

Sowjetischer Film kurz vor dem Zweiten Weltkrieg

Autor(en): **Zerhusen, Markus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **42 (1990)**

Heft 6

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931412>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SERIE

GESCHICHTE DES FILMS IN 250 FILMEN

Sowjetischer Film kurz vor dem Zweiten Weltkrieg

MARKUS ZERHUSEN

Zwei sowjetische Filmwerke aus den späten dreissiger Jahren stehen in der «Geschichte des Films in 250 Filmen» des Filmpodiums Zürich im April auf dem Programm: «Alexander Newski» (1938) von S. M. Eisenstein und von Mark Donskoi die aus drei abendfüllenden Filmen bestehende «Gorki-Trilogie» (1938–1940). Bei den Werken ist sowohl ihre epische Form gemeinsam als auch der Umstand, dass sie unter den Filmen der inzwischen straff geführten sowjetischen Filmindustrie zu jenen gehören, die trotz grosser Hindernisse und Widerstände zu einer eigenen Sprache fanden und dieser dank der speziellen, nicht auf Gewinn orientierten Produktionsweise auch umso dezidierter Ausdruck verleihen konnten.

In den dreissiger Jahren wurde die sowjetische Filmindustrie Schritt für Schritt zentralisiert. 1933 wurden Produktion, Verleih und Vorführung von Filmen der neu geschaffenen «Hauptverwaltung der Film- und Fotoindustrie» angegliedert und diese direkt dem Rat der Volkskommissare, also der Regierung unterstellt. Alle Produktionsvorhaben der Studios mussten jetzt von dieser «Hauptverwaltung» genehmigt werden, deren Chef Boris Schumjatski war.

Rationalisierung nach US-Vorbild

Schumjatski kam Anfang der dreissiger Jahre aus der Industrie zum Film. In der Kunst und im Film kannte er sich nicht aus, hier interessierte ihn vor allem der organisatorische Bereich. Grossen Eindruck hatte auf ihn die Organisation der Filmproduktion in Hollywood gemacht, die er auf einer Amerikareise zu studieren Gelegenheit hatte.

Nach amerikanischem Vorbild wollte er die Produktionszeit der sowjetischen Filme, die bisher durchschnittlich fünfzehn Monate betragen hatte, auf eineinhalb bis fünf Monate verkürzen. Um das zu erreichen, musste er die starke Position der Regisseure durch die Einschaltung von Produzenten zurückschrauben und Drehbuch- und Montageabteilungen schaffen, die unabhängig vom Regisseur Drehbücher ausarbeiteten und die Filme fertigstellten. Inhaltliche und formale Experimente wurden in diesem neuen Produktionssystem nicht mehr geduldet. Unter dem Einfluss der Funktionäre wurde so aus dem «sozialistischen Realismus», der berechnete Anliegen vertrat, bald ein geistloser Produktionsapparat, der den makellos «positiven Helden» in seinem heroischen «Kampf für den Aufbau des Sozialismus» propagierte.

Unter diesem neuen Regiment hatten insbesondere Regisseure wie Pudowkin, Kuleschow und vor allem Eisenstein zu leiden. Und die Ironie der Geschichte wollte es, dass Sergej M. Eisenstein gleich zweimal hintereinander, von ganz verschiedener Seite her, ein äusserst beschämendes Produktionsdrama erleben musste. Beide Male lehnten jene, welche die Macht hatten, einen Film, den er gedreht hatte, ab, der dann nie fertiggestellt und nie öffentlich aufgeführt werden konnte, weil es den Geldgebern respektive den Funktionären so gefiel. Das passierte ihm zunächst in Hollywood («Que viva Mexico!», 1930–32) und kurz darauf in Moskau («Beshin lug», 1935–37).

Bei «*Beshin lug*» («Die Beshin-Wiese») vollzog Schumjatski ein regelrechtes Unterwerfungsritual. Eisenstein drehte den Film ein erstes Mal. Aus inhaltlichen Erwägungen lehnte ihn Schumjatski, als er den ersten Rohschnitt gesehen hatte, ab und beauftragte Eisenstein mit der Ausarbeitung einer neuen Version. Als diese fertiggedreht war, wurde sie wiederum, diesmal aus formalen Gründen, verworfen. Die Arbeiten am Projekt wurden eingestellt (nachdem bereits zwei Millionen Rubel investiert worden waren), und das belichtete Filmma-



**Mehr Mythos als Historie:
«Alexander Newski».**

terial verschwand. Daraufhin schrieb Eisenstein eine Selbstkritik, in der er die ihm vorgeworfenen Fehler öffentlich eingestand und sich von «Beshin lug» distanzierte.

Als Folge dieser «kooperativen» Haltung wurde Eisenstein die Regie von «*Alexander Newski*» übertragen. Allerdings war die Produktion überwacht: Eisensteins Regieassistent, D. I. Wassiljew, hatte den besonderen Auftrag, ihn zu einer klaren Erzählweise anzuhalten, die nicht von stilistischen Experimenten verdunkelt werden sollte. Mit «*Alexander Newski*» wandte sich Eisenstein einem historischen Stoff zu (vgl. ZOOM 24/78, S.2f). Ende der dreissiger Jahre – der Krieg lag in der Luft – waren historisch-patriotische Sujets in der sowjetischen Literatur und im Film gern gesehen. Sie sollten die patriotischen Gefühle der Massen stärken. Doch etwas anderes mag Eisenstein vor allem gereizt haben. Mit diesem historischen Stoff – mehr Mythologie als Geschichte – hatte er die Möglichkeit, jene mythisch-symbolische Stilisierung der Wirklichkeit, welche er seit «*Que viva Mexico!*» anstrebte (und die ihm auch bei «*Beshin lug*» zum Vorwurf gemacht wurde) im Einklang mit dem Inhalt bedeutend einfacher und auf

politisch weniger brisante Weise zu realisieren als mit einem Gegenwartsthema. Generell aber widersprach Eisensteins Hang zur Stilisierung und Typisierung der Personen dem damaligen Trend im sowjetischen Film – und nicht nur dort. Angestrebt war seit der Einführung des Tonfilms die individuell-psychologische Charakterzeichnung des Helden (am Rand angemerkt: Man könnte in der Diskrepanz Eisensteins zum Tonfilm-trend eine gewisse Parallele zu Charlie Chaplin und seinen Filmen der dreissiger Jahre herstellen zwischen den formalen, bildhaften Intentionen Eisensteins und der Pantomime bei Chaplin und deren Verhältnis zur Sprache im Film).

«*Alexander Newski*» erzählt eine Heldenlegende, die die Taten eines ungewöhnlichen, mit allen Vorzügen ausgestatteten Prinzen und Ritters preist, der gegen Mitte des 13. Jahrhunderts die Einheit Russlands herstellte in der Schlacht auf dem Peipus-See (1242) eine Armee des deutschen Ritterordens schlug, und der zudem ein Heiliger genannt wird. Dieses Sujet kam Eisensteins Inten-

tionen entgegen. Ausserdem war die historische Basis der Handlung sehr schmal oder fehlte überhaupt, was ebenfalls gegen eine realistisch-naturalistische und für eine überhöhte, mythologisch-symbolische Bearbeitung sprach.

Die Handlung, insbesondere aber die Essenz einer Situation oder die «Idee» einer Sequenz wird in «Alexander Newski» nicht romanhaft erzählt oder in Dialogen dargestellt, sondern in der Aneinanderreihung und Kontrastierung stilisierter Bilder gezeigt. So formt sich zum Beispiel aus den wenigen Einstellungen vom Beginn der Schlacht zwischen den deutschen Ordensrittern und den Russen auf dem vereisten Peipus-See das Urbild herannahender Gefahr, in Bildern, die in dieser Ausdruckskraft seit der Stummfilmzeit nicht mehr zu sehen waren: Newski silhouettenhaft in Grossaufnahme auf einem hohen Felsen. Dazu als Kontrast in ausgewogenem Rhythmus dazwischengeschnitten die wie Maschinen in gerader Frontlinie heranrückenden Deutschen, erst ganz klein am Horizont, dann immer grösser. Diese Gegenschnitte wiederholen sich mehrmals. Eine symbolische Rolle spielen die weissen Gewänder der Ordensritter: Die weisse Farbe wird zum Synonym der Vernichtung und des Todes. Symbole sind auch die Kreuze auf ihren Schildern und Umhängen, die auf Hakenkreuze verweisen, oder die topfartigen Helme der Deutschen und das Orgelspiel des Mönchs – eine Intensität des bildhaften Ausdrucks, wie man sie lange nicht mehr gesehen hatte.

Kommt hinzu, dass die Verbindung von Bild und Ton genau aufeinander abgestimmt ist, dass der Ton und die Musik nicht die Handlung untermalen, sondern eine eigenständige dramatische Funktion haben. Prokofjews Kompositionen für den Film bilden einen integrierenden und schöpferisch gleichwertigen Bestandteil seiner Aussage. In einigen Episoden erreicht Eisenstein jenen audio-visuellen Kontrapunkt, den er zusammen mit Pudowkin schon 1928, ganz zu Anfang der Tonfilmzeit, gefordert hatte.

Impliziter Führerkult

Inhaltlich griff der Film aber nicht nur die nationale Vergangenheit Russlands, sondern auch in fast opernhafem Pathos einen Heroenkult auf, der bedenklich stimmt: Handelt es sich hier um eine Nazifeindlichkeit aus einer patriotischen Haltung heraus, die dann doch dem «germanischen» Führerkult huldigt?

«Alexander Newski» lief sehr erfolgreich, als er im Dezember 1938 in die sowjetischen Kinos kam, wurde dann aber nach der Unterzeichnung des

Hitler-Stalin-Pakts aus diplomatischen Erwägungen aus dem Programm gestrichen und kehrte erst nach dem Eintritt Russlands in den Zweiten Weltkrieg auf die Leinwand zurück. Der Film verhalf Eisenstein in der Sowjetunion zu neuem Ansehen, nachdem er seit seiner Rückkehr nach Russland (1932) als Formalist und als politisch unzuverlässig bemäkelt worden war. Nach fast zehn Jahren hatte Eisenstein endlich einen Film nicht nur gedreht, sondern auch beenden können.

Russische Realität vor 1900

Der grösste Publikumserfolg dieser Jahre war in der Sowjetunion aber die «Gorki-Trilogie» – «Gorkis Kindheit» (1938), «Unter fremden Menschen» (1939), «Meine Universitäten» (1940) – des noch jungen Regisseurs Mark Donskoi. Die Vorbereitung zu dem Film dauerte sechs Jahre. Das Drehbuch schrieb Donskoi zusammen mit dem Gorki-Biografen Grusdew nach der Autobiografie von Maxim Gorki. Donskoi hat die Atmosphäre, den Stil und die Intention von Gorkis literarischem Werk ausgezeichnet erfasst. Die Trilogie erzählt nicht nur die Geschichte von Alexej Peschkow (so hiess Gorki eigentlich), von seiner Kindheit über die Jugendjahre bis zum Mannesalter, sondern zeichnet auf einer anderen Ebene ein präzises und realistisches Bild der russischen Realität vor der Jahrhundertwende. Im Fluss der episch dahinströmenden pittoresken oder humorvollen Episoden taucht eine Fülle plastischer und exzentrischer Charaktere auf.

In «Gorkis Kindheit», dem ersten Teil der Trilogie, wird die Welt so dargestellt, wie sie ein Kind

Die Filme im April

Jeweils Sonntag, 17.30 Uhr, und als Wiederholung Montag, 20.30 Uhr im Studio 4 (Filmpodium der Stadt Zürich):

- 1./2.: «Alexander Newski» von Sergej M. Eisenstein (Sowjetunion 1938)
- 8./9.: «Detstwo Gorkowo» (Gorkis Kindheit) von Mark Donskoi (Sowjetunion 1938)
- 22./23.: «W ljudjach» (Unter fremden Menschen) von Mark Donskoi (Sowjetunion 1939)
- 29./30.: «Moi uniwersitety» (Meine Universitäten) von Mark Donskoi (Sowjetunion 1940)



Schwierige Kindheit: «Detstwo Gorkowo» von Mark Donskoi.

sieht, das ein schweres, oft grausames, aber auch schönes und ungewöhnliches Leben kennenlernt. Alexej war früh verwaist und wuchs bei seinen Grosseltern auf. Hier lebt er in einer poetischen, von Überraschungen und Wundern erfüllten Umgebung, wemgleich sich auch hier schon die Welt keineswegs freundlich gibt: Ein vorbeiziehender Trupp politischer Gefangener kündigt die Ungerechtigkeit der Verhältnisse an. Der kleine Alexej wird in den zwei ersten Folgen mit viel Talent von Aljoscha Ljarski gespielt. Die Grossmutter Akulina ist Warwara Massalitinowa, eine Schauspielerin mit einer reichen Ausdrucksskala, die eine Gestalt schuf, als wäre sie leibhaftig aus den Seiten von Gorkis literarischem Selbstzeugnis herausgetreten.

In die Handlung der «Gorki-Trilogie» wurden Episoden aus anderen Erzählungen sowie Fakten und Angaben aus der Biografie des Schriftstellers miteinbezogen. Dabei setzte der Regisseur die Kunst des Kontrastes raffiniert ein: Momente voller Spannung und Pathos stellte er humorvollen und satirischen Passagen gegenüber. Obwohl Donskoi das Leben des zaristischen Russlands am Ende des vergangenen Jahrhunderts mit viel Schärfe zeichnete, vermied er bewusst das Schema

der Schwarzweissmalerei. In der wirklichkeitsgetreuen Darstellung des Landes und der Menschen ist die «Gorki-Trilogie» ein Unikat in der sowjetischen Filmgeschichte der dreissiger Jahre. Zum Teil erinnern die Bilder in Stil und Konzeption bereits an die Filme des italienischen Neorealismus.

Der erste Teil der Trilogie, «Gorkis Kindheit», erweist sich in bezug auf die Konzeption und Regie als der beste. Beim zweiten Teil, «*Unter fremden Menschen*», wirkt der Aufbau etwas fragmentarisch, und im dritten Teil, «*Meine Universitäten*», ist die Darstellung des jungen Alexej Peschkow, gespielt von N. Walberg, im Vergleich zu den Leistungen von Aljoscha Ljarski aus den ersten zwei Teilen weniger überzeugend. Der Epilog in diesem dritten Teil wirkt noch schwächer, es scheint fast, als wäre er im nachhinein aufgepflanzt worden: Die Szene, in der das Neugeborene zum Schluss des Films in den Wellen des Meeres badet, ist in ihrem falschen Pathos ein Stilbruch und wirkt peinlich. Es ist schade, dass Donskoi das künstlerische Niveau von «Gorkis Kindheit» nicht bis zum Schluss durchhalten konnte. III