

5. internationales forum des jungen films

berlin
29. 6. – 6. 7.
1975

2

SCHINJEL

Der Mantel

Land	Sowjetunion 1926
Produktion	Leningradkino
Regie	Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg
Buch	Juri Tynjanow, nach den Erzählungen <i>Der Mantel</i> und <i>Der Newskij-Prospekt</i> von Nikolaj W. Gogol
Kamera	Andrej Moskwin, Jewgeni Michailow
Bauten	Jewgeni Enej
Regieassistenten	Ju. Schpis, S. Schkljarewskij, W. Petrow, D. Fischow
Darsteller	
Akakij Akakijewitsch	
Baschmatschkin	A. Kostritschkin
'Himmlisches Geschöpf'	
Zimmermädchen	A. Jeremejewa
Schwindler und	
Erpresser	Sergej Gerassimow
'Unwichtige Person',	
'wichtige Person'	A. Kapler
Schneidergehilfin	Janina Shejmo
Schneider	Emil Gal
Polizeikommissar	W. Plotnikow
Beamter	P. Sobolewskij
Uraufführung	10. 5. 1926
Format	35 mm schwarz-weiß, stumm
Länge	1.800 m (65 Minuten bei 24 Bildern/sec, 78 Minuten bei 20 Bildern/sec)

Inhalt

Der junge Petersburger Beamte Akakij Akakijewitsch Baschmatschkin trifft auf dem Newskij-Prospekt eine wunderschöne Dame. Er stürzt hinterher, aber die Unbekannte verschwindet in einem der Portale. Von diesem Tag an träumt Baschmatschkin nur noch von dem 'Himmelsgeschöpf', sehnsuchtsvoll in seiner Junggesellenwohnung oder beim Abschreiben von Papieren in irgendeinem Amt. Aber die Hoffnung auf Glück wird zerstört, der Gegenstand seiner Liebe erweist sich als ein gefallenes Mädchen. Es vergehen Jahre erfolgloser, langweiliger Arbeit. Gewaltige Haufen von Papier beschreibt der ewige Titularrat Baschmatschkin. Farblos verläuft auch das persönliche Leben Akakij Akakijewitschs. Die vertanen Jahre hinterlassen ihre silberne Spur

nur in seinem gelichteten Haar und dem Preis für seinen zerfressenen Mantel. Plötzlich wird der graue Alltag des Beamten durch einen Traum erleuchtet: er beschließt, sich einen neuen Mantel nähen zu lassen. Emsig ist Baschmatschkin bemüht. Der Mantel ist fertig. Die Kollegen laden Akakij Akakijewitsch zum Tee ein. Zu später Stunde kehrt Baschmatschkin allein nach Hause zurück. Ein leerer Platz. Nach und nach versammeln sich um den verwirrten Beamten unheilverkündende Schatten. Die nächtlichen Räuber nehmen ihm den Mantel ab. Vergebens überhäuft Baschmatschkin die hohen Kanzleien mit Eingaben. Sein demütiges Flehen findet keine Resonanz. Die 'bedeutende Persönlichkeit' läßt ihren Zorn an Baschmatschkin aus. Akakij Akakijewitsch geht nach Hause. Die ganze Nacht verfolgen ihn grauenhafte Alpträume. Am nächsten Morgen stirbt er.

Sowjetskije chudoshestwennyje filmy, Band 1, Moskau 1961, S. 175 f.

DER MANTEL in der zeitgenössischen Kritik

(...) DER MANTEL wird als eine filmische Erzählung 'in der Art Gogols' angekündigt. Der Name des Szenaristen, Juri Tynjanow, ließ glauben, daß ein so kompliziertes Problem gut gelöst werden würde. Aber genau da liegt die große Enttäuschung.

Tynjanow hat ein schauerhaftes Drehbuch geschrieben, nicht nur in Hinsicht auf die 'Art Gogols', sondern auch in jeder anderen Hinsicht. Es ist evident, daß *Der Mantel* zu wenig erzählerisches Material lieferte; deshalb entschloß man sich, verschiedene Motive aus dem *Newskij-Prospekt* hinzuzufügen, wobei man in das friedliche Leben des armen Akakij Akakijewitsch die Wahnvorstellungen und Alpträume des Künstlers und Poeten Piscaver hineinbrachte. Dadurch hat sich Akakij Akakijewitsch vollständig verwandelt und die 'Art Gogols' wurde dabei vergewaltigt. Er wurde zu einem abenteuerlustigen, dandyhaften jungen Mann, der sogar gelegentlich lange Finger macht.

Die wunderbare gogolsche Figur wird mit dem unverständlichen Wunsch beschrieben, die Jugend Akakij Akakijewitschs zum Vorschein zu bringen, während diese von Gogol sorgfältig verborgen wurde (er kam anscheinend schon so zur Welt, wie er später war, kahlköpfig und mit seiner Uniform).

Diese Improvisation, die mit langatmigen und nutzlosen Details ausgeschmückt ist, nimmt mehr als die Hälfte des Films in Anspruch, wonach erst der eigentliche *Mantel* beginnt. Da gibt es Deformationen aller Art. Alles ist konfus, ungeordnet, falsch, zu lang und verschwommen.

Es war eine große Unvorsichtigkeit, die Rolle Akakij Akakijewitschs Kostritschkin anzuvertrauen, der anscheinend ein Debutschauspieler ist. Die anderen Rollen erfordern wie meistens im Film Darsteller, die mehr oder weniger den geeigneten Typ verkörpern – sie sind nicht schlecht gelungen: alles ist, wie es scheint, an seinem Platz, nichts schockiert. Aber was Akakij Akakijewitsch angeht ... Hier ist ein starker Schauspieler unumgänglich, der über ergreifende Mimik, ausdrucksvolle Gestik, außergewöhnliche Meisterschaft und Technik verfügt. Kostritschkin spielt wie in einem Examensschauspiel in irgendeinem Studio. In diesem Sinne hat sein Akakij Akakijewitsch vielleicht ein bestimmtes Daseinsrecht, aber schließlich haben wir es mit einer professionellen Arbeit zu tun, die für professionelle Zuschauer gedacht ist.

Dem MANTEL fehlt also ein wirklicher Akakij Akakijewitsch, und von der 'gogolschen Art' sind nur die Mützen, die Uniformen, Gänsefedern und andere Hervorbringungen der Theaterschneider und Magazinverwalter geblieben.

Jewgeni Kusnezow, 4.5.1926. Zitiert nach : Le film muet soviétique, Bruxelles 1965, S. 20

Der Mantel von Gogol verfilmt!

In Moskau und Leningrad spielen die staatlichen Kinos SCHINJEL (Der Mantel).

Wer kennt nicht diese Erzählung von Gogol, die Zug für Zug das Leben eines 'Staatsbeamten', Aktenschreibers in einer Staatskanzlei wiedergibt? Dieser Sohn eines anständigen Bürgers, der mit dem Rock und steifen Kragen des Schreibers, auch die Würde des Staates in sich verkörpert sieht, dieser Spießbürger mit dem Beamten-dünkel, rührender Vaterlands- und Vorgesetzten-treue.

Freilich, als er seine Laufbahn begann, war er ein junger Kerl. So manchmal dachte er auch beim Aktenschreiben noch und fand nicht alles 'richtig'. Es kam auch ein Moment — aber nur ein Moment —, wo er sich aufbäumte und glaubte, Unrecht ändern zu können. Aber umgeben von einem Kreis Kollegen, die alle geduldige Lakaien waren und unter dem wohlwollenden Versprechen seines Vorgesetzten 'zu avancieren', wandte er sich bald von diesen 'Jugendtorheiten' ab und vergrub sich in den Aktenstößen.

Ja, uns mag das wohl langweilig anmuten! Wir aber in Westeuropa lieben amerikanisches Tempo, lieben Jazz. Was kann schon hinter diesem faden Spießbürger und seinen Aktenstößen uns bewegen? Wenn auch Gogol seine soziale Lage noch so treffend zeigt, es ist ein Einzelschicksal aus einem vergangenen Jahrzehnt. — Aber das zeichnet gerade das Stück aus: die soziale Lage eines Schreiberleins sehen wir zu einer solchen Tragödie voll menschlichen Elends und Verzweiflung herzerreißend anwachsen, daß die Langsamkeit, die allzugroße Beibehaltung auch der kleinsten Gesten im Film nur um so schärfer die ganze Gestalt dieser Gogolschen Erzählung vermittelt: dieses von Arbeit und knapper Ernährung verhutzelte Männchen, dieser vom Schreiben gewölbte Rücken, dieser abgessene an den Ärmeln zerfranste Rock, dieses stereotype Zeichnen der Buchstaben, Tag um Tag, Jahr um Jahr, dieses stete 'Morgens der Erste, abends der Letzte', diese klägliche Dachstube, die die bittere Kälte hereinläßt, dieses trostlose Elend ohne Liebe, Familie, ausreichende Nahrung, aber 'avanciert', aber 'in Würden'.

Hätte der Film sich hier nicht an die langsame Fortentwicklung der Handlung im Original gehalten, dann hätte er bei Weitem verloren. Diese Langsamkeit — beinahe Langweiligkeit — mußte beibehalten werden, wollte man Schritt für Schritt das Leben dieses einfachen Schreiberleins nachleben und verstehen, daß der Höhepunkt seines Lebens und zugleich der Höhepunkt seiner Tragödie *Der Mantel* war. Ohne dieses bis in die nebensächlichste Geste gezeigte Leben wäre er uns lächerlich und als ein Tor erschienen, hätte er uns kein Mitgefühl entreißen können.

Wenn man diesen Film sieht, vergißt man nach Regisseur und Darsteller zu fragen und man erlebt, was man so oft bei den Russen erlebt: man vergißt, daß es ja nur ein Film ist, man vergißt, daß es darin Leistungen von Schauspielern gibt, man ist hineingesprungen in das Stück Leben, das sich vor uns aufrollt und erlebt und erleidet es mit.

Lene Radó.

Die Welt am Abend, Jahrgang 4, Nr. 152 vom 3. Juli 1926
(Anmerkung: Der Film wurde in Deutschland nie öffentlich gezeigt)

DER MANTEL und die 'Fabrik des exzentrischen Schauspielers' (FEKS)

Von Jay Leyda

Die Technik Gogols, die so häufig die modernen russischen Schrift-

steller und Dramaturgen anregte, wurde für den sowjetischen Film ebenfalls zu einer Inspirationsquelle. Gogols groteske Personen entsprachen ideal den Zielsetzungen einer Gruppe junger Schauspieler und Regisseure, die nach literarischem Material für einen 'formalistischen' Film suchten. Das Interesse der FEKS für Gogol war offensichtlich zugleich formaler wie literarischer Natur. Der Untertitel, der der Filmversion des MANTEL gegeben wurde, erklärt, daß es sich um eine 'Komödie in der Art Gogols' handelt. Außerdem bediente sich Tynjanow einer anderen Erzählung Gogols, des *Newskij-Prospekts*, und in einem Prolog, der drei Rollen lang war, ließ er den bemitleidenswerten Büroangestellten ein Jugendabenteuer erleben. Die FEKS entnahm dem *Newskij-Prospekt* nur das alptraumhafte Element dieser Erzählung, und DER MANTEL blieb sowohl dem Buchstaben wie dem Geist Gogols auf wunderbare Art treu.

Die einheitlichen Überzeugungen der Mitglieder des FEKS-Kollektivs erlaubten es den Regisseuren, in allen Partien des Films einen einheitlichen Stil zu entwickeln. Dieser Stil (eine Art romantischer Expressionismus) zeigt sich am deutlichsten in der Regie und im Spiel der Darsteller. Andrej Kostričschkin in der Rolle Baschmatschkins gab die stilisierte Version eines pathetischen Caligari, der weniger Terror verbreitet, sondern den Terror an sich selbst erfährt. Der Schneider und seine Frau liefern eine Nummer ab, die von zwei gut trainierten Akrobaten stammen könnte. Die Kameraarbeit Moskwins, je nach den Erfordernissen der Szene romantisch oder grotesk, macht den Fetisch-Charakter des Mantels deutlich, beobachtet den Angestellten aus ungewöhnlichen und ausdrucksstarken Perspektiven, solange er in den Mantel eingehüllt ist, und erfaßt ihn erbarmungslos von oben, sobald er ihn nicht mehr trägt. Auf besonders expressive Art hat Moskwins den Diebstahl des Mantels im Schnee gestaltet. Die Dekorationen und der Dekorateur trugen gleichfalls zum Geist und zur Realisierung des Films bei.

Jay Leyda in : Film Notes of the Museum of Modern Art Film Library, New York. Zitiert nach : Le film muet soviétique, a.a.O., S. 20

Jurij Tynjanow, der Expressionismus und die Arbeit am MANTEL

Von Grigori Kosinzew

Tynjanow hat mehrere Drehbücher geschrieben, aber niemals angestrebt, sie zu veröffentlichen. Diese Werke waren meiner Meinung nach ausgezeichnet, jedoch wird die Arbeit Tynjanows im Filmwesen nicht nur an ihnen gemessen. Wie auch andere Literaten jener Zeit kam er in das Gebäude des ehemaligen Kabarett-Cafés, und dies nicht um Drehbücher zu schreiben, sondern um das Filmwesen zu begründen. Diese Leute waren von den unbekanntem Horizonten der großen Sache begeistert. Das, was das Kino auf den Straßen hervorbrachte, das 'niedere Genre', wie man damals sagte (demokratisch, wie wir jetzt sagen würden), wirkte anziehend. Akademismus stand zu dieser Zeit nicht in Ehren. Jurij Nikolajewitsch (Tynjanow) selbst kam gar nicht auf die Idee, von der Höhe der Literatur aus auf die Leinwand herabzuschauen. Er kam ins 'Sewsapkino', um zu lernen. Deshalb konnte er auch lehren.

Ihn interessierte nicht das Drehbuch, sondern der Film. Er vervollständigte und ergänzte Szenen noch während der Aufnahmen und hatte sich in einer Ecke des schmutzigen Ateliers hinter den Dekorationen eingerichtet. Er schrieb bei der Montage des Films, während er die gerade aufgenommenen Szenen durchsah. Er mußte auf dem Material schreiben, das ihm gerade in die Hände kam, auf der Rückseite von Verzeichnissen, von Montagelisten. Niemand kam auf die Idee, diese Entwürfe aufzubewahren.

Tag für Tag wurden Baugerüste errichtet. Selbst die dreckigste Arbeit erschien erstaunlich schön. Man arbeitete am laufenden Band. Das ist keine Metapher.

"Einige Erzählungen, die ich geschrieben habe, sind auf andere Art und Weise entstanden", schrieb Tynjanow später. "Für mich waren das im echten Sinne Erzählungen; es gibt Dinge, die man eben als etwas Unterhaltsames, manchmal Komisches erzählt. Die

Arbeit im Filmwesen führte mich zur Erkenntnis der Bedeutung des 'gegenseitigen sich-Erzählens', womit die Schöpfung eines jeden Films beginnt."

Wir erzählten uns gewöhnlich gegenseitig etwas, während wir zur Arbeit gingen oder nach Hause zurückkehrten. Tynjanow erdachte und entwickelte seine Gedanken auf der Trojzkij-Brücke, an den Flußufern, auf dem Marsfeld. Vielleicht spielte auch die Weitläufigkeit der Petersburger Landschaft eine Rolle in diesen anfangs mündlichen Erzählungen? (...)

Im Jahre 1926 begann die Arbeit am MANTEL.

"Die Filmerzählung DER MANTEL stellt keine Kinoillustration der berühmten Erzählung Gogols dar" – schrieb Tynjanow im Drehbuchvorwort des Films. –

"Literatur für das Kino zu illustrieren, das ist eine schwere und undankbare Aufgabe, zumal das Kino seine eigenen Methoden und Verfahren hat, die nicht mit den literarischen übereinstimmen. Das Kino kann nur versuchen, auf seine Weise die literarischen Helden und den literarischen Stil künstlerisch umzugestalten. Deshalb haben wir also keine Erzählung nach Gogol vor uns, sondern eine Filmerzählung in der Manier Gogols, in der die Fabel komplizierter gemacht und der Held nach einem Plan dramatisiert worden ist, der nicht von Gogol stammt, aber gleichsam aus dessen Manier hervorgeht."

Es war natürlich nicht nur die Rede von den äußeren Verfahren, sondern von dem gesamten Charakter der Bildlichkeit. Die kinematographische Umgestaltung dieser Bildlichkeit war den Illustrationen entgegengesetzt; auf der Leinwand sollten nicht nur Helden agieren, sondern auch der Elan des künstlerischen Denkens der Autoren. Sogar heutzutage ist es schwer, die Bedeutung einer solchen Aufgabe zu verringern.

Man kann die Drehbuchidee Tynjanows nur im Vergleich mit Verfilmungen aus derselben Zeit beurteilen. 'Der große Stumme' war der unwissende Leser. Von der Klassik blieb auf der Leinwand nur die Fabel und das Milieu übrig; das übrige wurde als 'nicht kinematographisch' angesehen. Zu besonderen Ehren kam die 'Lebensart'. Gutsbesitzer mit Backenbärten rauchten lange Pfeifen, Husaren in ihren aufgeknöpften Uniformjacken kreuzten die Säbel, vor dem Gutshof ging das hochherrschaftliche Fräulein mit dem Schoßhündchen spazieren und schaute durch ihr Lorngnon streng auf die leibeigenen Bauern.

In solchen Streifen unterschied sich Turgenjew nicht von Puschkin, und Lermontow ähnelte Leo Tolstoj wie ein leiblicher Bruder.

Tynjanow wollte gleichsam einen Klumpen von Petersburger Erzählungen zeigen; im Drehbuch waren die Erzählungen *Schinjel* und *Newskij-Prospekt* miteinander vereint. Bei unwirklichem Laternenlicht, wenn sich alles anders zeigt, als es in Wirklichkeit ist, wenn alles nur Trug ist, begann auf dem *Newskij-Prospekt* diese Geschichte, und sie endete in der toten Welt der Verwaltung.

Die Träume Baschmatschkins – sowohl des noch jungen, als auch des alternden – stießen mit der grausamen Ordnung des Lebens zusammen. Wie Jurij Nikolajewitsch im Drehbuchvorwort schrieb, war dies eine "Ordnung der grotesken Kanzlei mit sinnlosen Papieren, hinter der sich die unmenschliche soziale Ungerechtigkeit bewegte, die Ordnung des *Newskij-Prospekts* mit ihren flanierenden Stutzern und Damen, bis zum äußersten verwüstet, als ob sie bis zu einer einzigen Äußerlichkeit geführt seien, die schreckliche Ordnung des schrecklichen Gogolschen *Newskij-Prospekts*, wo Konditor und Friseur herrschen, die die Straße ondulieren und schön braun backen, – die Leiche der Nikolajischen Hauptstadt."

Tynjanow bediente sich der Konzeption Gogols virtuos, einzelner Thesen, Personen, Details aus anderen Werken. Das war ein äußerst feines und kompliziertes Mosaik, wie es nur ein Literaturhistoriker schaffen konnte. In der Handlung wirkten Personen aus der Provinz mit, ähnlich denen in der Gogolschen Erzählung über den Streit zwischen Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforo-

witsch, sie führten einen endlosen und sinnlosen Prozeß miteinander (es kamen immer mehr Gesuche, und die Papierberge stapelten sich im Amt), in der Kneipe trieben sich die Beamten herum, die unbedeutende Person verstand es, Schmieregeld zu nehmen und wurde zu einer bedeutenden Persönlichkeit.

Dies alles nahm die ersten Teile des Films in Anspruch, dann folgte vollständig und fast unverändert *Der Mantel*. Ich kann jetzt schwerlich darüber urteilen, ob es einen Sinn gehabt hat, den jugendlichen Baschmatschkin im Film einzuführen, darüber hatte der Drehbuchautor seine eigenen Vorstellungen. Die Möglichkeiten der Verfilmung können verschieden sein; in der Vereinigung verschiedener Werke eines Zyklus ist keine Untugend zu sehen.

Ich denke, daß der Autor des *Kjuchlja* (Tynjanow) dem Schaffen Gogols wohl kaum mit Mißachtung begegnet ist.

Für uns hatte diese Arbeit eine gewaltige Bedeutung. Es schien etwas Seltsames vorzugehen; in der Periode der Begeisterung für das Spezifische in der Kinematographie, als alle unsere Interessen nur an diese Kunst geknüpft waren: wir vertieften uns in die Gogolschen Werke und konnten uns daran nicht sattlesen. Beim aufmerksamen Durchlesen eines Buches, das in einem Jahrhundert verfaßt worden war, in dem an Kino überhaupt noch nicht gedacht werden konnte, entdeckten wir für uns Neues in den Möglichkeiten der Leinwand.

Jay Leyda erinnert in seiner Geschichte des sowjetischen Kinos bei der Analyse unseres Filmes an die Expressionisten, an den Film *Der letzte Mann* von dem Regisseur Murnau. Die Künstler selbst sind wohl kaum zuverlässige Zeugen, wenn man ihre Arbeit beurteilt, in diesem Fall jedoch möchte auch ich mein Urteil abgeben. Den Film Murnaus hatten wir damals noch nicht gesehen, er lief nicht in unserem Verleih; was die deutschen Filme dieser Zeit anbelangt, waren sie uns in ihrer Theatralität völlig fremd. Besonders gering wurden allerdings die expressionistischen Filme geschätzt. Wodurch konnten die stark geschminkten Manischen und Mond-süchtigen, die vor dem Hintergrund verzerrter Theaterdekorationen umherirrten, die Liebhaber der Kino-Spezifik überhaupt anziehen?

Die Filmwissenschaftler schrieben in Verbindung mit unserem Film über eine Stilisierung, einen Einfluß E.Th. Hoffmanns (ein Teilnehmer des Seminars in Brüssel erwähnte sogar Kafka), aber in der Tat verhielt sich alles viel einfacher. (...)

Die Szeneneinstellungen des MANTELS, der verschneite Platz, durchkreuzt von den Schatten der Straßenräuber, Akakij Akakijewitsch, der inmitten der Menschenleere der schwarzen Straßen um Hilfe ruft, düstere Denkmäler im Schneesturm, die schiefen Schatten der aus den Kämmerchen herausragenden Ofenrohre – sie sind nicht durch die deutschen Filme beeinflusst worden, sondern durch die Realität selbst. (...)

Die Idee einer Inszenierung der Petersburger Erzählungen bildete sich bei uns im kalten und hungrigen Petrograd; dies bestimmte in vielem den Film.

Wenn ich versuche, die vergangenen Arbeiten ins Gedächtnis zurückzurufen, bediene ich mich ungerne solcher Worte, die damals noch nicht geläufig waren, Auffassungen, die uns damals noch unbekannt waren. Aber die Richtung unseres Suchens möchte ich doch möglichst genau wiedergeben. Nicht selten stellten wir uns das endgültige Ziel verschwommen vor, die negative Erfahrung jedoch stand vor unseren Augen. Die Richtung zeigte sich im Ringen, bestätigte sich in der Verneinung. Die Flügellosigkeit der historischen Streifen, die in diesen Jahren aufgenommen wurden, lehrte uns auf ihre Weise. Wir sahen, daß alles in diesen Streifen gleichsam einzeln für sich existierte: die Säulen, die Gegenstände, die Kostüme, die Perücken waren der Zeit entsprechend ausgewählt, im Atelier verteilt oder den Schauspielern aufgezungen und dann mechanisch auf der Leinwand wiedergegeben worden. Nichts war in einer inneren künstlerischen Einheit miteinander verbunden. Aufnahme, Licht, Montage – nur Technik der Reproduktion. Der Naturalismus der 'lebenden Fotografie' verstärkte damals die noch übliche Theatralik des Spielens, die Grobheit der Maske. Auf der Leinwand gab es eine Nachahmung, eine Falschheit, eine Kopie.

Wir träumten von einer visuellen Poesie. Uns schien es, daß man in den Petersburger Erzählungen auch den Weg zu einer Poesie der Bewegungskunst finden konnte. Im künstlerischen Gehalt der Erzählungen fanden wir ein Beispiel für eine völlige Verschmelzung aller, sogar der kleinsten Teile der künstlerischen Darstellung, die nicht nur durch das Sujet, durch die Entwicklung der Charaktere und Beziehungen verbunden waren, sondern auch durch die Sicht des Schriftstellers.

Wir wollten die Filmkamera mit einem solchen Sehvermögen be-seelen, indem wir das Objektiv in das Auge des Schriftstellers ver-wandelten.

In erster Linie drehten wir einen historischen Film. Vor unserem ganzen Kollektiv standen neue Aufgaben. Die Schwierigkeit be-stand nicht nur darin, alte, nicht umgebaute Straßen zu finden, auf ihnen Kutschen und Droschken fahren zu lassen, Leute zu finden, die in der damaligen Mode gekleidet waren, d.h. so genau wie möglich ein wahrheitsgetreues Bild der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts wiederherzustellen. Die Schwierigkeit be-stand auch darin, daß alles einen besonderen, Gogolschen Charak-ter bekommen sollte.

Wir vertieften uns in die Materialien. Es lohnte sich für uns, einen Blick in die Aufzeichnungen von Gogols Zeitgenossen zu werfen, in Gravüren und Panoramabilder des Newskij-Prospekts, wenn auch ein totaler Unterschied dieser Darstellungen zu denen Go-gols zu Tage trat. Der Prospekt war in Wirklichkeit nicht sehr er-haben gewesen, die Schaufenster waren klein und sogar der Stra-ßenverkehr war verhältnismäßig ruhig gewesen. (...)

Besondere Methoden verwandelten die Realität in Phantasmago-rie. Vor allem – und das war für uns außerordentlich wichtig – war die Hauptstadt in einer ganz besonderen Beleuchtung zu se-hen. (...)

Das unwirkliche, illusionäre Licht verzerrte die realen Konturen, verlieh allem einen trügerischen Ausdruck. Manchmal glühten die Lampen bis zu einer unnatürlichen Grellheit, dann wieder schien es bei einem solchen Licht, als ob "unzählige Mengen von Kut-schen von den Brücken rollten", – alles verwandelte sich in 'Fun-ken' und 'Getöse'.

Die Laternen waren nicht so sehr Petroleumlampen als vielmehr die Feuer der verlogenen Zivilisation, unnatürlich und menschen-feindlich. (...)

Uns schien es, daß der Weg von solchen Beschreibungen zur An-ordnung der Beleuchtungen in der Aufnahme kurz war. Als Ant-wort auf alle unsere begeisterten Worte zuckte Moskwin nur mit den Schultern: im Studio gab es nur einige schlecht funktionie-rende Jupiterlampen, die für eine solche Beleuchtung völlig unge-eignet waren.

Es wurde beschlossen, Militärprojektoren herbeizuschaffen und die Mängel in Ausdrucksmittel zu verwandeln. Aber konnte man denn nur die Konturen von Gegenständen und Personen ausleuch-ten?

Wir versuchten, ein Bild der Stadt durch einzelne Gegenüberstel-lungen, durch Lichtflecke und Schatten zu vermitteln. Unsere Aufgabe war es schließlich, nicht die Schönheit der alten Archi-tekturen genau wiederzugeben, sondern die unmenschliche Über-macht der Parafassaden, die Einsamkeit, die Niedergedrückt-heit der Menschen inmitten dieser großen Ausmaße.

Der Film war stumm; das Epische suchten wir in den visuellen Darstellungen. Die Nichtswürdigkeit im Leben des ewigen Titi-larrates wollten wir durch die Wechselbeziehung seiner Figur mit der weiträumigen Stadt und mit den riesigen Verwaltungsgebäu-den darstellen, wo unter den Gewölben eine Armee von Beamten mit ihren Federn kratzte und die Papiere auf dem Tisch Basch-matschkins zu Bergen anwuchsen, unter sich die Menschen be-grabend. Die phantastischen Einstellungen, in denen Baschmatsch-kin im Fieberwahn zu sehen ist, wollten wir nur durch eine ver-änderte Situation derselben handelnden Personen ausdrücken, in derselben Realität und in der Verdichtung der Schattierungen. (...)

Moskwin nahm die 'bedeutende Persönlichkeit' vom Boden aus mit der Kamera auf; die scharfe perspektivische Verkürzung von unten ließ die Figur einem Denkmal ähnlich werden, und als der Würdenträger von oben einen Blick auf Baschmatschkin wirft, ho-ben wir die Kamera auf einen Turm und drehten das Objektiv scharf nach unten: Akakij Akakujewitsch sah in der Szene noch viel kleiner aus, noch viel mehr an den Boden gedrückt.

1926 wurden solche Verfahren zum ersten Mal angewendet, be-gannen gerade, sich zu entwickeln. Die meisten Filme wurden noch auf konservative Weise gedreht, die Kamera bewegte sich fast nicht.

Der Abgabetermin des Films rückte näher. Wir hatten diese Arbeit nur unter der Bedingung bekommen, ihn in eineinhalb Monaten fertigzustellen und zu montieren. Der Grund für diese Eile war merkwürdig, der Film sollte aus irgendwelchen Gründen zu Ostern aufgeführt werden. Entweder sollte das Leid des Akakij Akakije-witsch die Gläubigen von der Kirche ablenken, oder man rechnete in dieser Zeit mit besseren Kollekten. Jedenfalls mußte der Termin unbedingt eingehalten werden. Die Aufnahmen zogen sich Tag und Nacht hin, mit kleinen Unterbrechungen. Im ehemali-gen abgeteilten Kabinett des 'Aquariums' waren Berge von Offiziers-mänteln und Pelzüberröcken auf dem Boden aufgehäuft – die Gar-derobe für den Film. Wenn es eine freie Stunde gab, schliefen wir hier, auf dem Biberpelzmantel der bedeutenden Persönlichkeit oder auf dem groben Rock des Schneiders Petrowitsch. Die Kraft reich-te aus, außer freudiger Erregung und fröhlichem Eifer spürten wir bei dieser Arbeit nichts. Für die Montage reichten einige Nächte aus: die Frist lief ab.

Am 1. Mai kam der Film auf die Leinwand – der einzige sowjeti-sche Film im Repertoire der Dekade.

"Die freudige Hetzjagd der Kritiker übertraf dieses Mal alles, was sich der durchschnittliche Leser vorzustellen vermag," – schrieb Tynjanow, "einer der Kritiker nannte mich einen frechen Anal-phabeten und schlug vor, die 'Feksy' mit einem eisernen Besen hin-wegzufegen. Das war anscheinend ein Student aus dem Institut ge-wesen, in dem ich unterrichtete. Jetzt tobt er. Ein anderer urteilte so: die Klassiker sind Eigentum des Volkes, Drehbuchautor und Regisseure haben die Klassik verdreht, die Staatsanwaltschaft soll-te sie vor Gericht wegen Plünderung von Volkseigentum anklagen. Wo dieser Kritiker jetzt ist, weiß ich nicht, aber ich fürchte, daß er noch lebt und arbeitet."

Die Kritik erwies sich als wirkungsvoll. Als wir durch den Korridor des Studios gingen, sahen wir eine Anordnung und fanden darin unsere Namen, man entließ uns wegen Etatkürzung. Die Direktion hatte in ihre Entscheidung keine Leidenschaft gelegt, die Beziehun-gen zu uns wurden eher besser. Wir einigten uns: Man gibt uns ei-nen Apparat, Filmmaterial (wenig), und unser Kollektiv bekommt die Möglichkeit, einen Film zu drehen, dessen Kosten verständlicher-weise gering ausfallen mußten, denn wir hatten keinen Verdienst.

Grigori Kosinzew, Glubokij ekran (Die tiefe Leinwand), Moskau 1971, S. 76 ff.

Allegorische Verdichtung des Kolorits bei Kosinzew und Trauberg

Von E. Dobin

Diesen Weg sind Kosinzew und Trauberg gegangen, insbesondere in ihren Stummfilmen. Im MANTEL und in SWD verkörperte die 'Atmosphäre' in sich das Grundthema des Werkes. In beiden Filmen ist das Thema der Konflikt des Helden (im ersten Film des hilflosen, gedemütigten Beamten, im zweiten des kühnen Dekabristen und Revolutionärs) mit einer düsteren und grausamen Epo-che, mit dem finsternen Burtschejew-Geist des Regimes Nikolais II. Kosinzew und Trauberg wollten gemeinsam mit dem Autor der Szenarien dieser Filme, Juri Nikolajewitsch Tynjanow, ein 'Bild der Zeit' schaffen, der 'furchtbaren Ordnung des schrecklichen Gogolschen Newski-Prospekts', 'der düsteren, unsinnigen Ordnung Petersburgs Nikolais II.', wie sie sich ausdrückten. In den Werken, die dieser Zeit gewidmet sind (*Kjuchla*, *Der Tod Wesir-Mukhtars*,

Der minderjährige Wituschischnikow), bemüht sich Tynjanow am allerwenigsten um die Aufdeckung und Schilderung der allgemeinen Kausalzusammenhänge der Ereignisse. Gleichzeitig fehlt aber in den Erzählungen Tynjanows nicht die Verallgemeinerung – sie geht aus jedem Satz, jeder Zeile der Erzählung hervor.

Genauso ist auch in den Filmen Kosinzews und Traubergs, besonders im MANTEL, die Verallgemeinerung weniger in der erzählten Aufdeckung des sozialen Wesens der Erscheinungen enthalten als vielmehr im *Kolorit*, das sehr zusammengedrängt und emotional gespannt ist und ein Bild der absterbenden Epoche bietet.

Die Epoche wurde hier nicht aufgedeckt, sondern empfunden. Ein eindrucksvolles und sprechendes Gemälde der Epoche wurde im MANTEL auf direktem, reflektivem Wege, mit Hilfe einer verdichteten und betonten Atmosphäre, geschaffen. Die bildliche Verallgemeinerung des Filmes war das Bild der Nacht. DER MANTEL ist anscheinend der einzige Film, der nur auf Nachtaufnahmen aufgebaut ist.

Die Nacht ist hier aber nicht einfach die Zeit der Handlung. Sie ist das Bild der Finsternis der Epoche, das Bild der herrschenden Dunkelheit, die über die schutzlosen Menschen hereingebrochen ist.

In dieser Nacht wandert der dem Untergang geweihte Akakij Akakijewitsch umher. Ein gewöhnlicher verschneiter Platz, den er überquert, wird als riesige düstere Einöde gezeichnet, in der ihm das Verderben auflauert. Die Statue des Heerführers reckt sich unheilvoll in die Höhe und streckt drohend die Hand aus. Die Sphinxen am Ufer der Newa, die eingehüllt sind von der undurchdringlichen Nacht, haben sich in unheimliche, verhängnisvolle Chimären verwandelt, die mit ihrem starren, hämischen Grinsen den unglücklichen Akakij Akakijewitsch verspotten. Mutterseelenallein steht Akakij Akakijewitsch der bodenlosen Finsternis gegenüber, in der als Personifizierung des nikolaitischen Regimes ein gestreifter Schlagbaum emporragt. Und sonst nur Schneegestöber, Dunkelheit, Nacht. ... Das Reich der Finsternis umdrängt den unglücklichen Menschen von allen Seiten.

E. Dobin, Milieu und Atmosphäre der Handlung. In: Materialien zur Filmwissenschaft, I. Jahrg., Nr. 3 Berlin (DDR); Dezember 1960 (Beilage zur 'Deutschen Filmkunst'), S. 67 f.

DER MANTEL – Drehbuchauszug

Der junge Akakij Ankakijewitsch steht vor dem Fenster einer Buchhandlung. Zu sehen ist nur seine unansehnliche Silhouette. Weiter folgen die Einstellungen:

21. Akakij Akakijewitsch dreht sich zu dem Zuschauer hin, und blickt furchtsam auf den Prospekt.
22. Der Newskij-Prospekt in sehr schneller Bewegung.
23. Auf dem Trottoir eilen die Leute. Ein hüftenschwenkendes Dämchen geht vorbei. Eine hochgestellte Persönlichkeit zieht vorbei, hofiert von dem sich bückenden Beamten. Eine klirrende Militärperson geht vorbei.
24. Die Laterne flackert ein wenig.
25. Vor dem Hintergrund des Fensters, in dem sich der Newskij-Prospekt, die Lichter und Bewegungen widerspiegeln, der erstarrte Akakij Akakijewitsch. Fast blinzelt er wegen des unerträglichen Glänzens. Er wendet die Augen.
26. Die Laterne brennt mit unerträglichem Leuchten.
27. Akakij Akakijewitsch schließt unwillkürlich die Augen.
28. Die Laterne über dem Café und ein Teil des Aushängeschildes.
29. Leicht dreht sich die Brezel.
30. Akakij Akakijewitsch blinzelt.
31. Die Straßenlaterne flackert.
32. Die Laterne schaukelt über der Konditorei hin und her.
33. Die Brezel dreht sich.
34. Auf dem Trottoir rutscht ein Frauenfuß.
35. Die Räder einer Kutsche drehen sich.
36. Die Treppen zum Café.

37. Akakij Akakijewitsch blinzelt. Plötzlich erstarrt er.
38. Die Laterne über der Konditorei hört auf, sich zu bewegen.
39. Die Räder halten an.
40. Die Brezel hört auf, sich zu bewegen.
41. Ein Stutzer bleibt in puppenhafter Pose stehen.
42. Sechs Hündchen stellen sich auf die Hinterpfoten.
43. Ein Mädchen kommt die Treppen der Konditorei hinunter. Sie bleibt auf dem Trottoir stehen.
44. Akakij Akakijewitsch bewegt sich kaum merklich vorwärts.
45. Das Mädchen erstarrt. Als ob sie sie beschnuppern wollen, tauchen von rechts und links Stutzer und Alte auf.
46. Die Laterne flackert stark.
47. Ungestümes Treiben auf dem Newskij-Prospekt.
48. Akakij Akakijewitsch.
49. Das Mädchen.
50. Der Newskij-Prospekt rings herum wird leer. Keine Menschen auf dem Trottoir, keine Kutschen. Nur Akakij Akakijewitsch vor dem Schaufenster und vor dem Café das Mädchen. Bald wird es dunkel, bald hell im Schein der flackernden Straßenlaterne. Dann tauchen von neuem Menschen und Kutschen auf.
51. Das Mädchen geht zur Laterne und stellt sich darunter.
52. Sie dreht sich um, ihr Gesicht ist beleuchtet.
53. Akakij Akakijewitsch schaut.
54. Aus der Laterne sprüht ein Feuerwerk.
55. Akakij Akakijewitsch schließt die Augen. Dann öffnet er sie. Ein schwaches Lächeln belebt sein Gesicht. Er verliert sich in Träumereien.
56. Das Mädchen an der Laterne.
57. Im Schaufenster die Statue 'Amor und Psyche'.
58. Langsam entfernt sich eine Dame von einem Kavalier mit einem verführerischen Lächeln.
59. Langsam senkt sich die Brezel herab.
60. Akakij Akakijewitsch träumt mit geschlossenen Augen. Er öffnet sie ein wenig. Beschließt zu gehen. Plötzlich erschrickt er, kommt allmählich zu sich. Dreht sich zum Spiegel im Fenster, erblickt sich darin selbst. Das Lächeln verschwindet allmählich von seinem Gesicht. Er wird ganz, von Kopf bis Fuß gezeigt, unmöglich und schäbig gekleidet. An den Füßen schlechte Schuhe, und daran vorüber gehen Stutzerschuhe und glänzende Stiefel. Akakij Akakijewitsch bekommt Angst und zittert.

W. Nedobryj, FEKS. Moskau-Leningrad 1928. Zit. nach: Tamara Selesnewa, Kinomysl 1920-ch godow (Das Filmdenken der 20er Jahre), Leningrad 1972, S. 154 ff.

Expressionistische und formalistische Elemente in DER MANTEL

Von Barthélémy Amengual

Da es uns schwerfällt, in diesem Film nicht an *Caligari*, *Die Straße*, *Von Morgens bis Mitternachts*, *Hintertreppe* und vor allem an *Schatten* zu denken – denn Alexej Kapler, die 'Unwichtige Person', und Fritz Kortner gleichen einander wie zwei Wassertropfen –, so sollten wir uns darauf beschränken, von 'Interferenzen' zu sprechen. Erinnern wir an Pabst (seine Bordelle, die erlöschende Kerze aus *Lulu*), an Murnau und Sternberg.

Der 'dekorative' – oder plastische – Expressionismus, der dem deutschen Film wohl vertraut war, aber für den die FEKS ohne Zweifel hundert Beispiele in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts und dem experimentellen Theater der 20er Jahre finden konnte, wird hier bis zu einem unerhörten Grad der phantastischen, traumhaften, poetischen Zuspitzung vorgetrieben. Die Schreibfedern, der lebende Mantel, die riesige Teekanne, die staubigen Aktenordner aus den Archiven, die schreckliche Zeremonie, die Federn, die haufenweise auf den gefallen Körper geworfen werden (*O Macbeth* von Kurosawa), die Sphinx, die Laternen des Polizeireviere, das alles bildet ein verzerrtes, alpträumhaftes Universum wie in *Caligari*, im *Wachsfigurenkabinett*, in *Von Morgens bis Mitternachts*; aber im Unterschied zu diesen Filmen geht die Welt

hier aus der Wirklichkeit hervor. Die Vision geht über das Wahnhafte hinaus; nicht umgekehrt: der Schnee, das geschlossene Haus, die Büros, die Wohnung der 'wichtigen Persönlichkeit'. Mit dieser traumhaften, phantastischen Welt identifizieren sich die Autoren übrigens niemals persönlich — ganz anders als ein Pabst, ein Murnau, vor allem ein Sternberg. Die FEKS legt das objektive Zeugnis einer Entfremdung ab. Der Schwindel, der ihre Helden ergreift, ergreift nicht sie selbst. Für sie gibt es keine Hinter-Welt, zu der das 'dérèglement' aller Sinne den Zugang öffnen könnte. Und ihre kritische Position gegenüber der romantischen Tradition St. Petersburgs — wie sie beispielsweise Dostojewski und Andrej Běljy verkörpern — steht ganz in Übereinstimmung mit dem Materialismus.

Die Welt ist hier nicht mit Phantastik getränkt, gesättigt (wie in *Nosferatu* oder *Die freudlose Gasse*). Phantastisch ist nur ihre Darstellungsart. Nicht die betrachtete Sache, sondern der Blick des Betrachters, nicht die erzählte Tatsache, sondern der Tonfall, nicht die Materie der Erzählung, sondern die Stimme. Der Expressionismus und der Exzentrismus werden zur reinen Sprache.

Wer auch nur einen Film der FEKS gesehen hat, weiß, daß das Kino von Moskwins hier zu einem visuellen Glanz gebracht wurde, der außer in den barocken Werken Sternbergs seither nie mehr erreicht wurde. Moskwins Genie bestimmt diesen Film fast in dem gleichen Maße wie *Das neue Babylon*. Selten hat die Willkür und die Übertriebenheit des expressionistischen Spiels eine solche Harmonie und Ausgewogenheit erreicht, war sie von solcher Notwendigkeit getragen. Der Zirkus, die Exzentrik, das Theater, das Marionettenspiel, der Expressionismus verschmelzen zu einem einheitlichen Universum, einem Universum von Erniedrigung, Lächerlichkeit und Düsterteit, von Karikatur und Satire, von Alptraum, Angst und Lebensunfähigkeit in einer zu grausamen Welt — der der Entfremdung. Auch der der Imagination; und hier, auf der Ebene der Erzählung à la E.Th. Hoffmann, der Grotteske in der Art der deutschen Romantik, ist der Film außerordentlich gelungen. Das Theater ist mit all dem, was es auf der Bühne an materieller Inszenierung gibt — der Aspekt der Fabrik, des Wettbewerbs, des Jahrmarkts, der physischen und moralischen Auseinandersetzung, dem Ausfüllen des Raumes, der Beherrschung der künstlichen Natur des Dekors und der Ausstattung, zum Wort geworden, zur reinen Kunst des Fabulierens.

In der 'Geschichte des sowjetischen Stummfilms' von Lebedew wird dieses Werk ausführlich diskutiert. "Zur Zeit des MANTELS näherte sich die FEKS der Schule der Formalisten in Leningrad: Tynjanow, Eichenbaum und anderen. Diese Schule entstand zum Anfang der N.E.P. (Neue ökonomische Politik, 1921 - 1927, A. d. O.). Viktor Schklowskij galt als ihr Anführer; in seinem Buch *Über die Theorie der Prosa* und in anderen literarischen Untersuchungen sowie in Schriften und Werken, die sich mit Fragen des Films beschäftigen (*Die Literatur und das Kino*), formulierte er ihre grundlegenden theoretischen Prinzipien. Dann zog Schklowskij nach Moskau und entfernte sich von seinen Schülern; diese setzten die Entwicklung seiner Konzeptionen auf unabhängige Weise fort. Später brachten sie ihre Auffassungen über den Film in dem Sammelband *Poetik des Kinos* (1927) zum Ausdruck."

Aber Lebedew verwirrt die Leser, denn er scheint in einem Aufsatz Boris Eichenbaums, 'Wie Gogols *Mantel* gemacht ist', die eigentliche Quelle des Films von Kosinzew und Trauberg zu finden. Aber natürlich besteht ein großer Unterschied zwischen einem Text (erst recht einer philologischen Studie) und einem Film. Nichtsdestoweniger trifft es zu, daß DER MANTEL, eine Produktion der FEKS, das Ergebnis einer 'formalistischen' Überlegung, die Verwirklichung 'strukturalistischer' Methoden ist.

Der Irrtum besteht darin, daß man nach der Lektüre Lebedews und vor der Lektüre Eichenbaums (der von Lebedew kaum zitiert wird) annehmen könnte, der Formalismus habe nur Werke in der Art des MANTELS hervorgebracht, oder daß die Filmemacher der FEKS Eichenbaum als Voraussetzung zur Konzeption ihres Films gebraucht hätten. So schreibt der sowjetische Filmhistoriker: "Der Szenarist Tynjanow 'durchdachte' Gogol neu, im Gei-

ste der formalen Schule. Diesem 'Neudurchdenken' lag der Artikel 'Wie Gogols *Mantel* gemacht ist' zugrunde." Um den MANTEL als ein phantastisches, zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedeltes, satirisches, karikaturistisches und groteskes Werk zu realisieren, konnten die FEKS-Leute auf die Lehren des deutschen Expressionismus zurückgreifen, auf die konstruktivistischen, exzentrischen, bio-mechanischen und futuristischen Inszenierungen des russischen Revolutionstheaters — um Gogols Beispiel selbst nicht einmal zu erwähnen. Was konnte ihnen Eichenbaum noch bringen?

Aber untersuchen wir Eichenbaums Studie trotzdem — sie ist enthalten in Boris Eichenbaum: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Edition Suhrkamp (Frankfurt/Main 1965). Den jungen Erneuerern der FEKS lieferte Eichenbaum Hinweise, aber auch Warnungen und Einschränkungen: Die Kunst ist nicht notwendigerweise realistisch, die Kunst ist nicht notwendigerweise militant, sie ist nicht notwendigerweise an Ereignisse gebunden und nicht auf enge Weise dramatisch; das Werk ist nicht die Verdoppelung, das Konterfei der Wirklichkeit, sondern in vollem Umfang ein 'Diskurs'. Und der wesentlichste Hinweis: *Der Mantel* ist eine groteske Erzählung; sie kann also für die Leinwand als solche bearbeitet werden. "Und die Grotteske grenzt ans Melodrama" (a.a.O., S. 135). Dann folgen formale Vorschläge: "Der Stil der Grotteske verlangt erstens, daß die beschriebene Situation bzw. das beschriebene Ereignis in die bis zum Phantastischen winzige Welt künstlicher Erlebnisse (...) eingeschlossen, daß es von der großen Realität, von der wirklichen Fülle und Vielfalt des seelischen Lebens abgehoben werde; und daß das, zweitens, nicht in didaktischer oder satirischer Absicht geschehe, sondern mit dem Ziel, Raum für das Spiel mit der Realität, für die Zersetzung und freie Verlagerung ihrer Elemente zu schaffen, so daß die gewohnten Bezüge und Bande (psychologische und logische) in dieser neuerrichteten Welt unwirksam werden, während jede Einzelheit gewaltige Ausmaße annehmen kann." (a.a.O., S. 137 f.). So können die Teekanne, die Stehlampe, die Schreibfedem, der Mantel ein abnormes und quasi autonomes Leben führen. Die Gegenstände, aber auch die Schauplätze: das Polizeirevier, der Newskij-Prospekt, die Büros, die Wohnung des 'Himmlischen Geschöpfs' oder die der 'Wichtigen Persönlichkeit' ...

Barthélémy Amengual in : Mario Verdone, Barthélémy Amengual, La Feks. Premier Plan Nr. 54, Lyon 1970, S. 74 ff.

Grigori Kosinzew (1906 - 1973) / **Leonid Trauberg** (geb. 1902)
Beide Regisseure gründeten 1922 in Leningrad die futuristische Theaterbewegung "Fabrik des exzentrischen Schauspielers" (FEKS)
Filme:

- 1924 *Pochoschdenije Oktjabriny* (Die Abeunteuer Oktjabrinas)
- 1925 *Mischki protiv Judenitscha* (Mischki gegen Judenitsch)
- 1926 *Tschertowo Koleso* (Das Teufelsrad)
SCHINJEL (Der Mantel)
- 1927 *Bratishka* (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) M.-T. II
- 1938 *Wyborgskaja storona* (Die wyborger Seite) Maxim-Trilogie III
- 1941 *Wstretscha sMaksimom* (Begegnung mit Maxim; Episode aus *Bojewoj kinosbornik* A. 1 - Kriegsfilmchronik Nr. 1)
Slutschaj na telegrafje (Vorfall im Telegraphenbüro, Episode aus *Bojewoj kinosbornik* N. 2 — Kriegsfilmchronik Nr. 2)
- 1945 *Prostyje ljudi* (Einfache Leute) Uraufführung : 1956

Filme von Grigori Kosinzew (allein) : *Pirogow* (1947), *Bjelinskij* (1953), *Don Quijote* (1957), *Harnet* (1963), *König Lear* (1970)

Filme von Leonid Trauberg : *Die Schauspielerin* (1943), *Die Soldaten marschieren* (1958), *Die toten Seelen* (1960), *Freier Wind* (1961)

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