

internationales forum des jungen films

berlin
24.6. – 1.7.
1973

2

PADENIJE DINASTII ROMANOWYCH (FEWRAL)

Der Fall der Dynastie Romanow (Februar)

Land	Sowjetunion 1927
Produktion	Sowkino, Revolutionsmuseum der UdSSR
Buch und Regie	Esfir Schub
Kamera	Wochenschau- und Archivmaterial
Beratung	M. Zeitlin
Länge 2080 m	Format 35 mm

WELIKIJ PUT Der große Weg

Land	Sowjetunion 1927
Produktion	Sowkino, Revolutionsmuseum der UdSSR
Buch und Regie	Esfir Schub
Kamera	N. Sokolow und Archivmaterial
Beratung	M. Zeitlin
Regieassistenz	L. Felonow, T. Kuwschitschikowa
Länge 2350 m	Format 35 mm

Inhalt

Der erste der beiden Kompilationsfilme behandelt das Ende des Zarenreiches, der zweite den Aufbau des Sozialismus in der Sowjetunion nach der Oktoberrevolution.

Selbstzeugnisse von Esfir Schub DER FALL DER DYNASTIE ROMANOW Aus meiner Erfahrung

Der Film DER FALL DER DYNASTIE ROMANOW kam zum 10. Jahrestag der Februarrevolution heraus.

Die Februarrevolution wird als der Aufstand von Millionen von Arbeitern und Bauern gegen die historisch überlebte Selbstherrschaft betrachtet und als Etappe auf dem Weg zur Machtergreifung der Werktätigen im Oktober 1917.

Der Film hat drei Teile:

1. Das zaristische Rußland in den Jahren der schwarzen Reaktion und das kapitalistische Europa in der gleichen Zeit.
2. Das Weltgemetzel.
3. Der Februar.

Das gesamte Material des Films stammt aus russischen und ausländischen Wochenschauen der Zeit zwischen 1913 und 1917. Der Zustand unserer Wochenschau-Archive erschwerte die Arbeit bedeutend. Besonders schwer war es, Material über den Februar zu bekommen. Nahezu alle Negative der Leningrader

Ereignisse wurden, wie man so sagt, nach Amerika gebracht; 400 – 500 Meter Negativfilm über die Februartage in Moskau waren noch vorhanden. Die Positive, die ich finden konnte, stammten hauptsächlich aus dem früheren Lager von "Kino-Moskau" und aus dem Moskauer Sowkino-Archiv.

Etwa 60 Meter wertvolles Positivmaterial (Panzer) fand ich im Revolutionsmuseum. Das ganze Positiv war in einem solchen Zustand, daß man von einer ganzen Reihe von Teilen keine Kopien anfertigen konnte; ich mußte auf sie verzichten. Im Verlauf der Arbeit mußte ich in zwei Monaten 60 000 Meter Positive und Negative durchsehen. Für die Montage wurden 5 200 Meter kopiert; davon gingen 1 500 Meter in den Film ein. Bei der Montage dieses Films bemühte ich mich, das Dokumentarische des Wochenschau-Materials zu unterstreichen. Ohne das Material zu abstrahieren, ohne mich nur mit formalen Aufgaben zu begnügen (thematisches Material = Zielsetzung, Form = bloßes Ausdrucksmittel), bediente ich mich der funktionalen Methode der Konstruktivisten. Dies gab mir die Möglichkeit, trotz des äußerst begrenzten Umfangs der aufgenommenen historischen Fakten, das Material dennoch konsequent und zielsicher zu einem ganzen Kinostück zusammenzufügen, das eine bestimmte Etappe der Revolution demonstriert.

Die Ausarbeitung des Plans und die Akzentuierung des Themas besorgte ich gemeinsam mit einem Berater vom Revolutionsmuseum, dem wissenschaftlichen Mitarbeiter M. Zeitlin. Ich glaube, daß meine Erfahrungen, die ich während meiner Arbeit am FEBRUAR gemacht habe, viele von der Notwendigkeit überzeugen wird, das Problem der Konservierung der Negative und der Herstellung von Kopien der vorhandenen Positive zu sehen. Das Material nutzt sich ab, trocknet aus, verdirbt. Die Chance, daß es uns gelingt, die kostbaren Aufnahmen aus der Zeit der Februartage bis zu den Oktoberkämpfen für unsere Nachkommen aufzubewahren, wird mit jedem Tag geringer. (Von dem gesamten Material gibt es fast keine Negative).

Man muß unbedingt begreifen, daß jedes heute gedrehte Stück Chronik als *Dokument* für die Zukunft angesehen werden muß. Dieses Bewußtsein muß den Sinn und den Inhalt der zu drehenden Ereignisse und Begebenheiten bestimmen, die Form, die Einstellungen, die Montage und die Datierung der Stücke. Ohne das Material aus unseren Tagen wird die zukünftige Zeit ihre Gegenwart nicht richtig verstehen und begreifen können. (1927)

(...)

Meine Absicht war, nicht nur Fakten zu zeigen, sondern diese Fakten vom Standpunkt der in den revolutionären Kämpfen siegreichen Klasse zu beurteilen. Dies machte den Film, der hauptsächlich aus konterrevolutionärem Material montiert war, zu einem revolutionären und agitatorischen Stück.

Weil der Zuschauer von einem realen Milieu, realen Menschen und Ereignissen agitiert wird, die in ihrem historischen Ablauf und der richtigen Gegenüberstellung gezeigt werden, ist dieser Film nicht nur ein Agitations- und Propagandastück, sondern berührt auch das Gefühl. Denn es gibt keine Kraft, die mehr mitreißt, als die Kraft des Faktums, das mit Phantasie erfindungsreich und mit einer klaren Zielvorstellung präsentiert wird.

Die Überzeugung, daß diese Einstellung richtig war, daß nur authentische und nichtinszenierte Filmdokumente sowohl die Vergangenheit als auch *unsere Epoche* ausweisen können und müssen, half uns, alle Schwierigkeiten zu überwinden.

Ich wußte, daß, wenn mein Versuch, einen historischen Film aus

authentischem Material zu machen, erfolgreich enden würde, dieser Sieg eine überzeugende Agitation für die Chronik sein würde, für die Notwendigkeit, das angesammelte Material zu bewahren, zu systematisieren und zu studieren. (...) (1928)

Esfir Schub, *Krupnym planom (In Großaufnahme)*, Verlag Iskusstwo, Moskau 1959. Zitiert nach: Esfir Schub, *Shishn moja – kinematograf (Mein Leben – das Kino)*, Verlag Iskusstwo, Moskau 1970, S. 247 ff. S. 252

Aus dem Russischen von Renate Horlemann

Es ist zu natürlich, daß in dieser Zeit der Neuerer in der Kinematografie, das Bewußtsein, daß die sowjetische Kinematografie eine echte große Kunst wurde, zugänglich für die breiten Massen, sowie die Jugendlichkeit meiner talentierten Genossen, die leidenschaftlich und erfolgreich mit dem Film arbeiteten, auch in mir den Wunsch aufkommen ließ, eigene Kräfte zu prüfen. Fünf Jahre der Arbeit und des Lernens auf dem Gebiet der Kinematografie gaben mir, so schien es, ein Recht darauf. Was tun? Wo beginnen? Es ist klar, daß nicht allein die Filmchronik das Recht hat, unsere Epoche zum Ausdruck zu bringen. Es ist klar, daß die Arbeit an der Wochenschau zu einer künstlerischen werden muß. Obendrein kann die Chronik zum Historiker, zum parteilichen Geschichtsschreiber unserer Epoche werden. Es ist klar, eine Reihe von Themen kann besonders prägnant durch die Chronik ausgedrückt werden.

Aber wie das beweisen? Eisenstein und Pudowkin haben in ihren Filmen die Revolution von 1905 aufleben lassen, sie schufen unvergeßliche Gestalten und zeichneten Schicksale der Menschen auf, die diese Revolution hervorbrachten, und derer, die sie brutal bekämpften.

Und die Chronik? ... Es macht nichts, daß – der schweren Bedingungen wegen – die Aufnahmen der Februarrevolution müßig und stolpernd waren; es macht nichts, daß der „Große Oktober“ kaum aufgenommen wurde – es sind immerhin die **echten Bilder** aus der damaligen Zeit. Es ist schwer, ihre historische Bedeutung zu überschätzen.

Da liegen sie vor mir, die nach gründlicher Suche gefundenen Listen des Wochenschaumaterials über das vorrevolutionäre Leben in Rußland von 1905 bis zum Ende des ersten imperialistischen Kriegs. In meinen Händen sind nicht nur Listen des russischen Wochenschau-Materials, sondern auch die von Pathé, Gaumont, Eclair und der amerikanischen Wochenschau. Filialen dieser Firmen gab es in Rußland. Und was für mich völlig neu ist: der letzte russische Zar hatte seinen eigenen Kameramann und ließ sich oft filmen. Aber wo steckt dieses Material? Wie es finden? Was davon ist tatsächlich gedreht worden? Wie sich den Zugang zu dem in den Listen geführten Material verschaffen? Wie die Erlaubnis bekommen für die Suche nach dem gottweißwobgebliebenen Material?

Zu dieser Zeit wurde ich von der 3. Fabrik am Brjansker (heute Kiewer) Bahnhof in die 1. Fabrik an der Shitnastraße versetzt. Dort war auch ein Filmatelier untergebracht, aber so winzig, daß es eher einem Fotoatelier ähnelte. Direktor Trainin, später Mitglied der Akademie, antwortete auf alle meine Vorschläge mit einem Nein. Er kann sich nicht vorstellen, wie man aus zusammenhanglosen Klammerteilen der Berichte, die in verschiedenen Jahren und von verschiedenen Gesellschaften gedreht wurden, einen thematisch durchdachten Film herstellen kann. Ich solle doch lieber weiterhin Spielfilme schneiden und meine Fähigkeiten beim Drehen mit Schauspielern erproben.

Daraufhin begab ich mich zu Sowkino zu P. Bljachin. Der für die damalige Zeit wunderschöne Film *Die roten Teufelchen*, der 1923 herauskam und nach Bljachins Szenarium entstand, brachte uns große Freude.

Sein Mitarbeiter war damals Schklowski. Das Gespräch dauerte lange. Ich mußte mehrere Male hin. Sie interessierten sich für meinen Vorschlag, meinten, es käme auf einen Versuch an, beschlossen mir zu helfen und halfen auch. Auch Trainin hatten sie bekehrt.

Und so begann meine Suche nach Material. Tage der Enttäuschungen und unerwarteter angenehmer Überraschungen. Ich bekam ein eigenes Arbeitszimmer. An einem Tag rollte ich viele Meter Positiv und Negativ durch. Immer neue Büchsen brachte mir Felonow, der mein nächster und treuester Mitarbeiter in allen späteren Arbeiten blieb. So sah ich alle Chroniken durch, die ich in Moskau fand. Jedoch reichte dieses Material für einen Film nicht aus. In Gesprächen mit Kameralenten hatte ich festgestellt, welche Chroniken ich noch nicht kannte und wo ich sie suchen sollte.

Ende Sommer 1926 fuhr ich nach Leningrad. Dort war es noch schwerer. Die ganzen wertvollen Negative und Positive der Kriegs- und Vorkriegswochenschau überdauerten die Zeit in einem feuchten Keller in der Sergijewsker Straße. Die Büchsen waren rostig. An vielen Stellen blätterte die Schicht vor Feuchtigkeit vom Film ab. Viele der in Listen geführten Einstellungen fehlten in Wirklichkeit.

Nicht einen Meter Positiv oder Negativ der Leningrader Filmchronik über die Februartage konnte man finden und dennoch lehnte man auf mein Ersuchen die Herausgabe einer schriftlichen Begaubigung über das Fehlen der Februar-Chronik in Leningrad ab. Indes behauptete eine Reihe alter Filmleute, daß die Februarrevolution auf den Film gebannt wurde und man nahm an, daß ein Teil dieses Materials sich in privater Hand befinde. Davon setzte ich Trainin in Kenntnis. Daraufhin leitete Sowkino Maßnahmen ein, um mir zu helfen, das ganze in privater Hand in Leningrad befindliche Material herauszufinden. Die Arbeit ging von da an flotter voran.

Alles von mir gesammelte Filmmaterial wurde schleunigst in einen trockenen Raum überführt. Bei der Materialsuche konnte ich feststellen, daß ein Teil unserer Filmchronik nach Amerika gekommen war. In Leningrad hat mir sehr ein alter Mitarbeiter der Wochenschau, Genosse Chmelnizki, geholfen. (...) Zusammen hingen wir den Film mit feucht gewordener Schicht auf und trockneten ihn geduldig.

Er hat alles unternommen, um die Chronik in den Archiven Leningrads sicherzustellen. Eines Tages brachte er mir einen Stapel Büchsen. Es ist alles zaristisches, konterrevolutionäres Material, meinte er, ich weiß nicht, ob es Ihnen von Nutzen sein kann. Davon haben wir genug bei uns.

Es stellte sich heraus, daß es sich dabei um das persönliche Archiv des letzten, im Volksblut ersoffenen, mickrigen, haßerfüllten Zaren Nikolai II. handelte. Es waren zwanzigtausend Meter Wochenschau-Material (hauptsächlich Negativ). Alles war recht anständig fotografiert. Nikolai samt Gemahlin liebten es, sich filmen zu lassen. Sie sind aufgenommen in häuslicher Umgebung, auf den Paraden während der Manöver, beim Appell der Garde-Regimenter, der Marine, in Moskau, Petrograd, Jalta, auf Auslands- und Inlandsreisen, bei den Denkmalseinweihungen, inmitten der erzeaktionären Minister, der fanatischen religiösen Prozessionen und sogar in der Sarowsker Wüste.

Aus dem ganzen gesichteten Material war es mir erlaubt, Duplikate in äußerst beschränkter Menge anzufertigen und mitzunehmen; ich mußte die Verpflichtung eingehen, das Material auf jeden Fall zu verwenden. Ich versprach alles. (...)

In zwei Monaten hatte ich sechzigtausend Meter durchgesehen. davon wählte ich 5 200 Meter für den Film aus. In den Film sind dann 1 500 Meter eingegangen.

Eine Reihe historischer Dokumente, Zeitungen, Gegenstände wurden von mir neu aufgenommen und eine chemische Bearbeitung einer Reihe von Einstellungen durchgeführt.

Mit Zwischentitel hatte der Film, aus sieben Rollen bestehend, eine Länge von 1 700 Meter.

Sowkino unternahm alles, damit jene Chronik, die von dem Skobilewski-Komitee und der Allrussischen Foto-Kinoabteilung gedreht und nach Amerika verkauft worden war, aufgekauft und zurückgebracht wurde.

Der Film wurde zum 10. Jahrestag der Februarrevolution rechtzeitig fertig. Sein Arbeitstitel lautete FEBRUAR. Solange nicht

alles fertig war, hatte ich den Film niemandem gezeigt, Filmberater und Autor der Zwischentitel war der Mitarbeiter des Revolutionsmuseums Zeitlin, redigiert wurden die Zwischentitel von Trainin.

Ich war bestrebt, das Chronikmaterial nicht durch den Schnitt zu abstrahieren, sondern sein dokumentarisches Wesen noch zu bestärken. Alles war dem Thema untergeordnet. Das gab mir die Möglichkeit, trotz gewisser Beschränktheit der aufgenommenen historischen Ereignisse und Fakten, das Material so sinngemäß zu verknüpfen, daß es die Jahre vor der Revolution und während der Februartage wieder aufleben ließ.

Und so kam der Tag der Filmabnahme. Es kam Trainin. Er war sicherlich der einzige Direktor, der niemals von den Regisseuren verlangte, daß sie ihm Filme vorführten, ehe sie es für notwendig hielten. Aber für ihn war ich immerhin ein Anfänger. Im Vorführraum saßen Eisenstein, Pudowkin und verschiedene andere. Ich war damals so aufgeregt, daß ich mich heute an nichts mehr erinnern kann. Ich erinnere mich an keine einzige Bemerkung. Im Gedächtnis blieb nur der Applaus nach dem Teil des Films, der das *Weltgemetzel* hieß. Alles war in Ordnung, der Film wurde angenommen.

Gleich darauf gab Trainin dem Film einen anderen Titel: DER FALL DER DYNASTIE ROMANOW und ließ sich ein großes Werbeplakat einfallen: ein dick und rot durchkreuzter Doppelkopffader. Eisenstein freute sich so, als würde gerade sein eigener Film abgenommen. Diese Fähigkeit, sich über den Erfolg seiner Freunde zu freuen, bewahrte er bis zu seinem letzten Tag.

In den gleichen Tagen kam eine große Kiste mit sowjetischen Filmchroniken an, die durch „Amtorg“ in Amerika erworben wurde. Ich begann sofort mit der Sichtung des Materials. Unter dem Material von dokumentarischer Bedeutung fand ich überraschend das Negativ von bis dahin niemandem bekannten Einstellungen von Lenin. Es wird manchmal die Ansicht vertreten, daß einiges davon von einem amerikanischen Kameramann in Moskau gedreht wurde.

(...) Trainin rief sofort im Lenin-Institut an. Das ganze Material wurde gedoubelt, beschrieben und dem Institut gegen eine schriftliche Bestätigung überlassen. Zum ersten Mal wurden diese Aufnahmen in meinem Film DER GROSSE WEG veröffentlicht. In den sowjetischen Filmtheatern lief dieser Film zum 10. Jahrestag der Großen Oktoberrevolution. Und dann brachen die entscheidenden Tage für mich an. Überall in Moskau kleben riesige Plakate, in den Zeitungen erscheint die Reklame: „DER FALL DER DYNASTIE ROMANOW von E.I. Schub. Ab 11. März in allen großen Filmtheatern Moskaus“. An den Kassen stehen Menschen Schlange. In diesen Tagen findet in der Leitung von Sowkino eine geschlossene Vorführung des Films statt. Anwesend sind die Vertreter der Agitprop-Abteilung des ZK der Komintern, der Direktor des Revolutionsmuseums, der Stellvertreter des Volkskommissars für auswärtige Angelegenheiten Litwinow, alte Bolschewiki, Vertreter der Presse.

Die Zuschauer zeigen sich bewegt. „Ein ausgezeichnete Film“, sagte Litwinow, „man muß ihn unbedingt ins Ausland schicken“. Die Anwesenden beurteilen den Film als ein bedeutendes Ereignis im sowjetischen Filmschaffen, als einen neuen Sieg der Filmchronik. (1959)

Esfir Schub, *Krupnym planom (In Großaufnahme)*, Verlag Iskusstwo, Moskau 1959, S. 89 ff. Zitiert nach: *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Zusammenstellung und Redaktion: Wolfgang Klauke, Manfred Lichtenstein. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1967, S. 197 ff.

DER GROSSE WEG

An meinem Film DER GROSSE WEG arbeitete ich schon unter günstigeren Umständen. Das habe ich in erster Linie der politischen und öffentlichen Beurteilung meines ersten Films DER FALL DER DYNASTIE ROMANOW zu verdanken, aber eine nicht geringe Rolle spielte für mich in dieser Frage die Hilfe, die ich von Majakowski und Eisenstein erfuhr. Ich bekam das Recht, als Autor des Films DER FALL DER DYNASTIE ROMANOW zu gelten. Ich bekam den Titel eines Regisseurs, und man gab mir die Möglichkeit, Aufnahmen, oder richtiger Ergänzungsaufnahmen, für meine nächste, bereits angelaufene Arbeit, den Film DER GROSSE WEG zu drehen. Der Film war dem 10. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution gewidmet. Außerdem wurde für mich Material über das Zeitgeschehen in Europa und Asien angekauft. Und so stand ich nun an der Filmkamera. Ich drehte die ausländischen Delegationen, die Hochschulen für Industriefachleute, die Kommunistische Universität für Werktätige des Ostens in Moskau, Staatsgüter, die kommunistische Universität Sun Yat-sen, das Lenin-Institut, Kinderkrippen, Kindererziehungslager (wie sie bei Makarenko beschrieben worden sind), den Alltag und die sozialistische Erziehung der Rotarmisten, das Gebiet von Donez, das Werk für Landmaschinenbau in Rostow am Don, den Aufbau auf dem Land, das Wolchower Wasserkraftwerk, den Baumwollanbau, die Traktoren- und Lokomotivabteilung des Putilow-Werkes, die neue Arbeitersiedlung des Putilow-Werkes und historische Stätten, die mit der Oktoberrevolution in Verbindung standen und an denen Wladimir Iljitsch Lenin wirkte. Ende des Sommers 1927 wohnte ich in Leningrad, im Hotel „Europa“. Dort hielt sich auch die Filmgruppe auf, die den Film *Oktober* drehte. Ich drehte den ganzen Tag. An den arbeitsfreien Abenden war ich Stammgast bei den Aufnahmen von Eisenstein im Winterpalais. Das war für mich die beste Schule über die Kunst der Filmaufnahme.

(...) Sergej Michailowitsch holte mich stets nach der Festlegung einer Einstellung zur Kamera, und während der letzten Proben vor der Aufnahme gab er mir die Möglichkeit, die Szene durch die Kamera zu verfolgen. Jedesmal verlangte er dann von mir ein kritisches Urteil, dabei pflegte er zu bemerken: „Bitte, ohne jede Rücksicht“. Es konnte keine Rücksichten geben. Ich war aufrichtig von allem begeistert. Ich war begeistert von der Komposition der Szene, von der Sinngabe ihres Inhalts, von der Bewegung innerhalb einer Einstellung, von der Einteilung der Handlung in Einstellungen, von den Aufnahmen mit der bewegten Kamera. An Sonntagen nahm mich Sergej Michailowitsch zur Motivsuche mit. Es war jammerschade, daß Sergej Michailowitsch den Film nicht zum Termin fertigstellen konnte. Den GROSSEN WEG konnte ich rechtzeitig beenden. Bei der Vorführung im Sowkino waren Woroschilow, Jaroslawski, Podwolski u.v.a. anwesend.

Zunächst wurde die Arbeit von Sergej Eisenstein angesehen. Es wurden Maßnahmen getroffen, die die Fertigstellung von *Oktober* beschleunigen sollten und ein Plan zur Vervollkommnung des Szenariums und der Nachaufnahmen ausgearbeitet. Dann begann die Vorführung meines Films. Ich erinnere mich, wie maßlos ich mich darüber gefreut habe, als Woroschilow den Vorschlag machte, den GROSSEN WEG in Leningrad auf der Jubiläumstagung des Zentralen Exekutiv-Komitees der UdSSR vorzuführen. Er bedauerte jedoch sehr, daß im Film keine Aufnahmen von Sergo Ordshonikidse vorkommen. (...)

Sergej Michailowitsch (...) gratulierte mir freundschaftlich nach der Vorführung.

Endlich bin ich mit meinem Film in Leningrad angekommen. In Leningrad kamen Mitglieder der Jubiläumstagung des Zentralen Exekutivkomitees zusammen. Auf der Tagung waren auch die Vertreter der Arbeiterorganisationen Leningrads anwesend. Es sprachen M.I. Kalinin, A.W. Lunatscharski, A.W. Kuibyschew, S.M. Kirow u.a. Ich hörte begierig zu und merkte mir sämtliche Reden.

Am 20. Oktober, nach der Abendtagung, wurde den Delegierten im Sitzungssaal mein Film vorgeführt. Das Auditorium reagierte lebendig auf den Film, der die verschiedenen Etappen des heroischen Kampfes zeigte.

schen Kampfes des Proletariats auf der Leinwand wiederaufleben ließ. Mit besonderem Enthusiasmus reagierte das Publikum auf Bilder von Lenin, besonders auf diejenigen, die zum erstenmal in meinem Film gezeigt wurden. Am 4. November, in dem großen Filmtheater „Titan“, fand die zweite Vorführung für die Mitglieder des Zentralen Exekutivkomitees statt. Außerdem trat ich bei verschiedenen Vorführungen in Arbeiterklubs auf. Bei meinem damaligen Aufenthalt in Leningrad lernte ich seine Arbeitervororte gut kennen. Das neue Leningrad nahm einen festen Platz in meinem Leben ein. Das war der Anfang meiner häufigen Besuche mit der Filmkamera in der großen Stadt Lenins. Bei meinem damaligen Aufenthalt gewann ich dort zwei neue, sehr begabte Freunde: G. Kosinzew und F. Ermler. Im November 1927 lief DER GROSSE WEG auf sämtlichen Leinwänden Moskaus und der ganzen Sowjetunion. Der Film wurde von der Partei- und Sowjetpresse sowie von vielen ausländischen Genossen gut aufgenommen. Auch die Agitprop-Abteilung des ZK nahm Stellung zu dem Film. Folgendes schrieb W. Majakowski über diesen Film: „Die beste Empfehlung für den sowjetischen Film im 10. Jahr der Oktoberrevolution: er soll sich von den Häßlichkeiten der inszenierten Streifen wie *Dichter und Zar* abwenden und die Mittel, die umsonst für derartige Filme verschwendet werden, lieber der Chronik der Revolution und der Arbeit zuwenden lassen. Das wird die Herstellung solcher ausgezeichneten Filme gewährleisten wie DER FALL DER DYNASTIE ROMANOW, DER GROSSE WEG usw.

Bei diesem Gespräch über den Film nehme ich die Gelegenheit wahr, in jeder Weise gegen die Verkörperung von Lenin mittels aller möglichen ihm ähnelnden Nikandrows (Nikandrow spielte Lenin im Eisenstein-Film *Oktober*, E. Schub) zu protestieren. Es ist widerlich, sich ansehen zu müssen, wie ein Mensch Haltungen annimmt und Körperbewegungen ausführt, die denen von Lenin ähneln. Hinter dieser Äußerlichkeit spürt man eine vollkommene Leere, völlige Abwesenheit eines Geistes. Ganz recht hatte ein Genosse, der sagte, daß Nikandrow nicht Lenin, sondern allen seinen Statuen ähnelt.

Wir wollen auf der Leinwand nicht ein Schauspiel zum Thema Lenin sehen, sondern Lenin selbst, der, wenn auch in sehr wenigen Einstellungen, zu uns von der Leinwand schaut. So ist er die kostbare Gestalt unserer Kinematografie.

Her mit der Chronik!“ (Majakowski in *Theater und Film*, Bd. 2, Moskau 1954, russ.) (1959)

Esfir Schub, *Krupnym planom*, a.a.O. S. 102 – 104.

Zitiert nach: *Sowjetischer Dokumentarfilm*, a.a.O. S. 201 f.

Zeitgenossen über Esfir Schub

Erinnerungen und Kurzporträts

Sergej Jutkewitsch

Moskau Sommer 1927. Zum ersten Mal bin ich allein mit dem Material zu meinem ersten Film *Spitzen*, in einem kleinen Schneiderraum der 1. Goskinofabrik auf der Schitnajastraße. Ein warmer Abend. Die Fenster gehen auf den dunklen Hof hinaus, auf dessen Kopfsteinpflaster der quadratische Widerschein der Fenster des Labors fällt. Dort drehen sich quietschend die hölzernen Räder, auf denen der Film trocknet; er wird noch mit der Hand entwickelt.

Überhaupt ist die Technik in diesem kleinen ehemaligen Chaschonkowskij-Studio noch vorsintflutlich, aber gerade hier wurde der sowjetische Film geboren.

Eben hier in diesem engen Glaspavillon waren schon Filme wie *Streik*, *Panzerkreuzer Potemkin*, *Die Bucht des Todes*, *Der Todesstrahl* und *Bett und Sofa* aufgenommen worden.

Auf dem Schneidetisch liegen die Filmrollen. Ich muß sie nach irgendwelchen, mir noch unbekanntem Gesetzen zusammenfügen, damit aus ihnen ein Film entsteht.

Ich lasse die Rolle durchlaufen. Ich bin verwirrt.

Ich weiß nicht, wie lang dieses oder jenes Stück sein muß, in wel-

cher Reihenfolge ich diese von mir einzeln gedrehten Einstellungen ordnen soll.

Die Kunst des Montierens beherrsche ich noch nicht.

Dann laufe ich in den Schneiderraum nebenan. Dort steht, über das Bildfenster gebeugt, eine hübsche Frau mit kurzgeschnittenen Haaren nach der Mode der zwanziger Jahre.

Sie betrachtet, genau wie ich, mitten in der Nacht, mit klugem, aufmerksamem Blick ebensolche Bruchstücke von Filmen; nur sind sie nicht von ihr selbst gedreht, sondern von anderen Regisseuren und Kameramännern. Bei ihr winden sie sich nach einer nur ihr bekannten strengen Ordnung um die Spule, Bruchstück für Bruchstück, Rolle für Rolle. Von ihr und nur von ihr kann ich alle Geheimnisse jenes mysteriösen und großartigen Prozesses lernen, den man Montage nennt.

Sie ist nicht erstaunt. Sie freut sich über meinen so späten Besuch. Sie mag Menschen. Sie ist freundlich und gesellig. Sie ist immer bereit, Filmleuten zu helfen, besonders aber Anfängern wie mir.

„Ich flehe dich an, Eddi – so wurde Esfir Schub von ihren engeren Freunden genannt – sag mir, warum ich diese Aufnahme hierhin und nicht dahin stellen soll, wieviel Meter ich abschneiden soll, und wenn es zwei Meter sind, warum ausgerechnet zwei Meter? Verrate mir die Geheimnisse, die du kennst!“

Sie lächelt.

„Es gibt keine Geheimnisse. Und auch keine Gesetze. Man braucht nur eins: *das richtige Gefühl für das Montagestück*.“ Wie seltsam das auch klingt, diese so gar nicht wissenschaftliche Erklärung beruhigt mich. Ich gehe wieder in meinen Schneiderraum, hantiere verzweifelt mit der Schere, schneide Stücke ab, klebe Stücke zusammen und lasse mich von diesem rätselhaften Gefühl für das Stück leiten; das Resultat kann ich allerdings erst morgen auf der Leinwand sehen.

Denn vorläufig gibt es bei uns in der Fabrik nicht einmal einen einfachen Apparat, auf dem man den Rohschnitt prüfen könnte.

Am nächsten Tag stellt sich heraus, daß Esfir Schub recht hatte. Erst dann, wenn auf der Leinwand zum ersten Mal die von dir selbst montierten Bildstreifen vorbeilaufen und du nicht nur als ihr Autor, sondern auch als der erste Zuschauer mit konzentrierter Aufmerksamkeit und der Mobilisierung aller deiner Gefühle ihren Rhythmus aufnimmst, erst dann kannst du fühlen, ob du die Montagestruktur einer Episode richtig erfaßt hast. Dann verstehst du, wo du etwas kürzen, wo etwas hinzufügen muß, wie du diese Teilstücke des bisher toten Zelluloids einander gegenüberstellen und aufeinanderprallen lassen muß, damit sie auf der Leinwand zum Leben erwachen und sich – zusammengefügt nicht nur durch die herbriechende Essenz des Klebstoffs, sondern durch den lebendigen Zauberquell der Montage – in ein Kunstwerk verwandeln, in einen Film.

„Montage“ – dieses Wort hatte in den Jugendtagen unseres Films eine fast magische Bedeutung. Es klang wie eine Beschwörungsformel, wie das Sesam-öffne-dich, das uns den Zugang zu den Höhlen mit allen kinematografischen Schätzen freimachte. Und die Hüterin dieser Geheimnisse, die unbedingte, unbestreitbare Zauberin der Montage, war Esfir Schub.

Über große Entdeckungen werden allen zugängliche, lakonisch formulierte Legenden erzählt. So ist allgemein bekannt, daß ein vom Baum fallender Apfel Newton half, das Gesetz von der Anziehungskraft der Erde zu formulieren. Wir sprechen vom „Ei des Kolumbus“ und erinnern uns an die Erfahrung des berühmten Seefahrers.

So wirkte auf die Kinematografen der vielgerühmte „Kuleschow-Effekt“, als dieser eine Großaufnahme von Mosshuchin nacheinander mit drei anderen Einstellungen kombinierte und dadurch nicht nur dem Schauspieler den Ausdruck verschiedener Emotionen verlieh, sondern auch mit Hilfe dieser so einfach scheinenden Montagekombinationen dem Zuschauer unendliche Auffassungsmöglichkeiten eröffnete.

Und so wurde das Kino unmittelbar nach jenen historisch gewor-

denen Experimenten durch die neue und wirklich erstaunliche Entdeckung bereichert, die mit dem Namen Esfir Schubs untrennbar verbunden ist.

Heute, wo in den Kinos der ganzen Welt schon jahrzehntlang Filme gezeigt werden, die aus alten und neuen Wochenschauen montiert sind, wo dieses Genre der so verschieden und ungenau einmal als künstlerischer Dokumentarfilm, dann wieder als publizistische Chronik bezeichneten Filme überall anerkannt ist und Millionen von Zuschauern erobert hat, wo Joris Ivens, Frank Capra, Paul Rotha, Erwin Leiser und Frederic Rossif auf diesem Gebiet der Filmkunst Lorbeeren ernteten, wo sogar die ehrwürdigen Schöpfer von künstlerischen Filmwerken diese Art von Montagefilmen in ihrer Biografie erwähnen, muß man noch einmal den Mut und das Talent der Schrittmacher gebührend würdigen. Und hier finden wir die Namen von Dsiga Wertow und Esfir Schub an der Quelle dieses bedeutungsvollen Ereignisses. (...)

(1959)

Sergek Kitlewotsj. *Die Zauberin des Schneidetischs* (Vorwort) in: Esfir Schub, *Shish moja – kinematograf*, a.a.O., S. 5 ff. Aus dem Russischen von Renate Horlemann

Sergej Tretjakow

Sie selbst macht keine Aufnahme, sie montiert nur. Ihr Stativ sind ihre Finger. Ihr Objektiv ist die eigene Pupille.

Ihrem Material gegenüber ist sie rigoros wie Kalvia. Wenn man ihre Bilder durchsieht, kann man zu 120 Prozent versichert sein, daß unter ihnen nicht ein einziges gewollt inszeniertes Stück ist. Der Vorgang des Zweifels, ob ein Stück original oder inszeniert ist, verläuft bei ihr schwerer als das Suchen nach einer Montageattraktion. Ihre Kunst ist eine der herrlichsten in der Sowjet-Kinematographie, denn dort, wo die übrigen Regisseure, zur Wirklichkeit ihrer Montage-Ideen, aufnehmen und inszenieren können, was sie wollen, arbeitet sie unter den harten Bedingungen des defekten Materials und ist darauf angewiesen, die unglaublichsten Sachen auszudenken, um die Hohlräume auszufüllen und die nach Material und Qualität so grundverschiedenen Stücke der Fotografie so zusammenzufügen, daß das stärkere Stück nicht das schwächere verschlingt, sondern daß diese Stücke bei der Zusammensetzung das Feuer des sozialen Sinnes der Ironie und des Pathos aufleuchten lassen.

Dank der Arbeit von Esfir Schub werden die einzelnen Stückchen der Alltäglichkeiten, die Reste der Chronik, die offiziellen, scheinbar so unnützen Aufnahmen zu erschütternden Dokumenten und herrlichen Materialien für zusammengefaßte historische Kino-Artikel, die durchleuchtet sind von polemischem Feuer und echter Begeisterung.

In ihrer Montage verwandeln sich Zufälligkeiten in Verallgemeinerungen und Anekdoten in Symbole.

So verwandelt sich im FALL DER DYNASTIE ROMANOW irgendein konkreter, gutmütiger und patriarchalischer Gutsbesitzer, der mit seinem Stöckchen in den Furchen der Erde herumstochert, ganz leicht in einen Delegierten der ganzen Klasse der Gutsbesitzer des alten Rußland. Der Schweiß, der von den Stirnen der dem Tanz mit den Seekadetten hingegebenen Prinzessinnen tropft, wird montiert mit dem Schweiß, der von den Ackerbauern vergossen wird, wodurch eine kinematographische Phrase entsteht, die mit großartiger Ironie gesättigt ist. Es so weit zu bringen, daß Dokumente und Rahmen, die so trocken sind wie die Ziffern einer Buchhaltung, zu sprechen beginnen mit der feurigen Sprache eines politischen Tribuns – sollte das nicht eine würdige Aufgabe sein? (1928)

Aus: *Unser Kino*, Moskau, 1928. Zitiert nach: Sergej Tretjakow, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 65 f.

Viktor Schklowskij

Seinem Bericht über Paris hat Majakowskij den Titel *Aufzeichnungen des Gänsemenschen* gegeben.

Der Gänsemensch – das ist Majakowskij selber, der den Hals reckt, um das Ferne zu erkennen.

Hinter der scherzhaften Bezeichnung verbirgt sich Selbstgewißheit. Majakowskij schrieb: „Wißt Ihr, was der Gänsemensch für ein Vogel ist? Der Gänsemensch ist ein Wesen mit einem Tausendmeilenhals. Er sieht besser. Der Gänsemensch hat den anderen etwas voraus: den langen Hals. Er sieht weiter als alle. Er sieht nur das Wesentliche. Er vermerkt genau die Beziehungen der Großen.“

Der Gänsemensch liebte die Filme von Esfir Schub. Im *Lef* gab es viel Lärm, der nicht immer Baulärm war. Der *Lef* ging so weit, die Kunst zu negieren. Er kontrastierte Montage und Schöpferum und entschied sich für die Montage. Doch der Lärm besaß seine Logik, die man verstehen kann. Metall ist das nicht – aber manchmal Erz.

Filme zeichnen Bewegungen auf. Mit Hilfe des Films kann man ein Drama oder eine Oper schaffen. Man kann aber auch Filmkunst schaffen, große Filmkunst. Außerdem ist der Film *Gedächtnis*.

Man stelle sich vor, wie interessant es wäre, Puschkin auf der Leinwand zu sehen, wie er durch die Straßen geht, und nicht daran denken zu müssen, wie gut dieser oder jener Schauspieler Puschkin dargestellt hat, nicht darauf zu achten, wie verschieden zwei Schauspieler ihn interpretiert haben. Sondern Puschkin selber zu sehen. Das ist, ich weiß es, unmöglich. Durchaus möglich wäre es, Gorkij, Block und Majakowskij auf der Leinwand zu begegnen.

Tolstoj ist mehrfach gefilmt worden. Es gibt die Wochenschau; ihre Schwäche ist die Aktualität. Es ist schlecht, daß wir keine Wochenschau für die Zukunft machen.

Im *Lef* war die Rede davon, wie wichtig es doch sei, im Kino alte Kleidermoden zu sehen, Ereignisse zu verfolgen, deren Ausgang uns bekannt ist, während die Leute auf der Leinwand ihn nicht kennen. Der Blick in die Zukunft, die Kenntnis des Ausgangs bildet das historische Sujet der Filmchronik.

Esfir Schub arbeitete in der Dritten Fabrik, in der Nähe des Brjansker Bahnhofs. Auf ihrem Schneidetisch lagen Filme von Taritsch, Roschal und anderen.

Man verfiel darauf, einen Film über den FEBRUAR zu machen, über das ENDE DER DYNASTIE ROMANOW. Über die Romanows gibt es viel authentisches Filmmaterial. Deswegen wurde der Streifen überzeugend und spannend.

Esfir Schub machte einen Film über Tolstoj. Die geschäftigen Gutachter haben daran einiges verdorben; dennoch sieht man ihn nicht ohne Anteilnahme, ja Erregung.

Wenn ein Architekt ein Haus baut, verwendet er dabei die alten Errungenschaften und Erkenntnisse. Überhaupt bedient sich die menschliche Arbeit der Arbeit der Menschheit. Künstlerische Arbeit ist Zusammenarbeit.

Die Arbeit von Esfir Schub weist eine größere Zahl selbständiger künstlerischer Entscheidungen auf als die Arbeit eines Architekten. Die geschichtlichen Einzelheiten, die in ihren Filmen versammelt sind, sind jedesmal neuartiger und jedesmal einmalig (im Gegensatz zur Arbeit des Architekten). Filme, wie DAS ENDE DER DYNASTIE ROMANOW, der Spanienfilm oder der Film über den *Komsomol, Führer der Elektrifizierung* ähneln den Versuchen eines Historikers, der zugleich Künstler ist. Aus einer gewaltigen Menge von Material, das nur unter gewaltiger Anstrengung des Blicks überschaut werden kann, wählt Esfir Schub einzelne Episoden aus, und zwar derart, daß die eine Episode der anderen einen Sinn verleiht. Der Film gewinnt Tiefe und Weite; er erobert sich eine Perspektive.

Darüber wird der Zuschauer zum „Gänsemenschen“. Er beobachtet das Allgemeine, er sieht den Lauf der Geschichte, indem er zuschaut.

Ich habe sämtliche Filme von Esfir Schub rezensiert und möchte meine Rezensionen jetzt nicht wiederholen. Ein entscheidendes Merkmal will ich aber hervorheben: ihre Arbeit hat bewirkt, daß der Film sich vertiefte und das Sujet der historischen Erscheinungen zutage trat. Der Film richtet die Geschichte. Wir filmen wenig, und wir filmen nicht für die Zukunft. Die kommenden Generationen werden uns vorwerfen, den Übergang von der Vorgeschichte zur Geschichte nicht im Bild festgehalten zu haben. Die Bruchstücke unserer Wochenschauen werden an Wert und Bedeutung gewinnen.

Man wird auch unsere wohlkomponierten und schön anzuschauenden Paraden schätzen, aber man wird danach suchen, wie der Mensch unseres Zeitalters seine Schritte setzte, wie sein Kind neben ihm ging, wie es heranwuchs, wie sich die Straßen und die Verkehrsregeln auf diesen Straßen veränderten.

Esfir Schub fällt es ein wenig schwer, den Leuten beim Hochrecken ihrer Häuse zu helfen. Chronik aber ist wie Wein: je älter, desto besser. (1940)

Viktor Schklowskij, aus: *Sa sorok let (Aus vierzig Jahren)*, Moskau 1965. Zitiert nach: Viktor Schklowskij, *Schriften zum Film*, edition suhrkamp, Frankfurt/Main, 1966, S. 94 ff.

Zur Person

Esfir Iljinitšna Schub (1894 – 1959) begann ihre Arbeit für den Film 1922 als Cutterin. Sie machte die Montage und die Zwischentitel zu ausländischen und russischen Filmen aus der Zeit vor der Revolution für das sowjetische Publikum. Später arbeitete sie als Beraterin bei der Montage neuer Filme. So assistierte sie Sergej M. Eisenstein bei der Zusammenstellung der Aufnahmen für *Streik*. Ihre große revolutionäre Erfindung bestand darin, daß sie als erste die künstlerischen und politischen Möglichkeiten des Kompilationsfilms erkannte und erprobte, der historische Wochenschaumaterial aus verschiedensten Quellen nach eigenem Konzept zu einer neuen, in sich geschlossenen Komposition zusammensetzt. "So wurde aus Originaldokumenten, die einst mehr oder minder zufällig von hunderten von Kameraleuten aufgenommen worden waren, Kunst und Geschichte" (Georges Sadoul). Gleichzeitig drehte Esfir Schub eine Reihe von eigenen Dokumentarfilmen. 1959, wenige Monate vor ihrem Tode, erschienen in Moskau ihre Erinnerungen.

Die Filme:

PADENIJE DINASTII ROMANOWYCH (Der Fall der Dynastie Romanow) 1927; WELIKIJ PUT (Der große Weg) 1927; *Rossija Nikolaja II. i Lew Tolstoj (Das Rußland Nikolais II. und Leo Tolstois)* 1928; *Segodnja (Heute)* 1930; *K. Sch.E. (Komsomol, Führer der Elektrifizierung)* 1932; *Moskau stroit metro (Moskau baut die Metro)*, Dokumentarfilm, 1934; *Strana sowjetow (Land der Sowjets)*, Dokumentarfilm, 1937; *Ispanija (Spanien)* 1939; *20 let sowjetskogo kino (20 Jahre sowjetisches Kino)*, gemeinsam mit Wsewolod Pudowkin, 1940; *Faschizm budet rasbyt (Der Faschismus wird zerschlagen werden)* 1941; *Strana rodnaja (Heimatland)*, Dokumentarfilm, 1942; *Sud w Smolensk (Gericht in Smolensk)*, Dokumentarfilm, 1946; *Po tu storonu Araksa (Jenseits des Araks)*, Dokumentarfilm, gemeinsam mit I. Efendijew, 1947;

Bücher:

Krupnym planom (In Großaufnahme), Erinnerungen, Verlag Iskusstwo, Moskau 1959; *Šisn moja – kinematograf (Mein Leben – das Kino)*, posthume Buchausgabe der Erinnerungen und weiterer nachgelassener Schriften, hrsg. v. A.I. Konoplewa und S.W. Drobaschenko. Mit einem Vorwort von S.I. Jutkewitsch, Verlag Iskusstwo, Moskau 1970.

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