Stummfilmzeit als 'Naturalisten' bezeichnen, weil sie es in ihren Filmen ohne besonderen Aufwand an Montage oder anderen Kunstmitteln verstanden, aktuelle Aspekte des sowjetischen Alltagslebens einzufangen, und dabei einen besonderen Sinn für das lebendige Detail bewiesen. Zu dieser Gruppe von Regisseuren gehören Olga Preobraschenskaja, Juri Sheliabuschki und Abram Room.

(...)

Der begabteste der 'Naturalisten', derjenige, dessen Filme heute noch am lebendigsten wirken, war Abram Room (geb. 1894). Room arbeitete zunächst in Amateurtheatern und schließlich zusammen mit Meyerhold. Sein erster bemerkenswerter Film *Buchta smerti* (Die Todesbucht, 1926) erzählt eine abenteuerliche Kindergeschichte vor dem Hintergrund des Bürgerkriegs, die durch scharfe psychologische Zeichnung aller beteiligten Figuren Relief und Frische gewinnt. Vor allem in *TRETJA MESCHTSCHANSKAJA* (DRITTE KLEINBÜRGER-STRASSE, 1927, in Deutschland als *BETT UND SOFA* bekannt geworden) bewährte sich Rooms Talent zur differenzierten Charakterformung und sein soziologischer Scharfblick. Der Film behandelt ein delikates Sujet: die Dreiecksbeziehung zwischen einem Bauarbeiter, seiner Frau und seinem Freund, einem Drucker, der in Moskau keine Unterkunft bekommt und bei dem Paar auf einem Sofa nächtigen darf. In dem Freund findet die Frau einen verständnisvolleren Partner als in ihrem Mann, der sich nach einer Zeit der Abwesenheit in das Unvermeidliche schicken und nun seinerseits mit einem Platz auf dem Sofa vorliebnehmen muß. Schließlich jedoch verläßt die Frau alle beide. Dieses Kammerstück-Drama, das von den Theorien der Kollontai über die 'freie Liebe' inspiriert schien, obgleich es ihnen eine recht deutliche Abfuhr erteilte, inszenierte Room mit lebendigem Empfinden für die kleinen und typischen Konflikte des Alltags, in einem halb ernsthaften, halb satirischen Ton; die Satire richtete sich gegen die Faulheit und das häusliche Tyrannentum der Männer, aber auch gegen die Autorität schlechthin. Der Film, obwohl ganz ohne filmische Raffinessen gemacht, hielt das Lebensgefühl im Moskau der zwanziger Jahre auf unpräzise Weise fest und verschwieg dabei nicht die Schwierigkeiten der Zeit, etwa die Wohnungsnot, die hier die Triebfeder des Geschehens bildet. Zu den Qualitäten des Films trug neben der Regie Rooms nicht wenig das Drehbuch von Viktor Schklowskij und der von Sergej Jutkewitsch entworfene Dekor bei.

Ulrich Gregor / Enno Patalas, *Geschichte des Films*, Gütersloh 1962, 6. Kapitel *Der sowjetische Revolutionsfilm*, S. 118 f.

Zur Person

Abram Room, geboren 1894 in Wilna. Abitur, Studium der Psychoneurologie in Leningrad. Ab 1914 Leiter eines Studententheaters. Mitarbeit an Laienbühnen. Journalist und Theaterassistent in Moskau. Nach der Oktoberrevolution in Saratow. Arbeit an einem Kindertheater. 1923 von W. Meyerhold nach Moskau gerufen. Ab 1924 beim Film, zunächst bei Lew Kuleschow. Seine auch im Ausland erfolgreichsten Filme waren *TRETJA MESCHTSCHANSKAJA* und *Das Gespenst, das nicht wiederkehrte*. 1936 wurde Abram Rooms Film *Strenge Jugend* wegen 'ideologischer und künstlerischer Schwächen' verboten. 1948 erhielt er für den Film *Ehrengericht* den Stalinpreis.

Filme:

Gonka sa samogonkoj (Jagd nach Schnaps, 1924), *Schto gawarit 'Mos', sej otgadajte wopros* (Was 'Mos' beim Erraten dieser Frage sagt, 1924), *Buchta smerti* (Die Todesbucht, 1926), *Krasnaja presnja* (zusammen mit L. Scheffer, 1926), *Predatelj* (Der Verräter, 1926), *TRETJA MESCHTSCHANSKAJA* (DRITTE KLEINBÜRGERSTRASSE oder *BETT UND SOFA*, 1927), *Uchaby* (Gruben, 1927/28), *Priwidenije, kotoroje nje woswraschtschajetsja* (Das Gespenst, das nicht wiederkehrte, 1929), *Manometr Nr. 1* (1930), *Manometr Nr. 2* (1931), *Swukowaja sbornaja programma* (Erstes Tonfilm-Programm, 1930), *Strogij junoscha* (Ein strenger junger Mann, 1936), *Eskadrilja Nr. 5* (1939), *Weter s wostoka* (Ostwind, 1940/41), *Naschestwije* (Die Invasion, 1944/45), *W gorach Jugoslawij* (In den Bergen Jugoslawiens, 1946), *Sud tschesti* (Ehrengericht, 1948/49), *Schkola sloslowija* (1952), *Serebristaja pylj* (Silberner Staub, 1953), *Serdze byjetsja wnow* (Das Herz klopft wieder, 1956)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30