ODNA
Allein

Land	UdSSR 1931
Produktion	Sojuskino Leningrad
Buch und Regie	Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg
Kamera	A. Moskwin
Dekor	E. Jenej
Ton	I. Wolk
Musik	D. Schostakowitsch
Darsteller	
Kusmina, Lehrerin	E. Kusmina
Ihr Verlobter	P. Sobolewski
Präsident des Dorfsowjets	Sergej Gerassimow
Seine Frau	M. Babanowa
Kulak-Bai	Wan-Lju-Sjan
Junge Lehrerin	Ja Skejmo
Stimme am Telefon	B. Tschirkow
Uraufführung	10.10.1931
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	2200 Meter (7 Akte) 80 Miuten

Inhalt

Von der Entwicklung des Bewußtseins einer jungen Lehrerin unter dem Einfluß der sowjetischen Wirklichkeit.

Jelena Kusmina hat das pädagogische Technikum beendet. Die Zukunft, ihr kleines persönliches Glück, erscheint ihr in allen Regenbogenfarben. Sie träumt davon, unbedingt im 'Zentrum' zu arbeiten, den geliebten Mann zu heiraten und mit ihm ein 'gemütliches Nest' zu bauen. Unerwartet wird sie ins Altai-Gebirge geschickt. Für Jelena Kusmina bedeutet dies den Zusammenbruch all ihrer heimlichen Hoffnungen. Sie versucht, gegen diese Verfügung Beschwerde einzulegen. Sie überredet die Leute, bittet, erklärt und verteidigt hartnäckig das Recht auf ihren langgehegten Wunsch nach Glück. Man kommt ihr entgegen, sie darf im Zentrum arbeiten. Doch unter dem Einfluß eines erwachenden Pflichtgefühls gegenüber der Gesellschaft ändert sie ihre Meinung und fährt in den Altai. An ihrem Arbeitsplatz angekommen, gerät die junge Lehrerin in eine schwierige Lage. Im Dorf liegt die Macht faktisch in den Händen des lokalen Großbauern, des Bais. Der Vorsitzende des Dorfsowjets ist ein Kulakenknecht. In den ersten Tagen versucht Jelena Kusmina, sich hinter den Wänden ihrer Schule zu verkriechen, doch die im Dorf sich entwickelnden Ereignisse brechen in ihr Leben ein. Bald wird die Lehrerin zu einer aktiven Teilnehmerin im Kampf gegen die Kulaken. Auf dem Weg in die Stadt, wohin sie fährt, um die Kulakenwirtschaft zu entlarven, wird sie von dem kulakenhörigen Kutscher aus dem Schlitten geworfen. Bald darauf finden die Bauern die Lehrerin in der verschneiten Steppe, mit abgefrorenen Händen und selbst halb erfroren. Die Nachricht über das Geschehene verbreitet sich schnell von Dorf zu Dorf. In erbittertem Zusammenstoß mit den Kulaken tragen die armen Bauern den Sieg davon und setzen den Vorsitzenden des Dorfsowjets ab. Die Bauern richten die Bitte ans Zentrum, der kranken Lehrerin zu helfen. Als Antwort auf ihren Appell kommt ein Flugzeug in den Altai. Die Kranke wird fast vom ganzen Dorf begleitet. Beim Abflug verspricht sie, wiederzukommen. Jetzt ist der Altai für sie nicht mehr das weite fremde Land, sondern die Heimat.

Der Film wurde stumm gedreht und später vertont. Der 6. Teil ist verlorengegangen.

Nach : Sowjetskije chudoshestwennyje filmy, Band 2, Moskau 1961, S. 7

ALLEIN in der zeitgenössischen sowjetischen Kritik

Während *Goldene Berge* (Sergej Jutkewitsch) einstimmigen Beifall fand, galt das nicht für ALLEIN, einen strengeren und weniger leicht zugänglichen Film, der in der Filmwelt manche Kritik hervorrief. Die Kontroverse, die dieser Film auslöste, war jedoch eine der fruchtbarsten in der Geschichte des sowjetischen Kinos. Es konnte übrigens gar nicht anders sein. Solche Begleiterscheinungen gelten für alle Werke, die den Bereich des Herkömmlichen verlassen und eine neue Etappe einleiten. Man hat ALLEIN als das erste Experiment des sowjetischen Films im Studium der menschlichen Psychologie angesehen. Der Film zeigt die tiefe Natur des Kampfes, den der Mensch sein ganzes Leben lang führt. Er beschreibt die Probleme, die durch die individuellen Eigenschaften der menschlichen Persönlichkeit entstehen, Eigenschaften, die die Grundlagen des gesellschaftlichen Lebens legen. Es geht nicht mehr um den alten melodramatischen Konflikt zwischen den Wünschen und der Pflicht. Der Film enthält Probleme und Fragestellungen universeller und reichhaltiger Art; er bedient sich dabei eines einfachen und bescheidenen Stils, der frei ist von der Prätention, irgend etwas erneuern zu wollen. In der alten Art, die Dinge zu betrachten, war alles klar, der Widerspruch war eindeutig. Es gab die 'Archaisten' und die 'Erneuerer'. Die ersteren konnten sich nicht von den alten vor-revolutionären Problemen und von der ebenso vorrevolutionären Einstellung ihnen gegenüber freimachen. Den letzteren kam es darauf an, mit neuen und ungewöhnlichen Mitteln zu einer neuen Betrachtungsweise der Realität zu finden. ALLEIN brachte die Karten durcheinander. Dies war kein Film aus der Kategorie der 'Erneuerer', es war kein 'linker' Film, aber zugleich unterschied er sich sehr deutlich von den 'archaischen' Filmen. Nicht aus Zufall verschob die durch diesen Film ausgelöste Kontroverse ihren Schwerpunkt von der Kritik an einer unmittelbaren Darstellung des Problems zu einer Kritik an den typischen Eigenschaften des sowjetischen Kinos, zu einer Kritik der Verallgemeinerungen und der Details.

Tatsache war, daß ALLEIN mit einer großen Ökonomie der Mittel seine eigene Lösung des Problems gefunden hatte. Damit war zugleich die Frage der Auswahl und der Originalität gestellt. Nicht umsonst warf man der Heldin vor, überhaupt nicht dem Bilde zu gleichen, das man sich von einer sowjetischen Lehrerin machte. Nicht umsonst warf man dem Film vor, zu arm an Ereignissen zu sein und diese nicht in umfassendem Sinn zu beschreiben. Man warf ihm vor, die Tragweite des Themas einzuschränken. Man verstand nicht, daß der Film eine detaillierte Analyse der Teilnahme an der Realität des Lebens geben wollte. Man verstand auch nicht, daß der Film die Anhäufung von Fakten ablehnte, um stattdessen

ein einziges Faktum bis zu seiner Konsequenz zu entwickeln und es so originell zu machen. Die Kontroverse drehte sich also um die Methode, die zur Anwendung gekommen war. Diese Methode sollte schließlich den Sieg davontragen. Es ist interessant, festzuhalten, daß der Film das Problem der Darstellung des menschlichen Charakters stellt. Zum ersten Mal seit langer Zeit entwickelte dieser Film sein Thema sowie den Charakter seiner Heldin in einer koherenten Weise. Der Film enthält außerdem ein künstlerisches Thema und das Thema vom Schicksal des Menschen, das die vorangehende Generation geleugnet hatte. Das ist das Zentralthema des Films. Der Mensch hört auf, nur ein Hilfsmittel der Aktion zu sein. All das war ungewöhnlich, und obwohl dieser Film nicht zu den Werken der 'Erneuerer' gehörte, trug er doch den Keim zu einer viel weiter reichenden Erneuerung in sich.

M. Bleimann, Der Mensch im sowjetischen Film. In : Sowjetskoje Kino, Nr. 9/1933. Zitiert nach : Le cinéma soviétique sonore, Brüssel 1967, S. 3

Grigori Kosinzew: ALLEIN

Ein Kapitel aus G. Kosinzews Autobiografie 'Die tiefe Leinwand'

Der Plan zu einer neuen Arbeit hat viele Ursachen. Es ist kaum möglich, ganz genau zu bestimmen, welches Ereignis für den Autor entscheidend war, welches Ereignis ihn bewegt hat, einen ganz bestimmten Kreis von Material abzustecken, bis über den Kopf in ihm zu versinken und eben dieses Ereignis zum wichtigsten Gegenstand seines Lebensinteresses zu machen.

Einige Zeilen eines Zeitungsberichts (ich fange damit an) erregten die Aufmerksamkeit L. Traubergs. Eine Dorflehrerin hatte sich im Schnee verirrt, war eingefroren, wurde schwer krank; einen Arzt gab es in der Umgebung nicht; auf Geheiß der Regierung wurde ein Flugzeug geschickt, um die Kranke abzuholen.

Heutzutage wäre an einer solchen Tatsache nichts Außergewöhnliches: auch in den abgelegenen Gebieten des Landes gibt es genügend Flugzeuge, und Flüge zum Zwecke der medizinischen Versorgung sind längst eine alltägliche Angelegenheit. Im Jahre 1930 war dies noch ein bedeutendes Ereignis; das Epos 'Tscheljuskina' war noch nicht geschrieben. Die trockene Zeitungsmeldung zwang dazu, über vieles nachzudenken. Das Schicksal des Menschen wurde zum Gegenstand allgemeiner Sorge; dem Leben des Einzelnen wurde - sogar vom Maßstab des Landes her gesehen - eine ungeheure Bedeutung beigemessen. Doch worin bestand dieses Schicksal? Wie ging der Strom der Zeit durch es hindurch, und wie existierten sie zusammen in ihrer komplizierten Einheit, die Geschichte und der Mensch?

Diesmal wurde beschlossen, nicht eine Vielzahl von Menschen als Helden zu nehmen, wie es in unserem letzten Film (*Das neue Babylon,* 1929, A.d.R.) und überhaupt in den meisten Filmen jener Zeit der Fall war, sondern nur einen Hauptcharakter auszuwählen, nur einen Helden in den Vordergrund zu rücken: ein gewöhnliches Mädchen. Der Titel des Films war schon da, bevor auch nur eine Zeile des Drehbuchs geschrieben wurde.

Wie seltsam dies auch auf den ersten Blick anmuten mag, es ist gar nicht so schwer, den Weg vom *Mantel* (1926) bis zu ALLEIN zu skizzieren. Bei aller Ungleichheit der beiden Filme berührten sich die Gedanken in bestimmten Punkten. Und sogar einige Kader - die kleine Figur in der ungeheuren Weite der Schneewüste (Baschmatschkin nach dem Diebstahl und die Lehrerin auf dem zugefrorenen Baikalsee) - gründeten sich auf dem gleichen Bild. Jedoch die innere Bewegung der neuen Arbeit hatte selbstverständlich eine andere, dem Alten entgegengesetzte Richtung. Das Thema von ALLEIN war gleichsam eine Antwort auf die Gogolsche Novelle. Der Schrecken eines seelenlosen Staates, in dem alle gegen einen in einer eisernen Reihe standen und - eine Gesellschaft, die auf dem Grundsatz basiert: alle für einen, einer für alle.

Dieser Grundsatz verstand sich für uns keinesfalls von selbst: das Recht des Schutzes des Einzelnen durch alle war dem Menschen nicht von Geburt aus gegeben; er mußte es sich verdienen.

Der jungen Lehrerin fiel eine schwere Aufgabe zu. Wir stellten uns ein entlegenes Dorf vor, in dem noch wilde Sitten herrschten, einen Ort, in den die Sowjetmacht noch nicht richtig gedrungen war. Hierher sollte ein Mädchen aus der Stadt kommen, das gerade die pädagogische Fachschule beendet hatte, um hier zu arbeiten. Um die Schule entbrannte ein Kampf: Der Besitzer der Schafherde verbot den Kindern das Lernen, denn die kleinen Hirten waren billige Arbeitskräfte. Auf die Seite der Lehrerin stellten sich die Armen. Sie, die 'allein' war, merkte, daß sie gar nicht allein war. Es folgte die Rache: der Fuhrmann, der das Mädchen in ein anderes Dorf fahren sollte, warf sie während der Fahrt aus dem Schlitten. Ein Flugzeug kam der erfrorenen Lehrerin zur Hilfe.

Wir wollten in ganz entlegenen Gebieten drehen. Nachdem wir zuerst ein ziemliches Stück mit der Eisenbahn, dann mit Karren ins Landesinnere gefahren und schließlich einige Tage auf engen Pfaden auf Pferden geritten waren, kamen wir an den richtigen Ort. Er befand sich in der Tat hinter den sieben Bergen. Schon der erste Eindruck war sehr stark.

Am Dorfeingang hing an einer langen, schräg in die Erde getriebenen Stange das abgezogene Fell eines Pferdes; der Wind bewegte die zerschundenen Pferdebeine, die halbverweste Schnauze sah mit leeren Augenhöhlen hoch in den Himmel: diese 'Tajlga' vertrieb die bösen Geister. Im Dorf betätigte sich ein Medizinmann; was in seiner Jurte vorging, blieb uns lange in Erinnerung. Ein pokkennarbiger bärtiger Mann hockte mit geschlossenen Augen am Herd und murmelte etwas in seinen Bart, indem er ab und zu mit einem Klöppel auf eine große Schellentrommel schlug (in der Mitte des Reifens befand sich der hölzerne Kopf irgendeines Gottes mit Augenbrauen und einer Nase aus Kupfer). Eine verweinte Frau mit einem kranken Kind auf dem Schoß saß hinter dem Zauberer. Der Rhythmus des Gemurmels wurde schneller, die Schläge wurden häufiger und lauter, der Mann sprang auf und drehte sich im Kreise, indem er mit den Stiefeln aufstampfte. Das Feuer im Herd wurde entfacht, die Jurte füllte sich mit Rauch, das Murmeln ging in Schreien und Heulen über, auf den Lippen des Schamanen bildete sich Schaum. Der Rauch biß in die Augen, die Mutter wehklagte, das kranke Kind weinte heftig.

Eben noch hatten wir den Ball des Second Empire und die Barrikade auf einer Pariser Straße gefilmt.

Eine Barrikade anderer Art wurde vor unseren Augen errichtet. Nach Osten hin bewegten sich unendliche mit Baumaterial und Maschinen beladene Militärzüge, - ungeheure Bauprojekte wurden angefangen; und auf den Feldwegen, weit von den Eisenbahnlinien, trafen wir Kolonnen von Kulaken. Es herrschte Unruhe. In einem der Dörfer wurde vor unseren Augen Kolchoseneigentum geplündert. Wir bekamen Gewehre zugeteilt. Vor dem Eingang der Hütte, in der die filmtechnischen Geräte untergebracht waren, mußten wir eine Wache aufstellen.

Das sogenannte 'Studium des Lebens' ließ sich in diesem Falle nicht schlecht an.

Es gibt Zeiten, im Leben wie in der Arbeit, wo es notwendig ist, 'den Bogen zu überspannen' und eine schroffe Wendung herbeizuführen. Nach der Abkommandierung nach Paris mußten wir in eine andere Richtung fahren; nachdem wir das *Neue Babylon* beendet hatten, wollten wir einen Film in einer völlig anderen Schattierung drehen.

In dem Wort ALLEIN kann man jetzt schwerlich etwas Ungewöhnliches hören, etwas, was aufhorchen läßt; doch damals war dieser Titel polemisch. Wir fingen einen Streit an.

Die zwanziger Jahre - die wunderbare Zeit der neuen Kunst - hatten ihren Höhepunkt überschritten. Die Notwendigkeit einer Veränderung lag in der Luft. Seit den Aufnahmen zu *Die Abenteuer der Oktjabrina* (1925) waren sechs Jahre vergangen, doch im Grunde genommen lebten wir bereits in einer anderen Welt. Alles wurde schwierig. Weder Plakate, noch Melodramen, noch symbolische

Metaphern waren imstande, über diese Veränderungen zu berichten. Was konnte man von der Wirklichkeit erfassen, wenn man das seelische Leben der Menschen außer Acht ließ?

Und es kam so, daß die raffiniertesten Montagefolgen und Rhythmusbrüche plötzlich sehr schlicht erschienen. Immer entschiedener erhob sich der innere Protest gegen die Ersetzung des Inhalts durch Losungen und die Darstellung des Menschen durch Schemata.

Der gewaltige Erfolg des *Panzerkreuzers Potemkin* hatte der Filmkunst einen breiten Weg eröffnet. Darüber gab es keine Zweifel. Doch gleichzeitig, so seltsam dies auch erscheinen mag, führte dieser Weg auch ziemlich schnell in eine Sackgasse. Die Massenspiele auf den Plätzen hörten nicht zufällig auf; auch die Epoche, in der die Masse Held der Literatur war, dauerte nicht lange. Die Zeit verging, und es wurde klar, daß, wenn man den Menschen vergißt, man auch von der Geschichte wenig versteht. Entscheidende Schlachten wurden nicht nur auf den Baustellen oder den Feldern der Kolchosen geschlagen, sondern auch im geistigen Leben der Menschen. In diese Welt einzudringen und sie auf der Leinwand zu enthüllen, erwies sich als viel schwerer als eine Massenveranstaltung mit Tausenden von Leuten zu filmen oder eine Handlung zu montieren, die gleichzeitig an allen vier Enden der Erde vor sich ging.

Wir alle hatten aus Begeisterung über die Möglichkeiten der Leinwand zu arbeiten begonnen. Dsiga Wertow schrieb mit großer Bewegung über das Kinoauge. Und wirklich, das Kinoauge konnte vieles sehen. Ein Objekt erwies sich jedoch als unbrauchbar, es widerstand der Reproduktion, war sozusagen 'unfotogen', wie man sich damals ausdrückte. Das Kinoauge konnte das menschliche Auge nicht sehen. Die Oberfläche der Sehorgane wurde oft und sogar in Großaufnahme gefilmt, doch in die Tiefe der Augen konnte weder das Kinoauge, noch das 'intellektuelle Kino' (ein Terminus von Eisenstein) blicken. Die Gedanken und Gefühle des Menschen blieben hinter der Leinwand.

Die unbegrenzten Möglichkeiten des Kinos erwiesen sich in Wirklichkeit als einseitig und begrenzt: die Vielfalt der Perspektiven und Einstellungen war groß, jedoch die innere Welt, das seelische Leben des Menschen, wurden oft in archaischer Manier gefilmt. Die Darsteller rollten mit den Augen von rechts nach links und von links nach rechts, schüttelten die Fäuste (Zorn) und zogen ihren Mund zu einem Lächeln auseinander (Freude); die Unklarheiten über Montageformen vereinigten sich mit Primitivismen, wenn es um den Menschen ging. Sogar in kurzen Sequenzen konnte man undurchdachte Gesichtsausdrücke und sinnlose Gesten sehen.

Die Zeit der Vergötterung der Schere im Film war zuende. Die Religion der Montage hörte auf, Wunder zu wirken: die Mechanik der äußeren Kunstgriffe wurde offenbar.

(...)

Unter den Ereignissen, die den Plan zu diesem Film beeinflußt hatten, war auch dies: die Epoche des Stummfilms ging zuende. Den Tonfilm gab es noch nicht, doch der große Stummfilm wurde von dem ganz und gar nicht großen, stotternden Neuen bedrängt. In geschlossenen Vorstellungen wurden die ersten ausländischen Versuche gezeigt; unsere Erfinder Schorin und Tager richteten Laboratorien für Tonaufzeichnungen ein.

Wir wollten unbedingt einen Tonfilm machen. Die Erfahrungen mit der Musik Schostakowitschs für *Das neue Babylon* mußte auf jeden Fall fortgeführt werden. Wie alle unsere Freunde waren wir gegen Reden und Dialoge; sie schienen uns die Leinwand in eine Bühne zurückzuverwandeln. Wir konnten das Errungene - die Kraft der visuellen Poesie - nicht wieder aus der Hand geben. Wir wollten nur die Schaubilder durch den Kontrast zu einer Tonfolge verstärken.

Der Eintritt in die Handlung war im Drehbuch absichtlich einfach gehalten. Ein ganz junges Mädchen, das in seinem Leben noch niemals auf irgendwelche Schwierigkeiten gestoßen war, hat die pädagogische Fachschule beendet. Sie ist glücklich. Sie liebt die große, wunderbare Stadt, wo sie ihr bisheriges kurzes Leben verbracht hat, sie liebt ihren Beruf und einen fröhlichen jungen Sportler.

Die sorgenfreie und gedankenlose Existenz unserer Heldin im ersten Teil des Films wollten wir durch eine besondere, ironisch gezeigte Poesie des Alltäglichen ausdrücken. Die naive und etwas banale innere Idylle des Mädchens wurde gleichsam auf die gegenständliche Welt übertragen.

Die dunklen, tragisch gespannten Schattierungen des *Neuen Babylon* wurden von hellen, meistenteils sonnigen Bildstreifen abgelöst.

Man muß dazu sagen, daß in dieser Zeit die Farbe Weiß aus technischen Gründen (Überstrahlung) für Aufnahmen als unmöglich galt. In der Garderobe des Studios hingen besondere Kinohemden und Kino-Krankenhauskittel, die gelb gefärbt waren. Moskwin stand vor seiner ersten Aufgabe: er mußte Weißes im Hellen filmen, ein weißes Kleid auf einer sonnigen Straße.

Ironisch aufgehellt sollten auch die Tonfolgen sein. Die Stimmung des Mädchens sollte gleichsam auf die Geräusche der Stadt übertragen werden und sie auf besondere Weise färben. Von Zeit zu Zeit sollte ein scherzhaftes Lied zu hören sein, vielleicht die Wünsche der Heldin, oder einfach eine sinnlose Zusammenstellung von Wörtern, wie sie ihr gerade in den Sinn kommen.

(...)

Für ALLEIN schrieb N. Sabolozkij ein Lied (die Verse sind nicht in die gesammelten Werke eingegangen). Ich möchte es als Beispiel für die Tonalität des Anfangs des Films anführen, der parodistisch naiv ist und wichtig als Kontrast zu den Realitäten des Lebens, die sich später vor dem Mädchen auftun.

"Wie schön, wie schön,
wenn es Frühling ist, wenn es hell ist.
Wenn man gegen Abend ausgeht
und gegen Morgen fest schläft.

Wenn man angezogen, wenn man gewaschen ist,
wenn der Tee auf dem Spirituskocher kocht,
dann vergeht der Schlaf, vergeht die Trägheit
und ein lieber neuer Tag beginnt.

Er ist sehr geschäftig,
er ist sehr arbeitsam.
Doch dieser Tag ist, wenn du lebst,
ungewöhnlich und schön.

Wann ist er schön? Er ist dann schön,
wenn du abends kommst,
kommst,um auszugehen, kommst, um zu träumen,
und dem Frühlingstag das Geleit zu geben."[1]

Die Romanze sollte zunächst bei besonderen Gelegenheiten erklingen und ziemlich originell eingesetzt werden. Während des Spaziergangs bleiben die zukünftigen Eheleute vor einem Schaufenster stehen und suchen sich Haushaltsgegenstände aus. Ein wunderschönes Service wird, wie im Märchen, auf das junge Paar aufmerksam und spricht es an. Die Teekannen drehen sich mit ihren Nasen zu ihnen und singen mit dünnen Prozellanstimmchen: "Wie schön, wie schön! ..." Ganz leise klirrend springen die Tassen und Näpfe auf und ab und fallen ein: "und der Tee kocht auf dem Spirituskocher..." Im Takt heulen die Autohupen: "der Schlaf vergeht, die Trägheit vergeht...". Die Straßenbahnen klingeln: "Es kommt ein lieber neuer Tag". Die Straße bestärkt mit dem Getöse von Stimmen und allen ihren Geräuschen: "Doch dieser Tag ist, wenn du lebst, ungewöhnlich und schön".

Das Konzert der Schaufenster und Straßen geht in die Aufnahmen der Wünsche des Mädchens über: ein riesiges, festliches Klassenzimmer mit weißgetünchten Wänden, festlich gekleidete Pioniere, die Lehrerin im weißen Kleid vor einer wunderschönen Landkarte, die gerade geliefert worden ist, - alles ist mustergültig, adrett, hell. Sie und er - eine fröhliche junge Familie in einer sterilen Küche vor einem blitzenden Kocher, schließlich: beide in der Stra-

ßenbahn. Doch es ist eine besonderer Waggon, die Plattform ist verziert (wie am 1. Mai) und mit Blumen geschmückt. Als sie auf das Trittbrett springen, geht das Konzert der Stadt in eine feierliche Kantate über, Bläser und Blech fallen ein, ein Chor dröhnt, die Blumen auf der Plattform erglühen, blitzen in leuchtenden Farben auf (die Streifen wurden mit der Hand koloriert), die Sänger singen aus vollem Hals: "Du kommst, um auszugehen, du kommst, um zu träumen und dem fröhlichen Tag das Geleit zu geben". Der Straßenbahnwagen fährt schon nicht mehr auf den Schienen, sondern fliegt hoch über den Himmel, vorbei an puffigen weißen Wolken.

Damit endet die parodistische Bildhaftigkeit, wo die Wirklichkeit (ohne irgendwelche Vorhänge o.ä.) zu Träumen wird, zu einem Stadtmärchen.

Vom Himmel kommt das Mädchen auf die Erde herunter.

Das Bild des Übergangs wurde sorgfältig ausgewählt.

Der Schatten eines Hauses teilt die Straße in zwei Teile. Eine weiße Gestalt läuft über die Straße und verschwindet im Eingang des Volkskommissariats für Bildung. Zusammen mit ihrem Diplom bekommt das Mädchen seinen Einsatzort, ein entlegenes Dorf; dort wird dringend ein Lehrer gebraucht.

Andere Töne werden im Film laut: das Diktat einer Anordnung, Wörter und Interpunktionszeichen, das Geklapper von Schreibmaschinen, das metallische Dröhnen von Lautsprechern, verstärkt durch das Echo auf großen Plätzen. Aufrufe und Losungen, Meldungen, Befehle, Verordnungen.

Das Thema der Zeit, der Pflicht des Menschen erscheint auf der Leinwand so wie die Heldin es anfänglich empfand: Ihre Bestimmung erscheint ihr herzlos. Doch so kurz das Leben des Mädchens auch gewesen sein mag, es hatte sich unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen entwickelt, und ihr Schwanken ist kurz; das Mitgefühl eines garstigen Alten im Vorzimmer des Amtes öffnet ihr die Augen: sie beantragt keine Änderung ihres Einsatzortes.

Abrupt ändert sich der Stil des Films. Über die staubige Steppe, über die Gruben und Schlaglöcher holpriger Wege fährt rüttelnd ein mit zwei Pferden bespannter Wagen. Die Lehrerin, von der langen Reise zerschlagen, nähert sich ihrem Arbeitsort. Auf dem gleichen Weg wie wir damals (als wir einen Platz zum Drehen suchten) nähert sie sich einem kleinen oirotischen Dorf.Der Kutscher hält die Pferde an, die Lehrerin steigt vom Wagen. Eine unheilverkündende Pferdehaut hängt hoch über den Hütten und Jurten. Ein Mädchen aus einer modernen Stadt tritt in die Welt von gestern. Mit einem städtischen Koffer in der einen und einem Paket Bücher in der anderen Hand geht sie an den Jurten vorbei. Mit einem hölzernen Hammer wird Korn gemahlen, von weitem ertönt durchdringendes Geheul: der Schamane geht seinen finsteren Geschäften nach.

Hier steht eine zerfallene Hütte mit einem Loch im Dach - das ist der Platz für die Schule. Der Dorfbürokrat mit unbeweglichen Augen und einem blöden hämischen Lächeln (er wurde ausgezeichnet von S. Gerassimow gespielt) wichst am Eingang seines Hauses ohne Hast seine Stiefel, ohne auf die erregten Worte der Lehrerin zu hören.

Das Mädchen trauert nicht lange. Sie liebt ihre Arbeit, die aufgeweckten Dorfkinder sind ganz nach ihrem Herzen. Die Sache geht voran. Doch der Bai, der Besitzer der Schafherde, braucht die Schüler: die Zeit ist gekommen, die Herden auf die Weide zu treiben. Das Mädchen nimmt den Kampf auf. Die Träume von der Bilderbuchschule mit den Puppenpionieren verwandeln sich in die Wirklichkeit der Arbeit in einer durch wilde Sitten und Gleichgültigkeit komplizierten, ohnehin schon schweren Zeit.

Der Bai wurde von einem Chinesen gespielt, der auf dem Leningrader Markt mit Papierspielzeug handelte. Sein Äußeres paßte ausgezeichnet zu der Gestalt, die er verkörpern sollte. Die Arbeit mit einem solchen Schauspieler erwies sich als nicht leicht; zudem verstand er schlecht russisch. Doch das gab sich, wir fanden eine gemeinsame Sprache. Ohne sich der Hoffnung auf einen neuen Beruf hinzugeben, setzte der Schauspieler im Dorf seinen Handel fort; Papierfächer und Ballons, die an einem Gummi auf und ab sprangen, gingen in den Alltag des Dorfes ein.

Wir setzten unsere Suche nach 'Größe' fort. Wir wollten ein alltägliches Ereignis über den Rahmen des Üblichen hinausführen. Die Landschaft in der Szene, in der die Lehrerin fast umkommt, sollte einen tragischen Charakter bekommen. Wir filmten auf dem mit Eis bedeckten Baikalsee. Viele Tage warteten wir stundenlang, bis die Sonne herauskam und sich wieder hinter den Wolken versteckte. Moskwin filmte diese kurzen Augenblicke (gewöhnlich wurden bei solchem Wetter die Aufnahmen wegen Unbeständigkeit der Beleuchtung eingestellt); die Zahl der Streifen wuchs, wo gigantische Schatten wie schwarze Flügel über den zugefrorenen See glitten und die Lehrerin verfolgten.

Was den Ton betraf, so war die Sache sehr kompliziert. Die einfachsten Töne entwickelten sich nach dem Drehbuch, die Geräusche aus dem Leben wuchsen sich zu Verallgemeinerungen aus.

Im Hof des Leningrader Hauses, in dem das Mädchen wohnte, spielte morgens ein Leierkasten (das war damals üblich). Schostakowitsch komponierte einen Galopp (er wurde auf eine Walze übertragen); das Leierkastenthema ging dann in eine orchestrale Bearbeitung über. Zusammen mit dem Mädchen, so als ob sie es begleiten wollte, zog auch die leichtfertige städtische Melodie in das entfernte Dorf: als Erinnerung an die gedankenlose Vergangenheit. Das Tongewebe der Episode, in der die Lehrerin ankommt, war kompliziert. Das Mädchen richtet sich ein, ordnet ihre Sachen; unerwartet klingelt der Wecker, und dann ist auch die entfernte Leierkastenmelodie aus der Stadt zu hören. In das fröhliche Motiv brechen mit groben Schlägen die Trommel und das heisere Heulen des Schamanen ein (Originalaufnahme), dröhnt und knirscht das Instrument zum Zerstampfen des Kornes (Originalaufnahme), und dann erklingt, wie ein Faden, der durch das Gewebe gezogen wird, der Satz der Holzbläser und der Flöte - die Stimme des Bai, von Schostakowitsch komponiert. Die zitternde und greise Stimme geht mehr als einmal durch den Film, wird stärker, gewinnt an Kraft.

Schostakowitschs Musik wurde für unsere Filme zu einem ebenso organischen Bestandteil (zum Körper selbst der kinematographischen Bildhaftigkeit) wie die plastische Photographie Moskwins.

Es gab Szenen, in denen der Ton das Thema leitete. Es entstand ein Dialog zwischen der handelnden Person (nur Darstellung) und einer seelenlosen Kraft (nur Ton).

Die Lehrerin läuft in der Winterkälte zur Hütte des Dorfsowjets: gerade hat man die Kinder fortgejagt, die Schule, die mit so viel Mühe in Ordnung gebracht worden war, wird geschlossen. Ein blankgeputzter Samowar strahlt, eine Frau mit einem leblosen Gesicht schaukelt monoton eine Wiege; auf dem Ofen schläft ein Mensch unter einem Schafspelz. Die Worte der Lehrerin - ihre Bitte um Hilfe - berühren niemanden. Niemand hört sie. Ein Schnarchen, zuerst gewöhnlich und lebensecht, ist der einzige Ton der Szene; dann wird das Schnarchen laut, Rattern und Pfeifen ist zu hören (wir hatten einen speziellen Imitator eingeladen), und schließlich fängt die gesamte Besetzung eines Symphonieorchesters das heisere Schnaufen auf und verwandelt es in das donnernde Schnarchen irgendeines prähistorischen Untiers. Die Lehrerin bittet und fleht, Tränen treten in ihre Augen, doch die langsame und schwere musikalische Bewegung nimmt an Gewalt zu und wächst zu einer Schnarchsymphonie an.

(...)

Der Mensch, der sich gegen die Gewalt erhob, war immer unser Held. In ALLEIN bemühten wir uns, den Edelmut in der Arbeit eines Lehrers zu zeigen, den Widerwillen, sich mit dem jahrhundertealten Winterschlaf abzufinden. Wir waren diesem unscheinbaren Mädchen in Filzstiefeln und dem unkleidsamen Bauerntuch unendlich zugetan, dieser Dorflehrerin (einer der ersten aus der Sippe der Filmlehrerinnen), die das Recht der Kinder auf Licht und Wärme verteidigte. Dieses gewöhnliche Mädchen erschien als die wahre Heldin, als ein Mensch der neuen Gesellschaft.

Die letzten Teile des Films mißlangen völlig. Das Thema der Hilfe durch den Staat war abstrakt und schematisch. Es gelang uns nicht, eine lebendige Situation oder lebendige Charaktere zu finden. Losungen, die vom Radio übertragen wurden; gedruckte Aufrufe zur Hilfe für die eingefrorene Lehrerin; ein Flugzeug, das symbolisch über der Pferdehaut vorbeifliegt; das Blinken des Propellers und die Lieder vom wunderbaren Leben - das alles war leblos. Ohne menschliche Augen erschien die Leinwand flach, die Bilder wirkten - unwürdig.

Obgleich der Film als Tonfilm konzipiert war (das Drehbuch wurde im Hinblick auf eine Vertonung geschrieben), erwiesen sich unsere Pläne als rein theoretisch. Wir waren zu dieser weiten Expedition für mehrere Monate aufgebrochen; Anzeichen für die Errichtung von Anlagen für Tonaufnahmen waren noch nicht vorhanden.

Als wir wiederkamen, machten sich die Zeichen einer neuen technischen Ära bereits bemerkbar. Sie waren furchteinflößend. Auf dem lautesten Hof von 'Lenfilm', in einem Atelier mit dünnen Wänden, wurde eine sperrige Apparatur montiert. Leute mit unbekannten Berufen verlangten nach dem Drehbuch. Es stellte sich heraus, daß man, wenn man im Film das Geräusch von Schritten haben wollte, besondere Gerätschaften brauchte; ein echter Schlag mit dem Stock auf den Boden oder das Rasseln eines wirklichen Weckers - das wird nichts, behaupteten die Tonspezialisten. Die Geräuschmeister konstruierten komplizierte Apparate, die ein seltsames Knirschen oder eigentümliches Geklirr hervorbrachten.

Ein Verwalter, der früher einmal im Orchester eines Filmtheaters gespielt hatte, wurde dazu bestimmt, sich die neue Kunst anzueignen: die Fähigkeit, einen Kostenvoranschlag aufzustellen und Noten zu lesen, garantierten offensichtlich den Erfolg. Man machte sich an die Vertonung der *Weiber von Rjasan* (Regie: Olga Preobrashenskaja, 1927, A.d.R.); Pferdegeschirr mit Glöckchen wurde geschüttelt, eine Balalaika klimperte.

Drehbücher wurden in nicht stumme und stumme eingeteilt. In den ersteren mußte nach der Entwicklung des Sujets irgendetwas tönen. Besonders großen Erfolg hatte folgende Situation: eine Flucht aus dem Gefängnis nach den Signalen eines Spiels auf der Guitarre; eine passende Thematik verband sich in diesem Fall organisch mit der neuen Technik.

Wir begannen mit den Tonaufzeichnungen. In einigen Szenen wollten wir die entscheidenden Stellen mit einem laut gesprochenen Satz unterstreichen. Jedoch gelang es uns nicht einmal, einzelne Streifen synchron aufzunehmen: der Lärm der Kamera übertönte die Stimme. Wir zogen eine wattierte Polarjacke über die Kamera: der Lärm nahm einen anderen Charakter an, wurde aber nicht minder deutlich registriert. Dann wurde eine ungefüge Bude auf Rädern gebaut, die von außen an einen Getränkekiosk erinnerte. Das Innere der Bude wurde mit dickem gesteppten Flanell von widerlicher blauer Farbe ausgeschlagen. In den Kiosk wurde mit viel Mühe die Kamera gepfercht. Gefilmt werden konnte nur durch Fensterglas. Zuerst verhandelten wir lange mit den Tonleuten, die in einem Extrazimmer saßen, über die Signale für den Anfang der Aufnahmen. Rote Lampen leuchteten panikartig auf, eine Sirene ertönte, die Tonleute und wir gingen jeder an seinen Platz (sie - ins Zimmer, Moskwin und ich - in die Bude); die Tür wurde verrammelt wie der Eingang in ein Unterseeboot.

Moskwins leichte und schnelle Kamera (wo haben wir sie nicht überall hingeschleppt) wurde unbeweglich; das gelähmte Aggregat auf den nutzlosen Rädern - das Gewicht der Menschen und der Kamera machten jede Bewegung unmöglich - brachte die Leinwand zur 'lebenden Photographie' zurück.

Man begann, über die Notwendigkeit der Neuqualitifizierung der Filmschauspieler zu sprechen. Lehrer für Stimmtechnik, Diktion und Deklamation wurden aus dem Theater angefordert.

Wieder wurden wir der 'übertriebenen Spitzfindigkeit' beschuldigt. Das, was wir machen wollten, erwies sich als unmöglich: der Schamane (wir hatten ihn mitgebracht) war für den Tonfilm zu laut, der Gesang der Teekanne - viel zu leise.

Wir mußten uns auf Zugeständnisse einlassen. Allmählich wurde vieles von dem, was wir konzipiert hatten, vereinfacht. Besonders schade war es um die ironisch-märchenhafte Tonsequenz des ersten Teils. Die Worte der Romanze waren nicht zu verstehen, sie mußten, o weh, auf einen Satz beschränkt werden; es gelang uns auch nicht, den Ton so zu deformieren, daß er spielzeughaft und porzellanartig klang, so als ob die Teekannen singen; wir mußten einen Tenor engagieren. An eine Wiederaufzeichnung (playback) war damals noch nicht zu denken - die Geräusche wurden während der Aufnahme gemischt.

Doch es gab auch glückliche Stunden. In dem lauten und schmutzigen Atelier klopfte der Student des zweiten Kurses am Konservatorium, Nikolaj Semjonowitsch Rabinowitsch (jetzt Professor und Dirigent in allen unseren Filmen), mit dem Stöckchen auf ein schief aufgestelltes Pult; die Musiker legten ihr Frühstück und ihre Morgenzeitung beiseite und griffen nach ihren Instrumenten. Es ertönte in voller Lautstärke die Musik von Schostakowitsch. Und schon war da nichts mehr zu machen: weder konnte man sie durch ein verstümmeltes Orchester wie das 'Piccadilly' oder die 'Parisiany' entstellen, noch durch ein Potpourri aus dem Album 'Filmmusik' ersetzen.

Wenn es auch nicht an Versuchen fehlte, sie zu dämpfen; die Spezialisten des Tons fertigten schriftliche Berichte an: die Orchestrierung beziehe, wie sie behaupteten, die Technik der Tonaufzeichnung nicht mit ein. Vom Tonfilm gab es noch keine Spur, aber schon wurden Leute bezahlt, die ausgezeichnet wußten, was ein Recht darauf hat, zu tönen, und was nicht tönen durfte. Sie wollten gern ohne viel Aufregung leben, und die Balalaika und die Glöckchen verursachten keine Mühe.

Doch bald stellte sich heraus, daß alle Ängste umsonst waren: die natürlichen Geräusche gelangen ausgezeichnet. Der Tontechniker Ilja Fjodorowitsch Wolk, ein ehemaliger Motorradrennfahrer und Miterbauer der ersten Radiostation, erwies sich als ein geschickter Mann und guter Freund. Die Musik Schostakowitschs erklang, und wie!

Der Film kam in die Kinos. Uns wurde Düsterkeit vorgeworfen und die leidenschaftliche Vorliebe für Dramatik. Augenscheinlich formierte sich der Geschmack in der Kinematographie und wir gehörten nicht zu denen, die die Wirklichkeit als leuchtendes Lächeln sehen, als Lieder und Tänze, als leichten und geraden Weg ins Glück. Eben diese Art, das Leben zu sehen, hatten wir am Anfang des Films zu parodieren versucht.

(...)

Nach ALLEIN hatten wir einen gefestigten Ruf. Man hielt uns für kalte Künstler, die in Stilisierungen und Ästhetismen steckengeblieben waren. Die Kommission, die den 'Lenfilm' überprüfte, erteilte uns eine Rüge 'für in den Aufnahmen sich offenbarenden Formalismus'. Doch wir hatten keine Zeit, beleidigt zu sein. Wir arbeiteten schon an einem neuen Drehbuch. Sein vorläufiger Titel war 'der Bolschewik' (*Maxims Jugend*, 1934, A.d.R.)

[1] Wörtliche Übersetzung, reimt sich im Russischen (Anm.d.Übs.)

G. Kosinzew : Glubokij ekran (Die tiefe Leinwand)
Moskau 1971, Verlag Iskusstwo, S. 147 ff.

Der Anfang einer Wende (ALLEIN)

Von E. Dobin

(...)

In ALLEIN gehen Kosinzew und Trauberg von der romantischen Einspurigkeit in der Darstellung des menschlichen Charakters ab. Dementsprechend ändert sich auch das Spiel der Akteure, die Art der Modellierung einer menschlichen Gestalt. Die wohl kennzeichnendste Rolle war in diesem Fall die von Sergej Gerassimow.

"In der Rolle des Vorsitzenden", erinnert er sich, " spürte ich zum ersten Mal die bekannten Konturen eines oft gesehenen, gut bekannten und erfaßbaren Menschen. Er erstand nicht spekulativ

(wie der Journalist oder Maddox) aus den Seiten von gelesenen Erzählungen oder Romanen. Bei seiner dann folgenden Realisierung war er nicht nur auf ein Beispiel aus der Malerei oder Anweisungen des Regisseurs angewiesen. Er war ganz nahe, in der Gestalt unzähliger Vertreter der Dorfbehörden, er war ein lebendiger Mensch, den man belauern und beobachten konnte ... Man konnte ihn in sich mit allen bemerkenswerten Einzelheiten großziehen, die man in der notwendigen Richtung leicht übertrieb und damit die wichtigste Aussage bloßlegte, die in der Natur der Gestalt selbst ruhte ...

Sein Zögern, seine qualvolle Gleichmütigkeit, ein kalter Humor, wie er vielen Sibiriern eigen ist, - dies alles fügte sich ausgezeichnet in das uns vorschwebende Bild eines Dorfbürokraten. Ungewöhnlich interessant war für mich die Überwindung meines eigenen Aussehens, meiner städtischen häuslichen Gewohnheiten und einer gewissen Schauspielerroutine. Zuerst brachen immer wieder traditionelle Bösewicht-Klischees durch, im Blick, in der Gestik, im Gang". 1)

Die Versuche, die Spuren des Journalisten und des Maddox auszumerzen, waren zunächst nicht sehr erfolgreich,"bis die Regisseure schließlich auf die Szene mit dem Stiefelputzen kamen. Diese auf den ersten Blick zufällige und unverständliche Beschäftigung klärte alle verschwommenen Züge dieser Rolle.

Zwischen den baufälligen Jurten und vor dem Hintergrund der unberührten Altai-Steppen putzt der Vorsitzende seine Stiefel. Er ist häuslich, er ist wirtschaftlich und nicht ohne einen Zug stutzerhafter Eleganz. Er ist voller Seelenruhe. Seine Bewegungen sind abgemessen und langsam, die Dose mit der Stiefelwichse betont die Errungenschaften der Kultur und die persönliche Regierungstreue des Vorsitzenden. Er trinkt keinen Wodka, er fälscht keine Dokumente, er reinigt seine Stiefel, denn sein Gewissen ist rein. Mit der Bürste in der Hand spricht er mit der gerade angekommenen Lehrerin. Er ist über die Lehrerin nicht erstaunt. Überhaupt ist Erstauntsein seine Sache nicht. Er verfügt über zu viel Selbstachtung, als daß er solche niedrigen Gefühle haben könnte. Mit würdevollen Handbewegungen zeigt er der Lehrerin, wie sie zur Schule kommt. Dann beugt er sich wieder über seine Stiefel, bürstet sie und lächelt. Er versteht alles. Die Lehrerin ist eine unruhige dumme Gans. Er ist ein kluger, ruhiger Mensch, ihm ist alles verständlich, bequem und recht". 2)

S. Gerassimow bezeugt, daß das Stiefelputzen, ein Detail, das der Gestalt Leben gab, eine Idee der Regisseure war. Kosinzew und Trauberg begannen, die Ausdruckskraft des alltäglichen Details zu schätzen. Sie lernten, die Details zu finden, Schlüssel zu einer psychologisch vielseitigen Darlegung eines Bildes. Das Wesen der realistischen Poetik, zu der Kosinzew und Trauberg übergingen, besteht eben darin, daß der Mensch in eine komplizierte, zerstückelte und verschiedenartige, aber gleichzeitig auch einheitliche Ganzheit von Umständen, Ereignissen und Verhältnissen eingeschlossen ist.

Und im Charakter, im Verhalten, liegt ein unerschöpflicher Reichtum an Facetten, Zügen, Seiten, Linien. Man muß ihre lebendige Wechselbeziehung, ihren lebendigen Zusammenhang finden, im Unterschied zu den früheren Normen der romantischen Poetik, als die Einheit des Bildes zur Eingleisigkeit führte, - als Bild, Situation, Szene und Kolorit auf einen Nenner gebracht wurden.

Das Stiefelputzen war nicht das einzige gelungene Detail in der Gestalt des Vorsitzenden. Dem Zuschauer blieben lange die geraden, wie ein Brett zusammengelegten Finger im Gedächtnis, als er ohne Eile die Mappe mit den Papieren aufschlug, der trübe Blick, die schläfrigen, unentschlossenen Bewegungen der Finger, mit denen er sich über die Brust kratzte, die hypnotische Ruhe der Bewegungen.

In dem kargen Text des Drehbuchs ist für die Darstellung des Vorsitzenden folgender Zug angemerkt: 'Schlaffer und drohender Blick'. Kosinzew und Trauberg lösten sich deutlich von der romantischen Flächigkeit des Charakters.

(...)

Was die Gestalt der Heldin (Kusmina) betrifft, so war hier die Sache komplizierter. Bei der Auslegung der Rolle verflochten sich zwei unterschiedliche Linien. Eine ist uns aus dem *Neuen Babylon* bereits bekannt: außergewöhnlich gespannte Emotionen, plötzliche Umschläge der Empfindungen ins Gegenteil, scharfe Kontraste ohne Übergänge und Schattierungen.

So gebaut ist die Szene, wo die Heldin zur Abteilungsleiterin des Volkskommissariats für Erziehung kommt, um zu bitten, daß man sie nicht in die Einöde schickt, sondern in Leningrad läßt. Das Zwiegespräch wird wie ein Monolog dargestellt. Wir sehen nicht einmal das Gesicht der Leiterin: sie kehrt dem Zuschauer den Rükken zu.

Der Monolog der Heldin zerfällt in zwei diametral entgegengesetzte Teile. In beiden sind die Emotionen bis zu ihren Grenzen ausgespielt.

Zuerst das verstörte, fast weinende Gesicht der Heldin, ihre verzweifelten, hysterischen Bitten, sie doch in der Hauptstadt zu lassen. Dann - 'wie schön wird das Leben sein', wenn ihre Bitte erfüllt wird. Das Gesicht strahlt vor Glück. Von der Fröhlichkeit, die sie überkommt, kneift sie die Augen zu. Selbstvergessen wie ein Kind klatscht sie in die Hände.

Wenn man sich diese Szene unter normalen Umständen in einem Amtszimmer vorstellt, so springt das übertriebene und sogar unnatürliche Benehmen der Heldin ins Auge, die in die Hände klatscht während eines sachlichen Gesprächs mit einer alten Bolschewikin, die für ein großes Aufgabengebiet verantwortlich ist. Die realen Umstände stellen sich in einen unversöhnlichen Widerspruch zur Schaustellung der bis zum Äußersten verdichteten Gefühle, die als Thema der Szene abstrakt hervorgehoben sind.

Dies war ein Rückfall in die frühere romantische eingleisige Poetik. Doch auch ein neuer Zugang zur Darstellung seelischer Zustände machte sich bemerkbar. Die Heldin darf in Leningrad bleiben. "Sie werden ein schönes Leben haben", erklärt die Leiterin mit einem verhaltenen Vorwurf. Verwirrt tritt die Heldin aus dem Amtszimmer, und in zwei kontrastierenden Szenen werden die beiden Welten verkörpert, zwischen denen sie sich entscheiden muß. Die Verkörperung indessen bezieht sich nicht auf die Form der Szene, sondern auf ihren Sinn. Es handelt sich um zwei wirkliche Begegnungen im Flur des Amtsgebäudes, ohne jede sichtbare Spur einer Allegorie.

Ein kleines junges Mädchen, fast noch ein Kind (J. Shejmo) beklagt sich mit rührender Entrüstung darüber, daß man sie nicht in den Norden zum Arbeiten schickt. "Dabei bin ich stark", sagt sie überzeugt und spannt die Muskeln ihrer dünnen Ärmchen. Dann begegnet sie einem unansehnlichen, aber sauberen alten Männchen, das geradeswegs aus der Mottenkiste zu kommen scheint, in einer sorgfältig gebürsteten Uniform der Behörde für Volksbildung. Es drückt unserer Heldin sein Mitgefühl betreffs der bürokratischen Ordnung aus. Und da reißt sie mit plötzlicher Heftigkeit das Papier mit der Erlaubnis, in Leningrad zu bleiben, in kleine Stücke. Sie fährt in den Altai. Die plötzliche und unerwartete emotionale Wendung ist hier vollkommen klar und überzeugend durch die vorausgegangenen Begegnungen motiviert.

Ein rauhes Land, wilde und veraltete Lebensgewohnheiten und eine halbverfallene Schule erwarten die junge Lehrerin im oirotischen Dorf. Solange sie glaubt, daß die Beziehungen der Bais und der Dorfarmut sie nichts angehen, ist sie allein und hilflos. Doch das Leben lehrt sie. Aus den neugierigen Blicken der Kinder schöpft sie Kraft und bekommt Geschmack an einem neuen arbeitsreichen Leben. Unter den Kindern ist sie nicht allein. Neue Charakterzüge bilden sich bei der Heldin des Films. Als sie ungewollt Zeuge wird, wie der Bai das Vieh der Oiroten an einen Händler verkauft, findet sie, das schwache und unerfahrene Mädchen, Kraft und Mut, um sich mit erhobenen Fäusten heftig auf den Bai zu stürzen.

Der pathetischste Augenblick des Films kommt heran. Die Heldin bleibt allein (im wahrsten Sinne des Wortes). Die List des Bais gelingt. Die Lehrerin wird in die menschenleere Steppe gebracht und

dort ausgesetzt. Wie in den früheren Filmen, steht der wehrlose Held allein einer feindlichen Macht gegenüber, die ihn von allen Seiten angreift.

Lautlos, hoffnungslos sich dahinziehende Steppe. Grimmige, langanhaltende Kälte, eine Naturgewalt, die der Zuschauer fast physisch spürt. Nur ein Kameramann wie Moskwin, ein Meister seiner Kunst, konnte der gleichförmigen Faktur einer unendlichen Schneedecke solche ausdrucksvollen Farben abgewinnen. Rastlose Wolkenschatten, die über den Schnee hasten; dämmernde Weiten; die Heldin, die immer vorwärts geht, - in diesem Bild liegt eine fast epische Kraft. Jetzt fällt die Heldin in den Schnee, sie kann nicht mehr aufstehen. Doch irgendein gewaltiger Stoß läßt sie sich wieder erheben, ein letzter Rest Standhaftigkeit und Lebenswillen. Vor Erschöpfung schwankend, bewegt sie sich wieder vorwärts. 3)

Am Ende wird die Heldin gerettet. Ihr Kampf gegen den Bai brachte ihr die Liebe der guten sowjetischen Menschen ein. Sie blieb nicht allein. Dennoch muß man sagen, daß die Szenen in der verschneiten Steppe, das Bild des Kampfes des einzelnen Helden gegen die Natur, ungleich stärker waren als die Szenen der Rettung. Die Gestalten der Menschen, die die Heldin mit einem Ring der Freundschaft umgaben (besonders die oirotische Komsomolzin) waren schwach dargestellt.

(...)

Wir haben nicht erwähnt, daß ALLEIN kein Stummfilm war. Es gab in ihm Töne, aber einen Tonfilm kann man ihn nicht nennen. Die Technik der synchronen Aufnahmen war damals noch nicht entwickelt. Deswegen gibt es in ALLEIN Musik und einen Geräuschhintergrund, aber keine gesprochene Rede.

Heute macht dieser vertonte Film, in dem die Menschen nicht reden, einen seltsamen Eindruck. Anstelle der Dialoge stehen Mimik und Zwischentitel. Nur in einer Episode ist eine menschliche Stimme zu hören. Die Heldin wartet vor einer Telefonzelle. Man hört, wie jemand ausführlich das Menu eines geplanten Essens diskutiert: wird es Kompott geben? Sein Gesicht ist nicht zu sehen. Deswegen war es möglich, die nicht synchrone Rede zu kaschieren.

Dafür haben die Regisseure sich bemüht, alle nur möglichen Tonquellen auszunutzen, Musik, Stadtlärm, das Klingeln der Straßenbahnen, Radiostimmen, Gesang und die Beschwörungen und die Trommel des Schamanen. Ein Imitator wurde eigens eingeladen, um das mächtige Schnarchen des Vorsitzenden aufzuzeichnen. Dies alles ist in den Film nicht nur als Tonhintergrund oder als farbige Einzelheit eingegangen. Der Ton wurde zu einem wesentlichen Element der Handlung.

Der Film beginnt mit dem aufdringlichen Läuten eines Weckers. Die süß schlafende Heldin will um nichts in der Welt aufstehen. Sie wirft mit dem Kissen nach dem Wecker, steckt ihn schließlich unters Kopfkissen und schläft weiter. Das Thema des Films wird leicht angedeutet: ein Ruf, der sich beharrlich in das sorglose Leben der Heldin drängt. Eine gewaltige Rolle in der Komposition des Films spielt die Musik Schostakowitschs. Von ihm war auch die Musik für das *Neue Babylon* und die Maxim-Trilogie. Doch in keinem dieser Filme fiel der Musik eine - wenn man so sagen darf - 'formgebende' Rolle zu wie in ALLEIN.

Die Musik wurde in ALLEIN zur bestimmenden Stilkomponente, ebenso wie Licht und Schatten in *SWD* und der Montagerhythmus im *Neuen Babylon*.Die Musik war weder einfache Begleitung noch emotionale Dekoration der Handlung. Sie wurde zur Stimme, die 'vom Autor' kam, zum eigenwilligen Kommentator der Handlung. Der Partitur wurde die Aufgabe gestellt, die dramatischen und Sinnakzente zu setzen.

Charakteristisch dafür ist der Anfang des Drehbuchs. Die Heldin ist gerade aufgestanden, glücklich und ruhig. Auf dem Tisch zischt fröhlich der Spirituskocher. Auf der Pfanne prangt eine dicke Boulette. Das Mädchen setzt sich an den Tisch, um den Fragebogen für ihren Eintritt in den Beruf auszufüllen. Von der Straße her ertönt laut und bravourös die Musik eines Leierkastens.

Eine noch unausgefüllte Spalte: Beruf. Kusmina zwinkert verlegen und glücklich sich selber zu.

Die Musik bricht verlegen ab. Pause. Auf den Fragebogen wird mit sicherer Hand 'Lehrerin' geschrieben. Ohrenbetäubender Siegesmarsch.

"Wo wollen Sie arbeiten? "

Die Musik verstummt.

Das Mädchen steht am Fenster und denkt nach. Vor ihr das Panorama der lebendigen, lärmenden, wunderbaren Stadt.

Sicher und deutlich wird 'Hier' hingeschrieben.

Feierlich und mit Bravour spielt der Leierkasten. Die Heldin kommt auf die Kreuzung, wo sie sich mit ihrem Freund verabredet hat. Er ist nicht da.

Das Mädchen, in einem weißen Kleid, steht auf der Kreuzung, unbeweglich, wartend.

Schließlich kommt er.

Ein Schrei: 'Jelena!' Das Mädchen dreht sich um. Trommeln und Becken. Ein Blasorchester dröhnt. Eine Formation von Leierkasten spielt einen fröhlichen Marsch.

So sollte auch die Szene in der Abteilung für Volksbildung aufgebaut werden. Unter den Klängen eines fröhlichen Marsches läuft die Heldin einen langen Korridor entlang. Der Marsch bricht jäh ab. Pause. Das Mädchen kommt heraus und geht langsam über den Korridor. In der Hand hält sie ein Papier, auf dem ihre Zuweisung in den Altai steht. Völlige Pause in der Musik. Das Mädchen geht weiter, allein auf dem leeren Korridor. Langsam beginnt der Marsch der Leierkasten.

Die Musik verdichtete alle Veränderungen des Seelenzustandes der Heldin, zeigte in Großaufnahme alle emotionalen Übergänge. Sie tat noch mehr. Sie erklärte den Gang der Ereignisse und - ähnlich der Montage im *Neuen Babylon* - offenbarte sie das Thema. Die Musik illustrierte nicht nur die Stimmung und die inneren Regungen der Heldin, sie bewertete ihr Verhalten. In der Szene, wo die Heldin mit ihrem Liebsten die lockenden Auslagen im Schaufenster bewundert, sang eine selbstzufriedene Stimme in allen Tonarten: "Wie schön wird das Leben sein!" Das Timbre des Tenors schien angefüllt mit Ungeniertheit und Banalität.

1) Sammelband 'Das Gesicht des sowjetischen Filmschauspielers'
2) ebda.
3) Die Rolle mit diesen Szenen ist nicht erhalten

E. Dobin : Kosinzew i Trauberg, Verlag Iskusstwo, Leningrad und Moskau, 1963, S. 114 ff.

Grigori Kosinzew

Leonid Trauberg

Kosinzew geb. 1905, gest. 1973; Trauberg geb. 1902. Gründeten 1922 in Leningrad die 'Fabrik des exzentrischen Schauspielers' ('Fabrika ekszentritscheskowo aktjora', abgekürzt FEKS), eine dem Futurismus nahestehende Theatergruppe, der Kapler, Jutkewitsch und zeitweilig Eisenstein angehörten. Im gleichen Jahr eine Aufführung von Gogols *Heirat*, die sich vom Stil des Zirkus und des Kabaretts inspirierte. Publikation des Manifests *Exzentrismus*. Filmarbeit (mit den Darstellern der FEKS) ab 1924.

Filme

1924 *Pochoshdenija Oktjabriny (Die Abenteuer Oktjabrinas)* (der Film existiert nicht mehr)
1925 *Mischki protiw Judenitscha (Mischki gegen Judenitsch)*
1926 *Tschertowo koleso (Das Teufelsrad)*
Schinjel (Der Mantel)
1927 *Bratischka (Brüderchen)*
S.W.D. (Sojus welikogo djela) (Der Bund der großen Tat)
1929 *Nowyj Wawilon (Das neue Babylon)*
1931 ODNA (ALLEIN)
1935 *Junost Maksima (Maxims Jugend) (Maxim-Trilogie I)*
1937 *Woswraschtschenije Maksima (Maxims Rückkehr) (Maxim-Trilogie II)*
1939 *Wyborgskaja storona (Die wyborger Seite) (Maxim-Trilogie III)*
1941 *Wstretsche s Maksimon (Begegnung mit Maxim,* Episode aus *Kriegsfilmsammlung Nr. 1)*
Slutschaj na telegrafje (Vorfall im Telegrafenbüro, Episode aus *Kriegsfilmsammlung Nr. 2)*
1945 *Prostyje ljudi (Einfache Leute)*

Filme von Grigori Kosinzew allein:

1947 *Pirogow*
1951 *Belinskij*
1957 *Don Kichot (Don Quijote)*
1964 *Gamlet (Hamlet)*
1970 *Korol Lir (König Lear)*

übersetzungen aus dem russischen: renate horlemann

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