

5. internationales forum des jungen films

berlin
29. 6. – 6. 7.
1975

1

PO SAKONU (TROJE)

Nach dem Gesetz (Drei)

Auch bekannt unter dem Titel: Dura Lex

Land	Sowjetunion 1926
Produktion	Goskino (I. Fabrik)
Regie	Lew Kuleschow
Buch	Viktor Schklowskij, nach der Erzählung <i>The Unexpected</i> von Jack London
Kamera	K. Kusnezow
Bauten	I. Machlis
Regieassistentz	B. Sweschnikow
Darsteller	
Edith	Alexandra Chochlowa
Hans Nilsen, ihr Mann	Sergej Komarow
Michael Dejnin, Mörder	Wladimir Vogel
Detschi	Porfiri Podobed
Jorge	Pjotr Galadjew
Uraufführung	3.12.1926
Format	35 mm, schwarz-weiß, stumm
Länge	1.673 m (61 Minuten bei 24 Bildern/sec, 73 Minuten bei 20 Bildern/sec)

Anmerkung: in der Weimarer Republik kam PO SAKONU unter dem Titel SÜHNE in den Verleih (Uraufführung: 7.10.1927). Nach den damals veröffentlichten Unterlagen betrug die Länge des Films 1.761 Meter

Inhalt

Eine kleine Gruppe von Goldsuchern findet in Klondike eine reiche Goldfundstätte. Die Ausbeutung der Goldgruben zieht sich den ganzen Winter über hin. Alles verläuft gut, viel Gold, die Weinflasche hilft, die langen Abende zu verkürzen. Aber plötzlich wird der gleichmäßige Fluß des Lebens der Goldsucher durch ein unerwartetes, schreckliches Ereignis zerstört: einer derer, die hinter dem Gold herjagen, der Ire Michael Dejnin, tötet aus unmittelbarer Nähe zwei Gefährten. Von Habsucht ergriffen, wollte er der einzige Besitzer der offenen Fundstätten werden. Herr und Frau Nielsen gelingt es, sich auf den Mörder zu stürzen und ihn einzufangen. Es beginnen lange, quälende Nächte, in denen die Niensens abwechselnd den gefangenen Michael bewachen. Der Frühling bricht an. Wegen des Hochwassers ist die Hütte

der Goldsucher völlig abgeschlossen von der Außenwelt. Die Nächte ohne Schlaf, die dauernde Anspannung, das Leben Seite an Seite mit dem Mörder, führt die Niensens bis an die Stufe der Hysterie. Aber Michael einfach umzubringen, verbietet ihnen ihre Achtung vor dem Gesetz. Und die Niensens halten über Dejnin 'offizielles Gericht', indem sie selbst die Rollen der Richter, Geschworenen und Zeugen verkörpern. Michael wird zum Tod durch Erhängen verurteilt. Aber als der Mann und die Frau, vollends ermattet und am Rande der Verzweiflung, nach Hause zurückkehren, sehen sie auf der Schwelle den lebendigen Michael mit der abgerissenen Schlinge um den Hals. Starr vor Entsetzen sehen die Niensens hinter Michael Dejnin her, der in die regennasse und windige Weite hinausgeht.

Sowjetskije chudoshestwennyje filmy, Band 1, Moskau 1961, S. 157 f.

NACH DEM GESETZ (SÜHNE) in der zeitgenössischen deutschen Kritik

S Ü H N E

Emelka-Palast.

Hier behandeln die Russen ein unrevolutionäres Thema, sie entdecken den 'Amerikanismus' in ihrem eigenen Stoffkreis. Vorläufig noch via Alaska, das ja früher zu Rußland gehört hat. Alaska und Sibirien: es sind ähnliche Landschaften mit den gleichen Motiven (Goldsucher). Es sind ideale Filmlandschaften.

Die Russen verfilmen eine short story des Amerikaners Jack London. Ein kleiner Goldsuchertrupp schürft und wäscht in der Einöde, am Ufer des gewaltigen Yukon. Der Führer ist ein Engländer. Er, seine Frau, ein Deutscher und ein Russe bilden eine kleine Gesellschaft. Jack, der Irländer, arbeitet nicht 'auf Anteil', sondern hat sich als Knecht verdungen. Als eine reichhaltige Mine gefunden wird, geht er leer aus. Durch den Hohn seiner 'Herren' gereizt, schießt er den Russen und den Deutschen über den Haufen, wird aber vom Engländer überwältigt und gefesselt. Er soll dem Richter vorgeführt werden. Schneeschmelze und Überschwemmung halten die Drei in der Hütte gefangen. Wochenlang sind der Engländer und seine Frau mit dem Mörder zusammen, sie werden entnervt. Die Frau gerät an den Rand des Wahnsinns. Der Engländer will kurzerhand den Mörder erschießen, der aber durch die Frau gerettet wird. Sie bilden nun selbst ein Gericht, verurteilen ihn 'ordnungsgemäß' zum Tode durch den Strick und hängen ihn auf. Der Strick reißt aber, es sollte nicht sein!

Der Regisseur L. K u l e s c h o w gibt ein unheimlich gebaltes Kammerspiel, etwa in der Art von *Scherben*. Voll stärkster Dramatik. Mit überbetonten Handlungsakzenten (und virtuosen Photographieeffekten). Nervosität wird zur Hysterie aufgepeitscht. A. C h o c h l o w a spielt die frömmelnde, bigotte Engländerin mit hemmungslosem Ausdruckswillen und -können. Sie ist großartig, wenn man auch nie das Gefühl los wird, daß sie eigentlich eine exaltierte russische Studentin abgibt.

Der grausig-gespensterhafte Schluß begegnete einigem Widerspruch. Es fehlte der bewußt-groteske Zug. Vielleicht hätte man aber auch den Film nicht abrupt abbrechen lassen sollen, hätte ihn ausschwingen lassen müssen.

-1.

(d.i. Walter Kaul)

Berliner Börsen-Courier, 60. Jahrgang Nr. 473 vom 9. Oktober 1927

Jack London im russischen Film

Ein Sowkino-Film im Emelka-Palast — Der Durchfall des Kurfürstendamms

Einer der stärksten Filme dieser Saison läuft seit gestern abend im E m e l k a — P a l a s t: SÜHNE, ein russischer Film; eine phantastische Abenteuergeschichte nach einer aufrüttelnden Novelle des großen Jack London. Man stellt mit Genugtuung fest, daß man gerade im Emelka-Palast eine Reihe ausgezeichnete sowjetrussischer K a m m e r s p i e l filme zu sehen bekam und möchte sehr wünschen, daß sich die Direktion nicht durch gewisse unwissende, naseweise Elemente einschüchtern läßt und es aufgäbe, russische Filmwerke von hohem Rang zu zeigen. Man war sich gestern abend nicht klar, ob von irgend einer interessierten Seite bezahlte Individuen bestellt waren, um die Vorführung des Films zu diskreditieren. Der Verdacht liegt nahe. Man möchte wünschen, daß die Direktion sich durch solche Machenschaften irgend einer Konkurrenz nicht beirren läßt. W i r sind jedenfalls froh, diesen Film gesehen zu haben und möchten ihn in den Arbeitervierteln laufen sehen, damit man erkennt, wie die amerikanischen Abenteuerfilme hingeschludert sind. Der Durchfall des Packs, ja des Packs vom Kurfürstendamm spricht nicht gegen sondern f ü r diesen Film.

(...)

Grandios, wie eine Sturm-Ballade, ist das Begräbnis der beiden Erschossenen bei Sturm und Nacht; furchtbar ist diese Beisetzung im Schlammgrab; glänzend sind Einzelzüge scharf beleuchtet, selten sah man einen Film so gedrängt, so wuchtig, so ganz aufs Wesentlichste hingearbeitet. Er ist realistisch in jeder Phase, unheimlich in der Stimmung, überwältigend in der Darstellung, das sind wieder längst keine Schauspieler mehr, das sind Typen, aus dem Leben herausgerissen. Menschen, die ganz mit den Figuren verwachsen sind, die sie bilden sollen. Hier deckt sich der Darsteller mit der Figur der Dichtung.

Der Film ist zuweilen spukhaft, grotesk-humoristisch, wie eine Novelle E.T.A. Hoffmanns, er schließt mit dem dröhnenden Lachen eines zügellosen Barbaren; der abenteuerliche Grundzug in den Werken Jack Londons kam einem noch nie so überwältigend zum Bewußtsein.

Der Film endlich ist von einer tiefen Symbolik, ohne dabei auch nur etwas von seinem Realismus einzubüßen; es mag nicht alles glaubhaft in diesem Film sein — dafür wirkt er überzeugend.

Der Regisseur heißt L. K u l e s c h o w, die Hauptdarsteller: F r e d F o r e l l, S. K o m a r o w, A. C h o c h l o w a, (die den Mut hat abstoßend häßlich zu sein — wunderbar!).

Der Film läuft hoffentlich nicht nur einige Tage im Emelka-Palast und nicht nur hier.

Nach allen Funkalbernheiten und Tanzereien im Himmel endlich ein Kunstwerk.

K. Kn.

(d.i. Kurt Kersten)

Die Welt am Abend, 5. Jahrgang Nr. 235 vom 7. Oktober 1927

Ein Trauerspiel

Bei der gesamten Berliner Kritik ist ein neuer russischer Film durchgefallen, glatt aber weich und ohne Lärm durchgefallen, der in einem mittleren Theater, unten am Kurfürstendamm (Emelkahaus) zu sehen ist. Der Film (Sowkino) heißt SÜHNE und ist einer der besten Filme, die man gesehen hat, steht groß und einfach in der obersten Reihe bei *Potemkin* und *Goldrausch*, gleich an Wert, aber nicht zu vergleichen, weil er etwas Neues bringt: das erste Trauerspiel, von den Alten Tragödie genannt und in deren Sinn hier in gewaltigen Linien komponiert. Die Schauspieler sind alle vorzüglich; die einzige Schauspielerin — sie heißt Chochlowa — ist die beste Filmschauspielerin, die ich bis heute gesehen habe. Ich weiß, was ich schreibe. Die Chochlowa ist nicht schön. Beim ersten Anblick erschrickt man. Aber schon wünscht man, tief berührt, sie wiederzusehen. Dann hat sie über jeden Wider-

stand gesiegt. Ihr Gesicht ist schmal und hart. Aber ihre Augen leuchten wie ihre Haare. Ihre eckigen Schultern, ihre nachlässige Art, sich auf eine raffiniert überzeugende Weise zu kleiden, ihr Spiel ohne Worte, wirklich Filmspiel des Gesichts und der Hände — hier ist alle Literatur hinweggeschwemmt, und ein neuer, unbelasteter Mensch, seiner eignen Empfindungen fähig, erscheint auf der Bühne.

(...)

Dieser Film ist eine Synthese zwischen Rußland, das seine unvergleichlichen Schauspieler und Regisseure gibt, und Amerika, nach dessen Dichter, Jack Londons Novelle, harter Eisbergnovelle, der Film gedreht wurde. Leicht werden die Russen im Stoff weich und zerfließen. Sie lieben die Einzelheit zu sehr über der großen Linie. Hier, wo ihnen London kurz und knapp den Weg weist, mußten sie weitermachen, durften sie nicht stehen bleiben. Diese Synthese zwischen Rußland und Amerika ist, was man sich für Deutschland wünscht, was Deutschland vielleicht einmal herstellen wird. — Plötzlich wird auf dem Kurfürstendamm eine moderne Tragödie gespielt. Der Zuschauer sieht klar und deutlich, daß es nicht erlaubt ist, zu töten, daß es wider das Gesetz des Kosmos ist und jene Kugel, durch des Feindes Brust hindurchfliegend, im Laufe des Äquators zum Mörder zurückkehrt, ihn fallend. Das Publikum, andere Ware gewöhnt, versteht nichts. Leute gehen entrüstet fort, andere pfeifen und lachen. Nur wenige standen nach der Vorstellung auf und klatschten, aber leise, weil sie sehr erschüttert waren. Den *Potemkin* hat man hier verstanden. Das macht die politische Schule, in der wir jetzt seit 1914 dreizehn Jahresklassen absolviert haben. Jetzt kommt das alte Neue, die Tragödie des Menschen, das Trauerspiel und ist schwer verständlich.

Wäre ich ein Regisseur, ich reiste nach Moskau und holte mir die Schauspielerin Chochlowa. Dann wäre uns endlich ganz Hollywood — Kalifornien.

bB

(d.i. Bernard von Brentano)

Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 72. Jahrgang Nr. 766 vom 14. Oktober 1927

EIN RUSSEN FILM NACH JACK LONDON

Emelka-Palast: SÜHNE

(...) Gespielt wird Theater, großartigstes expressionistisches Russenspiel zwischen den vier Wänden der Hütte, die eine Katakomben der Exaltiertheit ist, und noch das letzte sezierender, bloßlegender Naturalismus in den Freilichtbildern. Die Leichenbergung im Strom ist von einer nie dagewesenen gräßlichen Natürlichkeit. Die Spieler wie der Regisseur, der einen nahezu japanischen Feinsinn für die Einstellung und Photographie von Aquarellen haben muß, verabscheuten Schönheit, Güte, Mitleid im Bild und opfern jede Wirkung ihrer verzweifelten Wahrheitssuche. Dieses merkwürdigste Irrlichtspiel könnte Grabbe im Delirium geträumt haben. Das ist Irrsinn, nicht Irrtum. Und es ist fast so, als wenn der Film nicht ein Produkt menschlicher Arbeit und Phantasie wäre, sondern ein Eigenwerk aus sich selbst heraus, das unmenschlich menschlich anbeginnt und, indem es sich abspielt, an sich irre wird, irrsinnig wird, sich verspielt.

L e o H i r s c h.

Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 56. Jahrgang Nr. 478 vom 9. Oktober 1927

Kuleschow — und NACH DEM GESETZ

Von Nikolaj Lebedew

Kuleschow konzentrierte seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf formale, technische und Organisationsprobleme; es ging ihm nicht darum, die Wirklichkeit in einer veristischen Weise darzustellen, und er setzte sich auch nicht die ideologische Erziehung der Zuschauer zum Ziel. Diese Einstellung gegenüber der Kunst ist auch in seinem dritten Film NACH DEM GESETZ zu erkennen, dessen Drehbuch von Viktor Schklowskij nach der Erzählung 'The Unexpected' von Jack London geschrieben wurde.

Ideologisch gesehen präsentierte der Film eine Kritik der bürgerlichen Ideologie. Seine 'lebenden Modelle' zeigten ihr Talent nicht in Schlägereien oder akrobatischen Übungen, sondern versuchten eine lebendige Darstellung von Personen zu geben, wobei sie sich der Methode der Identifikation näherten. Der Film hatte einen viel reichhaltigeren Inhalt als *Der Todesstrahl* und selbst als *Mr. West*. Es schien, als ob Kuleschow zu einer anderen Einstellung gefunden hatte, indem er einen Film von reichem Ideengehalt drehte, der entwickelten Personen zum Leben verhalf.

Aber so war es nicht. Für Kuleschow ging es in diesem Film nur um ein technisch-formales Experiment. Schklowskij und Kuleschow hatten sich bei der Arbeit an NACH DEM GESETZ ein präzises ökonomisches Ziel gesetzt: einen billigen Film zu machen. Deshalb mußte man ein Sujet finden, das mit einem einzigen Dekor und mit wenigen Schauspielern auf der Leinwand verwirklicht werden konnte. Die Autoren suchten in der amerikanischen Literatur und entdeckten den 'Unerwarteten' von Jack London, dessen Handlung einen Film mit einem einzigen Dekor und drei Schauspielern möglich machte. So entstand NACH DEM GESETZ. Sein ideologischer Gehalt muß Jack London und teilweise Viktor Schklowskij zugeschrieben werden.

Was Kuleschow betrifft, so interessierten ihn seinem eigenen Zeugnis zufolge bei dieser Arbeit zwei Dinge:

- a) ein filmisches Kunstwerk mit exemplarischer Montage, exemplarischem Spiel von 'lebenden Modellen', mit einem starken und expressiven Sujet herzustellen;
- b) einen Fiktionsfilm mit minimalen Kosten zu drehen: eine Frage außergewöhnlicher Bedeutung für den sowjetischen Film.

Kuleschow war mit seiner Arbeit zufrieden: "Der Film ist gelungen, er wurde genau so, wie wir ihn uns vorgestellt hatten. Und seine Kosten erreichten nicht einmal 15.000 Rubel."

Und doch ging die Bedeutung des Films über dieses Resultat hinaus. Nach Schklowskij "überschritt der Film die Grenzen eines Experiments. Er wurde zu einem Werk, das aus sich selbst heraus bestehen konnte."

Die Regie von NACH DEM GESETZ ist glänzend, und der Film wird als der beste von Kuleschow angesehen. An der Moskwa gedreht, gab er doch die Atmosphäre des Klondike auf perfekte Weise wieder. Den Amerikanern zufolge war der Jukon aus NACH DEM GESETZ dem wirklichen Jukon täuschend ähnlich. Die wilden, mit Wäldern bedeckten Ufer, der Anbruch des Frühlings, der Eisgang auf dem Fluß waren perfekt wiedergegeben.

In den Interieurs des Films war Kuleschow auf die vier Wände einer alten Goldgräberhütte beschränkt. Meisterhaft verstand er die Besonderheiten des Zimmers auszunutzen und eine schöpferische Wirkung aus den Lichteffekten (die berühmten Sonnenstrahlen an der Decke, die Spiegelungen im Wasser, das während der Überschwemmung in die Hütte eindringt) zu beziehen, die den psychologischen Zustand der Personen ausdrücken.

Das Sujet verlangte, daß die Handlung des Films sich auf den Ausdruck der Seelenzustände der Personen konzentrierte.

Kuleschow, der lange Zeit seine 'lebenden Modelle' gelehrt hatte, die 'Intimität ihrer Gefühle' zu leugnen, gelang diesmal die Vorstellung wahrhaftiger Personen, die tiefen Emotionen ausgeliefert sind. Zwar waren das veräußerlichte Spiel, die exhibitionistische Methode immer noch spürbar. Chochlowa, Vogel, Komarow drückten vor allem extrem zugespitzte Gefühle aus: Habgier, Zorn, Schrecken, Haß, Angst, aber ohne Übergang von einem Gefühl zum anderen, ohne Halbtöne; ihre Psychologie war die von Hysterikern. Aber im Vergleich zu *Mr. West* oder *Der Todesstrahl*, wo alles auf äußere Aktion beschränkt war, konnte man schon eine Annäherung an das realistische Spiel spüren.

Die bemerkenswertesten Qualitäten des Films waren die stilistische Einheit, der durchgehende Atem, der organische Charakter des Werks. Man fühlte, daß der Regisseur von seinem Sujet tief ergriffen und begeistert war. Die Komposition des Films zeichnete sich durch Einfachheit und klassische Gradlinigkeit aus. Die

Montage der Szenen und der Episoden war so zwangsläufig, der innere Rhythmus so präzise, daß der Zuschauer ihn nicht bemerkte (ebensowenig, wie er die Künstlichkeit, die Emphase und die mechanischen Verfahren der anderen Filme Kuleschows bemerkt hatte). Ein Eindruck von klassischer Einfachheit und großer Meisterschaft ergab sich für den Zuschauer auch aus dem figurativen Hintergrund des Films. Jede Einstellung war klar und sofort verständlich, nichts Überflüssiges lenkte die Aufmerksamkeit von dem lebendigen, von Sonne und Luft umgebenen Hauptgeschehen ab, das nichts mehr von der Trockenheit und dem Schematismus besaß, die *Mr. West* oder den *Todesstrahl* auszeichneten.

Mit NACH DEM GESETZ hatte Kuleschow die Phase des abstrakten Experimentierens überwunden. Er war jetzt im vollem Umfang Meister der spezifischen Sprache der Filmkunst und der Technik der Regie. Indessen verstand er noch nicht, daß es für einen authentischen sowjetischen Filmkünstler nicht genügte, die Regeln der Filmkunst und der Regie zu beherrschen. Ebenso notwendig war es, das Leben zu kennen, eine soziale Perspektive zu haben. Das Fehlen dieser Eigenschaften bei Kuleschow wurde zu einer ersten Einschränkung seiner Kunst.

Nikolaj Lebedew, Geschichte des sowjetischen Stummfilms, Zit. nach : Le film muet soviétique, Bruxelles 1965, S. 27

Lew Kuleschow und das psychologische Drama

Von Tamara Selesnewa

Die Methode des Spielens im Film NACH DEM GESETZ wurde von Kuleschows Kollektiv schon in den fünf vorhergegangenen Jahren demonstriert – noch in der Periode, in der Lehrstudien in der staatlichen Schule für Filmschaffen aufgeführt wurden. Dazu gehörte die Studie *Soloto* (Gold), an der Chochlowa, Pudowkin und Podobed beteiligt gewesen waren und die Kuleschow als Vorläufer seines Films NACH DEM GESETZ ansieht.

Ihr Sujet war nicht sehr kompliziert. Drei Räuber stehlen Gold. Jeder ist von dem Streben erfüllt, sich selbst dieses Gold anzueignen. Pudowkin streut Podobed Strychnin in den Tee, Chochlowa tötet Pudowkin mit einem Messer, und der vergiftete Podobed schießt auf Chochlowa. "Als endlich alle drei sterben, endet die Studie."

Anfangs versuchte Kuleschow die Studie mittels der Methode des Erlebnisses darzustellen. Aber das gelang nicht, und dann erinnert er sich, "begann ich buchstäblich jede Bewegung zu filmen, jeden Zentimeter, und die Schauspieler ... brachten diese Schemata mit dem wirklichen Gefühl in Übereinstimmung."

Der Regisseur richtete seine Aufmerksamkeit darauf, daß die Studie *Soloto* (Gold) sich als das erste Werk erwies, das auf sehr scharfen und klar aufgebauten Bewegungen beruhte, d.h. daß dies "das erste kinematographische Werk war."¹

Im Kinodrama PO SAKONU wendet sich Kuleschow ebenfalls von der Methode des Erlebens ab, indem er den Weg wählt, 'nicht von der Emotion zum Bild', sondern 'von der Bewegung zur Emotion und danach zum Bild' zu gehen.²

(...)

Der Regisseur nutzt alle möglichen Mittel aus, die dem Schauspieler helfen sollen, und an erster Stelle diejenigen, die ihn so sehr in den Filmen Chaplins gereizt haben, nämlich Sachen, Gegenstände.

Die Beziehung des Helden zu den Dingen, sein Umgang mit ihnen, erscheint als ein äußerst feiner Indikator seines Seelenzustandes. Eine solche Schlußfolgerung zog Kuleschow, (...) als er die Geheimnisse von Chaplins *A Woman of Paris* studierte. Diese empirische Beobachtung maß er und zählte sie aus. Jedes Objekt in seinem Film erfüllt eine bestimmte Funktion, es dient dem Darsteller, und zwar so, als ob es ihn hinter sich herziehen würde. Es diktiert ihm buchstäblich seinen Zustand. Die Rasierklinge in den Händen von Hans, Dejnin rasierend, ruft den mit Mühe zu bewältigenden Wunsch hervor, dem Gefangenen am Hals eine Wunde zuzufügen; das Gebet

buch in den Händen Ediths macht sie unwillkürlich fanatisch, krankhaft-ekstatisch. Wenn sich in den Nachtwachen in ihren Händen das Gewehr findet, streckt sich der Körper vor Spannung, preßt sich der Mund zusammen. ... Das Objekt erhält hier dieselbe selbständige Bedeutung, die bei Chaplin fehlte.

Die 'Sachen' 'spielen' bei Kuleschow ununterbrochen, so wie die Schauspieler ununterbrochen 'spielen'. Der Regisseur erlaubt ihnen nicht eine einzige untätige Minute. Wie in der Studie *Soloto* ist jeder Moment der zerlegten Bewegung des Darstellers durchdacht, reguliert und mit mathematischer Genauigkeit wiedergegeben. (...)

Jeder beliebige innere Zustand läßt sich durch äußere Bewegung vermitteln, die eine bestimmte Wahrnehmung dieses inneren Zustandes gewährleistet, indem sie hervorhebt und jede andere Auslegung ausschließt. So dachte Kuleschow.

Es stellte sich jedoch heraus, daß sich die Psychologie nicht in der äußeren Bewegung erschöpft und nicht völlig adäquat wiedergegeben werden kann. Es erwies sich, daß sie in sich etwas beinhaltet, was nicht mechanistisch ausgedrückt werden kann, nämlich das, was irgendwo zwischen den Bewegungsreaktionen versteckt ist. Die innere Bewegung fordert bisweilen eine äußere Handlungslosigkeit, eine Statik.

Dies war nicht ein Paradoxon, sondern Dialektik. Als ob die Praxis des Regisseurs es ihm selbst eingeflüstert hätte, daß das Verständnis von Bewegung präzisiert und erweitert werden muß. Aber Kuleschow hat dies nicht getan – und das mechanistische Extrem des Systems begann sich an seinem Schöpfer zu rächen.

Der Schauspieler Kuleschows konnte in seinem eingegengten Bereich nicht mit der 'inneren Bewegung' fertigwerden, die sich als breiter und stärker als der Darsteller selbst erwies, als der Regisseur und sein System. Indem sie aus dem darstellerischen Spiel vertrieben, künstlich unterdrückt wurde, begann sie das System von innen heraus auseinander zu treiben, indem es an weniger gesicherten Stellen durchbrach.

So tauchten in der Stilistik des Films Elemente auf, die dem früheren Kuleschow fremd waren und in seinem System überhaupt nicht vorgesehen gewesen waren. Das System ließ keine Statik zu – die Spannung zwischen den Dingen schuf eine ununterbrochene Dynamik – so war es in den Filmen *Projekt des Ingenieurs Prait*, in *Mister West* und auch in *Besser als der Tod*.

Im psychologischen Drama PO SAKONU tauchten ganze Teile auf, die in ihrer Ausdrucksstärke ungewöhnlich waren, und in denen die Spannung mit ganz anderen Mitteln erreicht worden war.

Es ist schwer vorstellbar, daß in dem durch und durch rationalen System Kuleschows Platz für das 'Andrejewsche' 'Etwas' gefunden worden wäre.³ Aber gerade das erschien in eben der Abschlußszene, als sich plötzlich unerwartet von allein die Tür der Hütte öffnet und das Gefühl von etwas geheimnisvoll-erschreckendem, Unerklärlichen schafft ...

Übrig bleibt die genau berechnete Szeneneinstellung Kuleschows mit ihrem gezwungen wirkenden Lakonismus. Aber irgendwo begann sie sich unerwartet in eine malerisch-literarische assoziative Einstellung zu verwandeln – eine Sache, die für Kuleschow völlig unzulässig war. So war auch die Szeneneinstellung des Gangs zum Ort der Bestrafung berühmt, eine Kulmination der Sachen. In ihrer kompositorischen Vollkommenheit und Ausgewogenheit wurde sie klassisch; die Einstellung gehörte zu denen, die die Kritik als auf der gleichen Höhe stehend wie die der *Pariserin* bezeichnete.⁴

Der geringe Horizont, rechts eine etwas geneigte Kiefer. Von links bewegt sich eine Prozession auf sie zu. Vorn – die expressive Figur Ediths, die Haare auseinanderwerfend, der Blick fast abwesend, die Bibel vor sich in der Hand. Hinterher bewegen sich mühselig die Beine Dejnins, als ob sie durch ihre Schwere an die Erde gepreßt wären, mit auf dem Rücken zusammengebundenen Händen. Hans beschließt mit gesenktem Gewehr diese Prozession. Die Einstellung rief eine unverzügliche und richtige Assoziation hervor: 'Golgota', eine hundertmal durchgeführte Variation in hundert verschiedenen Bildern von der Hinrichtung Christi. Dieses Detail – Großaufnahme von Edith mit erhobenen Händen – wurde aufgefaßt als "buchstäbliche Auslegung der Redewendung aus dem Evangelium 'die vor Kummer erhobenen Hände'".⁵ Das prinzipiell nicht assoziative System des 'Amerikanismus' weicht einer Position, die 'ausgearbeitete Formen des künstlerischen Gedankens erlaubt, und sogar, wie die Rezensenten an-

merkten, aus dem Gebiet der 'religiösen Romantik' ...

Die Erforscher des Schaffens Kuleschows richten ständig ihre Aufmerksamkeit auf eine Szene des Films, die fast als die beste bezeichnet wird. Das ist die Szene, in der die Getöteten begraben werden.

Hans und Edith begraben die getöteten Genossen. Ein orkanartiger Wind reißt die Tür auf, als sie die Leichen hinaustragen. Es strömt der Regen, die beiden ziehen einen selbstgemachten Leichenwagen, die Füße sinken ein, rutschen, es wirft die Menschen um, sie fallen, um sich von neuem zu erheben und weiterzugehen. In dieser Zeit gelingt es dem an Händen und Füßen gefesselten Dejnin, vom Bett zu fallen. Sich wälzend und schlängelnd gelangt er bis zur Tür, aber als er sie öffnet, findet er sich unter den Strömen des Regens, umsonst – und beruhigt sich sogleich, entkräftet ... Beim Grab die hysterische Edith, im dreckigen Matsch unter dem peitschenden Regen.

Die Szene ist lang, die Hauptsache in ihr sind nicht die Schauspieler, sie sind erst in zweiter Linie wichtig. Die Hauptsache ist die 'belebte' Natur, die sich aufgeregt entrüstet, empört. Sie schafft das, was vorher ebenfalls bei Kuleschow noch nicht vorgekommen war, eine Stimmung, eine Atmosphäre. Die Szene des Sujets bewegt nicht, dramaturgisch ist sie statisch, die Kritik empfand sie sogar als überflüssig.⁶ Die Kulmination der psychologischen Spannung ist in ihr auf Kosten der Absage von der äußeren Bewegung erreicht worden.

Die im Film eindringenden fremdartigen Mittel schufen diese äußerste Spannung, die sich als eine charakteristische Besonderheit des Kuleschowschen Dramas erwies.

Diese Spannung entstand sogar dort, wo sie nicht sein sollte, wo sie nicht entstehen konnte – in der Sphäre der Schauspieler. Aber 'die Logik im Benehmen eines Individuums unter außerordentlichen Umständen' zu zeigen, wie es die Aufgabe des Films war, konnte der Kuleschowsche Modellsteher (Schauspieler) nur auf eine Weise: indem er die von Anfang an vorgegebenen streng vorbestimmten Zustände quantitativ steigerte, verdichtete – die Zustände der Angst, des Hasses, der Erschöpfung, der Anspannung; **Hier**aus entstand der von der Kritik angemerkte Reichtum der 'äußersten Grenzen', der 'hohen Töne', der 'Ausrufungszeichen' im Streifen Kuleschows.

Der 'Amerikanismus' hatte sich in seiner Qualität geändert.

Als die Kritik auf die Spannung in Kuleschows Film hinwies, stellte sie seine Methode in die Nähe der Methoden der frühen Agitationsfilme mit ihrem überhöhten Ton und ihrer Übertriebenheit, die bis zur Unglaubwürdigkeit reichte. Aber es gab noch ein anderes künstlerisches System, das höher und Kuleschow zeitlich näher stand und deren Vergleich sich von selbst aufdrängt. Das, was in PO SAKONU wie ein 'unerträgliches Aufsaugen des quälenden Morasts der Verhältnisse' und wie ein 'Genießen des depressiven Materials' erschien, war in seinem Wesen eine Analogie zu der Eisensteinschen 'Attraktion'. Als Analogie und gleichzeitig Antipoden waren 'Attraktionismus' und 'Amerikanismus' zwei völlig gegensätzliche Methoden der künstlerischen Kommunikation mit dem Zuschauer, sie bildeten jedoch sowohl für Eisenstein als auch für Kuleschow den Ausgangspunkt ihrer Absichten. Die äußerste Verdichtung der Emotionen, das Hinführen des Zuschauers bis zum Affektzustand, die frühere Besonderheit des Filmschaffens Eisensteins, erklärt sich durch das Bestreben, eine Agitationskunst zu schaffen, die zu einer unmittelbaren Handlung stimuliert – das, was Eisenstein die Erhöhung des möglichen Klassengrades nannte. Eine solche Kunst mußte darauf verzichten, dem Zuschauer plötzlich psychische Sperrungen aufzuzeigen, die von Eisenstein als ein Erlöschen der Aktivität betrachtet wurden. Kuleschow stellte sich gleichsam dieselbe Aufgabe, bei dem Zuschauer starke Emotionen hervorzurufen, Zorn, Sarkasmus, Entrüstung über die scheinheilige bürgerliche Moral und die Gesetze.

Aber zur gleichen Zeit verzichtete er nicht auf das für ihn unumgängliche Happy-end, das übrigen bei J. London fehlt.

Wenn auch der 'Amerikanismus' modifiziert wurde, so wurde er doch nicht für die Lösung solcher Aufgaben in Betracht gezogen. Anstelle des Gefühls von Zorn und Sarkasmus erwarteten die Zuschauer nach Überzeugung der Kritik 'verdorbene Verdauung' und 'nächtliche Alpträume'. Als psychologischer Endeffekt des Films entstand ein Zustand der emotionalen Niedergeschlagenheit, und das glückliche Finale vergrößerte noch das Gefühl der Sinnlosigkeit und des Bedrückenden des Geschehens.

Nicht genug damit. Die Helden des Films erwiesen sich als abstrakte Figuren. Sie hatten zwar ein äußeres Gesicht, aber es gab keine Charaktere, und die Kritiker prophezeiten, daß die Emotion des Zuschauers nicht aus Mitgefühl, sondern eher aus einem abstrakten Interesse bestehen würde. Der Regisseur selbst hatte es anscheinend schwer, zu bestimmen, welchen Helden der Zuschauer sein Mitgefühl schenken sollte. Dies war schon eine Kritik von der Position des 'Amerikanismus' selbst aus, der forderte, daß die Zuschauersympathien immer auf der Seite eines und desselben Helden sein sollen.

Zu guter Letzt besaß der Film noch eine Qualität, die dem 'Amerikanismus' völlig entgegengesetzt war; er war vielschichtig, kompliziert. Der Film war für einen besonders kultivierten Zuschauer gedacht.

Wie konnten in Kuleschows Film überhaupt diese fremdartigen Elemente auftauchen? Schließlich schafft kein Künstler, und schon gar nicht ein Filmregisseur, nur aus einem Gedankenblitz heraus. Er sichtet und wählt mehrmals das aufgenommene Material aus, und auch Kuleschow hätte einen Teil oder eine Szene verändern können, wenn er das Fremdartige gefühlt hätte.

Wenn dies in dem Film PO SAKONU nicht geschehen ist, bedeutet das etwa, daß der Schöpfer des 'Amerikanismus' sich bewußt von einem System losgesagt hatte? Durchaus nicht. Im Gegenteil, er strebte danach, diesen Prinzipien so genau wie möglich zu folgen.

Aber der 'Amerikanismus' selbst hielt seiner Prüfung auf Einfachheit und Lebensechtheit hin nicht stand. Er artete aus. Aus dem anfänglich wohlgeformten System entstand etwas ganz anderes, in seinem Wesen eklektisches, wenngleich es noch an seine Herkunft erinnerte. Dieses Eklektische trug die Möglichkeiten eines 'hohen' Filmschaffens in sich. Das System selbst mußte untergehen, und es ging auch unter, seine rationalen Körnchen aber blieben bestehen.

(...)

PO SAKONU kann man als die beste Arbeit Kuleschows bezeichnen und auch als die letzte Leistung des 'Amerikanismus', der darin und damit eigentlich aufhörte.

Als ästhetisches System, als Ganzes, hatte der 'Amerikanismus' keine Entwicklungsmöglichkeiten. Das System war viel zu starr, viel zu sehr in sich geschlossen und unelastisch, und es konnte dem zerstörerischen Druck von innen heraus nicht standhalten. Sein Dasein war nicht von langer Dauer, und es brachte dem neuen sowjetischen Filmschaffen kein einziges Meisterwerk.

Aber vergessen wir nicht, daß er das erste bewußt organisierte kinematographische System im sowjetischen Kino war, ein System, das an den Zuschauer adressiert war und die erste Gruppe sowjetischer Filmschauspieler heranzog.

Der Schauspieler, der diese Schule durchlief, erwies sich als eigenartig und rief das Gefühl einer gewissen Unnatürlichkeit hervor. Seine 'Kinematografitschnost' (Kinematographität) wurde oft als Bewegung durch 'Punkte, Stöße, Rucke, Stückchen, als eine punktierte Linie' angesehen. Diese Besonderheiten zeichneten tatsächlich das Kuleschowsche Modell des Schauspielers aus und begrenzten seine Möglichkeiten. Aber sie rührten ihrerseits aus der für die Filmkunst nutzbringenden Idee von der Zergliederung der Bewegung her, wodurch das Filmschaffen ebenfalls Kuleschow verbunden ist.

Indem er die Bewegung in einzelne Momente zergliederte, blieb der Schöpfer dieser Ideen stehen, in der Annahme, sein Ziel erreicht zu haben. Für seine Filme wählte er die mechanistische Bewegung, und schwierige (komplizierte) Bewegungsformen erscheinen bei ihm als eine arithmetische Summe einfachster Bewegungsakte.

Daß Bewegung eine Synthese ist, und nicht eine Summe, daß sie ein Erzeugnis ist — das sagt nicht er. Das sagt ein anderer Entdecker, der Schöpfer eines anderen kinematographischen Systems, das einige Stufen höher steht. In diesem System erscheint

die Kuleschowsche Zergliederung von Bewegung verkompliziert und verändert, als neue Entdeckung in der Kinematographie — die vertikale Montage.

Aber damit Eisenstein die These vom 'Kadr-bukwa', vom 'Baustein' bestreiten konnte und ihm die dialektische 'kadr-jatschejka' entgegenstellen konnte, mußte Kuleschow zuerst diesen selbigen Baustein (kirpitschnik) finden — die Einheit der kinematographischen Bewegung. Er mußte zuerst die Idee geben, von der man sich später abwenden konnte.
(...)

V. Pertschow schrieb in seiner Analyse des Films PO SAKONU: "Drei Viertel der zur Zeit arbeitenden hervorragenden Regisseure gingen entweder bei Kuleschow in die Schule oder sind mehr oder weniger mit seiner Arbeit verbunden ... Die öffentliche Meinung belegte ihn mit dem feindseligen Beinamen 'Formalist'. Aber Kuleschow 'gebar' Eisenstein und Pudowkin. Der Formalist hatte eine äußerst glückliche Hand, was den 'materialistischen' Nachwuchs anbetraf..."⁷

1) Lew Kuleschow : Praktika Kinoreshissury, Moskwa 1935, S. 162 f.

2) Lew Kuleschow : Praktika Kinoreshissury

3) A. Arsen : Sozialnoje shatschenije kartiny PO SAKONU, Kinofront 1926, Nr. 9 - 10, S. 31

4) M. Levidow : Nowella Kuleschowa. Zs. 'Kino' 1926, Nr. 36 (156)

5) A. Arsen : a.a.O.

6) A. Arsen : a.a.O.

7) V. Pertschow : Sozialnoje shatschenije kartiny PO SAKONU, Kinofront 1926, Nr. 9 - 10

Tamara Selesnewa, Kinomysl 1920-ch godow (Das Filmdenken der zwanziger Jahre), Leningrad 1972, S. 80 ff.

Anmerkung:

Einige Rezensionen der deutschen Presse des Jahres 1927 attackieren den Schluß des Films. Da eine Rezension, die erst eine Woche nach der Premiere erschien (Bernard von Brentano in 'Frankfurter Zeitung und Handelsblatt', weiter oben abgedruckt), den Schluß des Films verschweigt, ist zu vermuten, daß der Verleih oder das Kino den von den meisten Kritikern angegriffenen Schluß entfernen ließ. Für diese Vermutung spricht auch die Tatsache, daß der Film 11 Tage nach der deutschen Erstaufführung (am 17. 10.) noch einmal in einer um 63 Meter gekürzten Fassung der deutschen Zensur vorgelegt wurde. (A.d.R.)

Lew Kuleschow (1899 - 1970)

Kuleschow arbeitete bereits vor 1917 im zaristischen Film als Assistent des Regisseurs Jewgeni Bauer. 1919 wurde er an die neugegründete moskauer Filmhochschule berufen. Gleichzeitig mit Dsiga Wertow (jedoch auf der Grundlage des komplizierteren Materials des Spielfilms) begann Kuleschow mit der experimentellen Erforschung der Ausdrucksmittel der Kinematographie und besonders der Montage. Daneben entwickelte Kuleschow grundlegende Prinzipien der Bildkomposition und der Arbeit mit Schauspielern für den Film. Der bio-mechanischen Theorie Meyerholds folgend, erklärte Kuleschow seine Schauspieler zu 'lebenden Modellen': "Man muß die Arbeit der Filmmodelle so organisieren, daß sie eine Summe organisierter Bewegungen darstellt, mit einer auf ein Minimum reduzierten Verkörperung."

Der von Kuleschow 1920 gegründeten Lehrwerkstatt gehörten die Schauspieler und späteren Regisseure Pudowkin, Barnet, Chochlowa, Vogel, Obolenski, Komarow, Podobed und andere an.

Filme

- 1920 *Na krasnom fronte* (An der roten Front) (Der Film existiert nicht mehr)
- 1924 *Neobytschajnye prikljutschenija mistera westa w stranje bolschewikow* (Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiken)
- 1925 *Lutsch smerti* (Der Todesstrahl)
- 1926 *PO SAKONU* (Nach dem Gesetz)
- 1927 *Wascha snakomaja* (Eure Bekannte)
- 1929 *Weselaja kanarejka* (Der lustige Kanarienvogel)
- 1930 *Dwa-Buldi-dwa* (Zwei, Buldi, zwei!)
- 1933 *Gorizont* (Horizont)
Welikij uteschitel (Der große Tröster)
- 1940 *Sibirjaki* (Die Sibirier)
- 1942 *Kljatwa Timura* (Timurs Schwur)
- 1944 *My s Urala* (Wir aus dem Ural)