

Kassenschlager *Wessjolaja kanarejka* (Der fröhliche Kanarienvogel), der von der Kritik als bürgerlicher Kitsch verrissen wurde. Dort rankte sich die Intrige um eine Diva aus einem Café-chantants: Weiße, Rote, Kundschafter, Abwehr - die Liebesabenteuer zweier Männer, zweier Klassenfeinde mit einer berufsbedingt leicht bekleideten Frau.

Dem Film wurden bürgerliche Einflüsse, Spekulation mit dem Thema Revolution und kleinbürgerliche Platttheit vorgeworfen. Dasselbe Schicksal war auch Kuleschows nächstem Film ZWEI-BULDI-ZWEI beschieden. Im *Kanarienvogel* trat der Aristokrat als Roter auf - hier wurde ein Clown zum Revolutionär. So etwas war nicht pathetisch und ernst genug.

In diesem Film ging es um die schon damals strapazierte Geschichte der Besserung und Einsicht eines kleinen Mannes, um die Trennung der Familie (Vater-Sohn) auf verschiedenen Seiten der Barrikaden, wobei Blutsverwandtschaft und Klassenfeindschaft melodramatisch wirksam gegeneinander ausgespielt wurden.

Es gibt zwei Fassungen von diesem Film. Die erste wurde von Kuleschow hergestellt. In Erinnerung an die skandalöse Presse zu *Kanarienvogel* ließ man 40 Kopien ziehen und schickte den Film probenhalber in den Verleih. Die Kritiker waren genauso gnadenlos. Sie forderten von Kuleschow Änderungen. Der lehnte ab; so wurden sie von Nina Agadshanowa-Schutko, der Ko-Autorin des *Panzerkreuzer Potemkin* durchgeführt. Diese Fassung bekam Kuleschow selbst nicht zu sehen ("Ich habe den Film seit 1929 nie wieder gesehen", schrieb er in seinen Memoiren) - sie stieß aber auf noch heftigere Kritik. Dabei waren die vorgenommenen Korrekturen unerheblich. Kuleschow blieb in seinem Finale bei den Familienbeziehungen, Agadshanowa endete mit dem Übertritt des alten Clowns auf die Seite der Roten.

Als Hauptheldin trat der damalige Star Anel Sudakewitsch (später wurde sie Kostümbilderin) auf, sowie die Schauspieler aus Kuleschows Werkstatt: Sergej Komarow, Andrej Fajt. Außerdem agierten hier die Truzzis, eine berühmte russische Zirkusfamilie italienischer Abstammung.

Oksana Bulgakowa

Kuleschow erinnert sich

Dieser Film wurde verrissen, wie auch der *Fröhliche Kanarienvogel*. Er ist erhalten geblieben, doch ich habe ihn seit seiner Premiere nie wieder gesehen. Interessanterweise gibt es zwei Fassungen davon: Eine habe ich voll und ganz fertiggestellt, die andere enthält Korrekturen, die Nina Agadshanowa-Schutko ausgeführt hat.

Warum wurde der Film neu geschnitten? Als die erste Fassung herauskam, wurde der Film verrissen. Ich lehnte es ab, etwas zu ändern. Dann hat das Nina Agadshanowa-Schutko getan. Ihre Fassung habe ich nie gesehen, doch ich weiß, daß sie beim Glawrepertkom (Zulassungsbehörde - ein Zensurkomitee, A.d.Ü.) eine noch schlechtere Einschätzung bekam als meine.

Freilich wies der Film keine besondere ideologische Sünde auf. Das war ein Unterhaltungsfilm aus den Zeiten des Bürgerkrieges, dessen Handlung sich im Zirkus abspielte. In den Zirkusszenen erinnerte ich mich an meine Jugendbegeisterung für englische Exzentriker und wiederholte einige ihrer Nummern (zum Beispiel die mit dem angeklebten Geschirr) (...)

Besonders interessant war es, mit Zirkusartisten zusammenzuarbeiten, vor allem mit dem berühmten Reiter Wiljam Truzzi und seiner Familie (...) Ich begeisterte mich für die Aufnahmen von Zirkusszenen, sie erinnerten mich an meine Jugend, als ich Porträts von Clowns gemalt habe. (...) Ich habe von vielen gehört, daß der Zirkus in ZWEI-BULDI-ZWEI als gut und expressiv empfunden wird. Ich wünschte mir sehr, daß es so wäre.

Lew Kuleschow, in: '50 Jahre beim Film' (21.1.1990)

WSJATIJE SIMNEGO DWORZA

Die Erstürmung des Winterpalais

Produktion	Sewsapkino 1920
Organisator	Dimitri Tjomkin
Buch und Regie	Nikolai Jewreinow (Chef), Nikolai Petrow, Juri Annenkow, Alexander Kugel, Adrian Piotrowski u.a.
Chefbühnenbildner	Juri Annenkow

Gespielt am 8.11.1920 auf dem Urizki-Platz (ehemals Schloßplatz) in Petrograd.

Format	35 mm, Schwarzweiß, 1 : 1,37
Länge	etwa 20 Minuten

Massenaktionen und -feste in den ersten Revolutionsjahren

Die ersten Revolutionsjahre riefen eine völlig neue, monumentale Form des Theaters (und der gehobenen Unterhaltung) ins Leben - die Massenaktionen. Bei 800.000 Menschen Bevölkerung in der Großstadt teilte man sich in 10.000 Akteure und 790.000 Zuschauer auf und veranstaltete grandiose Umzüge mit Technik, Pyrotechnik, Artilleriegeschossen und Militärparaden. Daß solche Formen des Theaters in der Situation des Bürgerkrieges, der Belagerung Petrograds, schließlich der Intervention möglich waren, ist jedoch nur auf den ersten Blick verwunderlich. Die Ersetzung des Theaters durch Feste und kollektive Handlungen mit tausenden Mitwirkenden und doppelt soviel Zuschauenden war lange vorher durch verschiedene philosophische und ästhetische Programme vorbereitet worden.

Quellen

In Gorkis berühmter Schule auf Capri formierte sich zu Anfang des Jahrhunderts die Gruppe 'Wperjod' (Vorwärts) - von Lenin wegen des neuen 'Gottbildnertums' und philosophischen Subjektivismus' scharf angegriffen. Anatoli Lunatscharski, der zu der Gruppe gehörte, veröffentlichte damals, 1908, den Artikel 'Sozialismus und Kunst'. Ausgehend von der Vorstellung, Sozialismus sei die religiöseste aller Religionen, entwickelte er darin ein Konzept vom sozialistischen Theater der Zukunft, das sich als freie Kulthandlung entfalten würde, das Tempel zu Theatern mache und Theater zu Tempeln. Dort könnten die Massen der Mitwirkenden und der Teilnehmenden (Zuschauer) sich in kollektiven Tragödienaufführungen vereinen, welche ihre Seelen zu einem Ekstaseerlebnis führen würden. Lunatscharski, der sich 1917 längst von den 'Wperjod'-Ideen losgesagt hatte, durfte als Volkskommissar für Bildung einige solcher großen Mysterienspiele in Sowjetrußland noch miterleben. Ein anderer Philosoph der Gruppe, Alexander Bogdanow, nun Vorsitzender des Proletkults, hatte dessen Theaterdoktrin, die vom Theater als Massenaktion ausging, maßgeblich beeinflußt.

In einem Turm, der Petersburger Wohnung des symbolistischen Dichters, Philologen und Philosophen Wjatscheslaw Iwanow reifte zur selben Zeit eine andere, in bestimmter Hinsicht jedoch ähnliche Theorie. Das Theater bekam in ihr einen gesonderten Platz eingeräumt. Es sollte zu einer allgemeinen Volksaktion werden. Alle nehmen daran teil - und erreichen in dieser 'sakralen Handlung' eine höhere Realität. Das moderne Theater biete nur eine Kunstfiktion, die hypnotisch auf den Zuschauer wirke und

ihn völlig ausschließe (er dürfe nicht einmal niesen). Das neue Theater dagegen wird - nach Wagner und Nietzsche - den Zuschauer in eine außerästhetische Sphäre eintauchen, ihm nicht nur die Schau, sondern den Schaffensakt anbieten, an dem er mitwirken kann. Raus aus dem Bann der Hypnose - hinein in die Realität. Gemeint war damit nicht der materielle Alltag, sondern die Realität einer gemeinsamen Idee, des Geistes: die Erschaffung eines alle vereinenden Mythos.

Unweit von Wjatscheslaw Iwanows Wohnung lebte ein anderer Phantast, der Theaterregisseur und Theoretiker Nikolai Jewreinow, der in dieser Zeit ebenfalls zum totalen Umsturz des damals existierenden Theaters aufrief. Der Mensch brauche weniger das Theater, vielmehr die totale Theatralisierung des Lebens und der Alltagsformen. Militär-, Staats-, Kirchen- und Justizgebaren sollten bewußt inszeniert, ihre Theatralik erlebbar betont werden, auch der intime Alltag eines jeden bedürfe des Spiels und sei durchzogen vom Geist der Verwandlung. (Schon beim Anziehen, Zähneputzen setzen wir eine Maske auf und probieren unsere 'soziale Rolle' an.) "Spielt nicht auf der Bühne, sondern im Leben!" schlug Jewreinow vor. Anfang 1920 schreibt er eine Artikelserie, in der er nach dem Ursprung der Tragödie in Rußland sucht und ihn in den karnevalistischen Bräuchen der Heiden, den vorchristlichen Ziegenliedern (einer russischen Version des Dionysischen Trauerspiels) zu finden glaubt. Er entwirft ein Programm für die *Intimisierung des Sozialismus* durch die Theatralisierung des Lebens.

1918 erscheint Platon Kerschenezs 'Schöpferisches Theater' - ein Buch, das in den nächsten fünf Jahren fünf Auflagen erlebt und sogar ins Deutsche übersetzt wird. Die 'Organisationstheorie' Bogdanows wird auf das Theater übertragen und zum proletarischen Dogma gemacht. Kerschenez avanciert zum konsequentesten und bekanntesten Theoretiker des Proletkults auf diesem Gebiet. Er definiert das alte Theater als Produkt des bürgerlichen Individualismus, das dem Zuschauer eine passive Rolle verordne. Im neuen Theater hingegen seien alle dazu aufgerufen, sich in einem schöpferischen Befreiungsakt zu vereinigen. Deshalb solle das alte Theater durch ein Massentheater ersetzt werden, das in Massenpantomimen, Prozessionen, Chören und Fest-Umzügen am organischsten dem proletarischen Massenbewußtsein entspreche. Kein Theater *fürs* Volk, sondern ein Theater *des* Volkes, in dem Schauspieler und Zuschauer zu einer Person würden. Es gehe nicht darum, gute Schauspieler zu erziehen, die gelungen sozialistische Stücke spielen könnten. Man müsse eher den Massen helfen, sich schöpferisch zu äußern, ihren künstlerischen theatralischen Instinkt wachrufen, der in jedem Menschen angelegt sei und zur Entladung kommen sollte. Also möge das Theater keine Bebilderung der Ideologie darstellen, sondern diesen Instinkt und das Massenschöpferium provozieren. Eine mögliche Form zur Erschaffung eines solchen Theaters sei die Massenaktion.

Jewreinow beschuldigte später den Proletkult des Plagiats, er hätte sich bei seinem Vorwurf getrost mit Wjatscheslaw Iwanow zusammentun können.

Diese unzähligen Konzepte ließen sich plötzlich experimentell erproben, und ihre geistigen Urheber mischten dabei kräftig mit. Die materielle Basis kam allerdings aus einer anderen 'Ecke' - aus der Amateurbewegung der Arbeiterklubs und der Roten Armee. In ihren Studios wurden jene konkreten Formen des Experiments geboren, die die Theoretiker für die Realisierung ihrer recht verschiedenen Programme benutzen konnten.

Zwischen 1918 und 1920 entstehen zahllose Zirkel, die Massenhandlungen inszenieren. Ihre Sujets bilden jene historischen Massenaktionen, die Rußland zu Anfang des Jahrhunderts erlebt hatte: der Blutsonntag und die Streiks des Jahres 1905, Exekutionen und Barrikadenkämpfe, der Untergang der russischen Flotte bei Tsushima und die Niederlage der Russischen Armee in den Masurischen Sümpfen, Chodynka, die Februarrevolution, die Julidemonstrationen und der Oktoberaufstand.

Die Massen, von der Historie zur Aktion provoziert, sollten diesen Impuls in das Theater der Massen-Aktionen übernehmen, wo im wesentlichen ein Theater der Weltgeschichte rekonstruiert wurde. Massenspiele, öffentliche Gerichtsprozesse gegen reale und fiktive (literarische) Helden (General Wrangel oder Rodion Raskolnikow) erfaßten ganz Rußland. Arbeiterzirkel inszenierten die Massenerschießung an der Lena, den Aufstand im Dorf Besdna, Prozessionen, Umzüge...

1920 gab es 120 solcher Zirkel, ein Jahr später bereits 250. Das schuf eine Möglichkeit, die Theorien - gestützt auf diese materielle Basis - zu verwirklichen. Wjatscheslaw Iwanow, der zu dieser Zeit in der Theaterabteilung der Volkskommissariats für Bildung arbeitet, schlägt den Arbeitern vor, 'Chöre auf Plätzen' zu inszenieren, um somit zu eigenwilligen Formen des geistigen Kollektivismus zu gelangen.

Neue Rituale

Die erschöpfende Verwirklichung und Konkretisierung ihrer Programme sahen die Theoretiker - wie verschieden sie auch immer waren - im *Fest*. Das Fest sollte den Alltag umgestalten, das kollektive Spiel sollte Leben und Persönlichkeit der Arbeiter (oder Soldaten) neu formen. Das proletarische Amateurtheater sollte mehr als eine Amateurbewegung sein, es sollte einen ästhetischen Ersatz der Revolution bilden. Aus dem alljährlichen Reproduzieren des Revolutionsrituals sollte eine neue, commemorative Handlung entstehen. Am selben Ort, am selben Tag - wie die alten Griechen in ihren dionysischen Spielen - sollten die Arbeiter die revolutionäre Handlung nachahmen und sie in diesem Prozeß noch einmal erleben. So käme es zur theatralisch-spielerischen Weitergabe des historischen Gedächtnisses und zur Festigung der damit verbundenen Emotionen, des alle einenden Gefühls. So entstünden ein neuer Brauch und die revolutionäre Ritualistik. Alljährlich würde auf diese Weise die Revolution neu erlebt (die dionysische Grundlage erschrak später die Theaterhistoriker, wenn sie sich der Beschreibung der grandiosen Massenaktionen näherten).

Anfang der 20er Jahre wurde ein 'roter Kalender' geschaffen, der den traditionellen kultischen Feiern und Festen entgegenwirken sollte: Er enthielt die 'Daten der Weltrevolution' - Blutsonntag (9.1.), Liebknecht-Luxemburg-Tag (17.1.), Tag der Roten Armee (23.2.), Tag der Arbeiterin (8.3.), Tag der Commune (18.3.), Lenins Ankunft in Petrograd (16.4.), 1. Mai, die Juli-Tage (3.-16.7.), Oktoberaufstand (7.11.) und die Moskauer Erhebung (22.12.). Das ganze Jahr war durchterminiert, die neuen Festtage sollten gegen Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt ankämpfen. Keine zyklische, mythologische Zeit mehr - eine historische sollte eingeführt und gefeiert werden. Man besann sich der alten russischen Bräuche und meinte, Demonstrationen und Meetings seien die neuen proletarischen Riten. An diesen Festtagen wurden sie gepflegt und um das neue Massendrama - die Inszenierung - ergänzt. In ihrem Bau gingen die Massenpantomimen auf Mysterienspiele zurück, ihr Thema waren verschiedene Rebellionen (Sklaven gegen Herren, Kommunarden gegen Versailles, Rote gegen Weiße), mit Chor und den satirischen Masken der Feinde, Massenmärschen, Attacken, Pantomimen, Akrobatik, Tanz und Rezitation.

Man blickte auch auf die Feste der Jakobiner zurück und fühlte sich als Erbe dieser Traditionen. Die ganze Stadt war während der Festlichkeit faktisch neu organisiert. Die alten Gebäude waren hinter grandiosen Dekorationen versteckt worden, Berufstheater gaben ihre Vorstellungen unter freiem Himmel, auf den Ladeflächen von LKWs, auf Straßenbahnlaternenwagen. Doch das Fest kulminierte in grandiosen Massenaktionen. Davon blieben in der Geschichte drei in Erinnerung.

Das Mysterium von der befreiten Arbeit

Am 1. Mai 1920 agierten etwa 2000 Personen im Säulengang und auf der Treppe der Petrograder Börse im 'Wunder von der befreiten Arbeit'. (Das Mysterium inszenierten Juri Annenkow und Alexander Kugel, als Ausstatter wirkten Dobushinski, Annenkow und Stschuko.) Oben saßen die Herrscher (Sultan, Papst, Napoleon, Bankier, russischer Kaufmann) - unten die Sklaven. Zu Klängen aus 'Lohengrin' begann die Erhebung von unten. Erst stürzten die römischen Gladiatoren die Treppe empor, dann waren es Stenka Rasins Mannen - die dritte Rebellion vollzog sich bereits unter der roten Fahne, und die Herrscher flohen endlich in akrobatischen Sprüngen und Salti treppabwärts. Alles endete mit einem Feuerwerk. Einige Symbole - der Freiheitsbaum, der Turm mit den goldenen Toren - waren direkt den französischen Festen entlehnt.

Diese Aktion mit 2000 Darstellern und 35.000 Zuschauern war als eine grandiose romantische Feerie inszeniert worden. Lichteffekte, Architekturteile der Börse, gigantische Dekorationen, die am Gebäude angebracht waren und seine Fassade verdeckten, sorgten für Wirkung. Begeistert vom ersten Erfolg, plante man für das nächste Jahr sofort ein umfassendes Programm: Im Juli sollte die Erstürmung der Bastille inszeniert werden, dann die Verteidigung Zarizyns vor der Isaak-Kathedrale. Vor dem Ingenieurschloß sollte der 'Kampf gegen Polen' stattfinden.

Aber diese Pläne wurden bald umgestoßen: Im Juli kam Lenin nach Petrograd, zusammen mit den Teilnehmern des Zweiten Kongresses der III. Internationale. Innerhalb von nur zehn Tagen wurde von einem großen Team eine zweite grandiose Massenaktion auf die Beine gestellt - 'Zur Weltkommune'. Jetzt waren es bereits 4000 Mitwirkende und 45.000 Zuschauer, die von Nikolai Petrow, Sergej Radlow, Wassili Solowjow, Adrian Piotrowski dirigiert wurden. Als Ausstatter wirkte Nathan Altman. Wieder spielte man vor der Petrograder Börse, nun wurden auch der Kai der Newa mit seinen Leuchttürmen, Schiffe, Minenträger im Fluß, selbst die Peter-Pauls-Festung einbezogen. Von dort wurde mit riesigen Scheinwerfern die Handlung ausgeleuchtet, von dort ertönten auch die Kanonenschüsse. Die Massenaktion stützte sich ebenfalls auf die Geschichte verschiedener Rebellionen - von der Commune bis zum Roten Oktober -, das Produktionsstück der Weltrevolution.

Das Spektakel geriet um vieles grandioser als drei Monate zuvor. Die Aktionen der Massen wurden über die Newa-Brücke geleitet, Sirenen von Kriegsschiffen gaben die Signale - an Pyrotechnik wurde nicht gespart. Die Apotheose gipfelte gegen vier Uhr morgens in einem Feuerwerk. Die Theaterleute unter den Zuschauern erinnerten sich daran, daß Meyerhold 1914 genau am selben Ort ein grandioses patriotisches Spektakel inszeniert hatte, und rümpften darüber die Nase. Doch die Zeitungen berichteten, die Schau habe auf die Zuschauer, besonders auf die ausländischen Gäste, einen großen Eindruck gemacht.

Die dritte Massenpantomime, Erstürmung des Winterpalais, gespielt am 7. November desselben Jahres 1920, übertraf alles bis dahin Veranstaltete: 8000 Mitwirkende und hunderttausend Zuschauer. Zwei riesige Bühnen - mit dem Winterpalais als Kulisse im Hintergrund -, der Schloßplatz und die Kolonnaden wurden in die Handlung einbezogen. 320 Autos und gepanzerte Fahrzeuge waren in Bewegung. 400 erleuchtete Fenster des Winterpalais wurden für Silhouettentheater benutzt: Hinter ihnen inszenierte man den Kampf um das Palais und die Verhaftung der Provisorischen Regierung. Die Koordinierung der Licht-, Ton- (Sirenen der Petrograder Fabriken und der Baltischen Seekriegsflotte) und der pyrotechnischen Effekte war streng militärisch durchorganisiert. Die Regisseure erteilten ihre Anweisungen mittels Leuchtraketen und über Feldtelefone. Gedacht war das Ganze als eine 'Autobio-rekonstruierende Handlung' (Jewreinow).

Eine Bühne war 'rot', mit Fabriken als Dekoration - auf der anderen, einer 'weißen', die Andeutung des Thronsaals für die Sitzung der provisorischen Regierung. Hier agierten Kerenski (er erschien unter Marseillaise-Klängen), seine Minister mit Zylindern (die den Beobachter an chinesische Puppen mit wackelnden Köpfen erinnerten), ein Frauenbataillon, euphorische Damen und Kapitalisten, Aristokraten und Kriegsversehrte, Junker und Menschewiki. Auf der 'roten' Bühne war die Masse in Aktion - zunächst die unorganisierten Proleten, dann die bewußten Rotarmisten.

Die Handlung erstreckte sich zwischen zwei Ereignissen - Julidemonstration 1917 und Erstürmung des Palastes Ende Oktober. Auf der Brücke zwischen zwei Bühnen wurde der Kampf ausgespielt: Erschießung, Attacke, Flucht der Besiegten.

Es bleibt wohl ein Rätsel der Historie, wie Petrograd - diese von Hunger, Kälte und General Judenitsch bedrohte Stadt - solch grandiose Schauspiele auf die Beine stellen konnte, so viele Mitwirkende und Teilnehmer zu einen vermochte. Das war im Grunde nur möglich, weil diese Spektakel militärisch organisiert wurden und die Regieteams wie ein Generalstab arbeiteten. Die Rote Armee rekrutierte die Agierenden wie Einberufene. Entweder waren es Soldaten oder Arbeiter aus Amateurzirkeln, manchmal kamen die Akteure aus der Bevölkerung - für die Mitwirkung gab es während der Proben und der Aufführung die begehrte Soldatenration: Hering, ein Achtel Brot und saure Drops. Es kam aber auch zu Zwangs-Engagements.

Die technische Ausrüstung - Telefone, Fahrzeuge usw. - stellte ebenfalls die Armee. Meyerhold und Eisenstein kritisierten damals den militärischen Drill und archaischen Stil dieser 'roten Königspropositionen'. Drill anstelle des lebendigen Schöpfertums der Massen, wie es von den Theoretikern der Massenaktionen beschworen wurde.

Von all diesen großen Handlungen erfahren wir heute aus alten Zeitungsberichten, Erinnerungen der Augenzeugen, zahlreichen Photos. Erst vor vier Jahren wurde im Sowjetischen Archiv für Photo- und Filmdokumente (in Krasnogorsk bei Moskau) ein kurzer Streifen gefunden, der die Massenpantomime 'Erstürmung des Winterpalais' auf Zelluloid fixiert hatte. Eine wahre Entdeckung für Film- und Theaterhistoriker! Gefilmt wurde meistens auf der 'weißen' Bühne, wir erkennen deutlich das Auftreten Kerenskis.

Aber es ist offensichtlich eine Probe, bei der die Kameramänner ihre Aufnahmen machten: Die Handlungen auf den zwei großen Bühnen passieren am Tag, dabei begann die Vorstellung erst um 22 Uhr, wie wir wissen, also in der Dunkelheit. Ein Berichterstatter schreibt, daß es damals sehr stark geregnet hatte und weniger Zuschauer kamen, als erwartet. Man merkt, daß von verschiedenen Standpunkten aus aufgenommen und 'nahtlos' geschnitten wurde, doch nie kommt ein zweiter Kameramann ins Bild - oder ein Teil des Publikums. Dies zwingt ebenfalls zur Annahme, daß wir es hier mit einer Probe zu tun haben.

Leider konnten das gigantische pyrotechnische Spektakel und das Schattenspiel im Winterpalais nicht gefilmt werden, dazu taugten wohl weder das Filmmaterial noch Beleuchtungskapazitäten. Als Sergej Eisenstein zehn Jahre später auf demselben Platz die Massen, angeführt von Iwan Podwojski, demselben Mann also, der an jenem historischen 25. Oktobertag 1917 auch die Matrosen angeführt hatte, zur 'dritten' Erstürmung des Palais trieb, mußte in der ganzen Stadt der Strom abgeschaltet werden, um ein paar Minuten Filmaufnahmen zu ermöglichen: So viele Lampen wurden da aufgestellt.

Nun können sich die Filmwissenschaftler nach Ansicht der wertvollen 20 Minuten Filmchronik streiten, inwieweit diese Massenpantomime Eisensteins berühmte Inszenierung des 'Oktober' beeinflusst haben könnten - oder auch nicht. In der Sowjetunion tun sie es bereits.

Oksana Bulgakowa