

Ein "Amerikaner" in Moskau

Autor(en): **Rüttimann, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

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

Heft 18

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931435>

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.

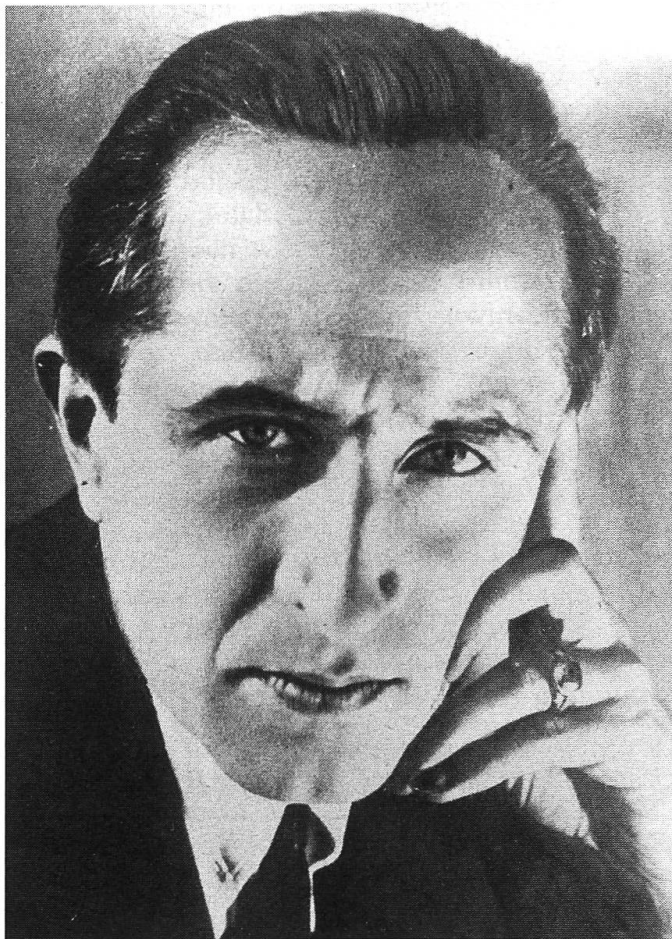
Haftungsausschluss

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.

Ein «Amerikaner» in Moskau

MATTHIAS RÜTTIMANN

Lew Kuleschow gilt als einer der Wegbereiter des nachrevolutionären Films in der Sowjetunion. Neben der Verwirklichung formal wie schauspielerisch hervorragender Filme hat er theoretische Schriften verfasst, bekannt wurde er nicht zuletzt durch einen nach ihm benannten Montageeffekt. – Eine Auswahl der am Filmfestival Locarno vielbeachteten Retrospektive wird diesen Herbst vom Filmpodium der Stadt Zürich gezeigt.



Nehmen wir den Namen Lew Kuleschow und montieren ihn zuerst in den Nachspann einer ziemlich blauäugigen, fade zubereiteten Geschichte mit dem pathetischen Titel «Der Schwur von Timur» über eine Bande Jugendlicher, die der deutsche Angriff auf die Sowjetunion zu selbstloser Fronarbeit in Dorf und Feld mobilisiert. Dann setzen wir den gleichen Namen unter ein Werk, das in expressiven Bildern das Psychogramm dreier isolierter Menschen beschwört, von denen einer ein Mörder ist. Im ersten Fall würden wir die opportunistische Unterwerfung des Regisseurs unter die als «sozialistischer Realismus» bekannt gewordenen Parteivorgaben tadeln, im zweiten aber die grandiose Handhabung der künstlerischen Mittel und sein dezidiertes psychologisches Verständnis loben. Voilà: der Effekt Kuleschow.

Mit diesem paradoxen Phänomen sahen sich jene Zuschauer und Zuschauerinnen konfrontiert, welche in Locarno der in ihrem Umfang für den Westen einmaligen Retrospektive über das Werk des russischen Filmtheoretikers, -professors und -regisseurs Lew Kuleschow folgten. Gerade jene späten, ideologisch strammen und formal schlaffen Filme wie «Kljatwa Timura» (Der Schwur von Timur, 1942) würden kaum vermuten lassen, dass derselbe Regisseur zwischen 1924 und 1933 die Kinematographie entscheidend beeinflusst und formal wie schauspielerisch hervorragende Filme gedreht hat, die neben den Filmklassikern von Eisenstein, Pudowkin und Dowschenko zu Unrecht in Vergessenheit geraten sind. Oder wer kennt schon «Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiken», «Dura Lex» oder «Der grosse Tröster»? Am Œuvre und am Phänomen Kuleschow lassen sich beispielhaft rund vierzig Jahre sowjetische Filmgeschichte ablesen, von denen zumindest die ersten fünfzehn für die Entwicklung der Kinematographie von internationaler Bedeutung gewesen sind.

Als die Oktoberrevolution 1917 über Nacht eine

Lew Kulechow anfangs zwanziger Jahre.

neue, junge Generation von Künstlern in die erste Reihe katapultiert und ihnen einen unvergleichlichen Freiraum öffnet, gehört auch der 1899 geborene Lew Kuleschow dazu. Noch vor der Revolution hat Kuleschow Malerei zu studieren begonnen und seine ersten Erfahrungen als Ausstatter in drei Filmen von Jewgeni Bauer gesammelt. Mit diesen bescheidenen Vorstellungen vom Film wagt er sich im darauffolgenden Jahr als Regisseur an einen im Freundeskreis und mit minimalem Budget gedrehten Abenteuerfilm. Als «ultra-amerikanisches Drama» kündigt die Kinogaseta im Juni 1918 «*Proekt inschenjera Prajta*» (*Das Projekt des Ingenieurs Prait*) an. Ihm verdankt Kuleschow die Entdeckung der «kreativen Geografie» durch die Montage. Bei einer Szene, in der ein Vater seiner Tochter die elektrischen Leitungen der neuen Elektrizitätszentrale zeigen soll, ist es aus technischen Gründen unmöglich, die Schauspieler am selben Ort zu filmen wie die Leitungen. Sie werden daher getrennt aufgenommen und im Film hintereinander montiert.

Die Montage versetzt die Stromleitung an einen neuen Ort und schafft so einen real nicht existierenden Raum. Der Film vermag ohne aufwendige Kulissen und Bauten, wie sie für die vorwiegend auf der Totalen basierenden Filme der zaristischen Ära unverzichtbar waren, jede beliebige räumliche Realität zu erschaffen, nämlich durch die Auflösung einer Plansequenz in mehrere, perspektivisch und distanzmässig wechselnde Einstellungen. Dreifach ist der Gewinn: erstens eine rationellere Produktion, die zweitens ökonomischer ist und drittens filmisch aufregender, da sie dynamischer zu sein verspricht. Als Fragment, als welches Kuleschows erster Film erhalten ist, hinterlässt das Drama um eine heiss umkämpfte technische Erfindung einen chaotischen Eindruck.



Entdeckung der Montage

In der desolaten Situation, in der sich die sowjetische Filmproduktion nach zwei Jahren Bürgerkrieg befindet und welche am 27. August 1919 zum Dekret zur Verstaatlichung des Filmwesens geführt hat, wird wohl vor allem aus Mangel an erfahreneren Kräften – diese sind in grosser Zahl emigriert – der zwanzigjährige Debütant Kuleschow von der Sektion Fotografie und Film des Volkskommissariats für Bildungswesen engagiert und mit der Realisation verschiedener Filmchroniken beauftragt, welche im Sinne Lenins «von kommunistischen Ideen erfüllt seien und die sowjetische Wirklichkeit widerspiegeln». Den folgenden Lehr- und Wanderjahren als Dokumentarfilmer an der Front und in verschiedenen Teilen

der Sowjetunion verdankt Kuleschow eine vertiefte Einsicht in die Prinzipien der Montage. Jedenfalls, wie er sich 1924 mit «*Neobytschainyje prikljutschenija Mistera Westa w strane boleschewikow*» (*Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki*) im Spielfilmfach zurückmeldet, kann er mit den bewunderten Star-Regisseuren Hollywoods – vorab Griffith – durchaus mithalten, insbesondere was die Inszenierung von Verfolgungsjagden, Schlägereien und Slapsticks anbelangt. Und auch das schon damals vom amerikanischen Kino geblendete Publikum folgt ihm, «Mr. West» wird ein Kassenschlager.

Mr. West, Präsident von YMCA, und sein Bodyguard Jeddy, ein veritabler Cowboy, besuchen die Sowjetunion. Während der Cowboy vergeblich versucht, in halsbrecherischen Aktionen und zum Nervenkitzel der Zuschauer Mr. Wests Gepäck zusammenzuhalten, fällt sein Herr in die Hände einer gemeinen Gaunerbande. Diese nützt Mr. Wests naive, durch die kapitalistische Propaganda verbreiteten Vorurteile vom Barbarentum der Bolschewiken hemmungslos aus, indem sie ihm vorgaukelt, er befinde sich in Lebensgefahr. Die fingierte Rettung vor den zähnefletschenden Bolschewiken muss der übertölpelte Amerikaner in harter Währung berappen.

Die Amerikaner in Moskau, das ist für Kuleschow gleichsam Programm. Zu überwinden gilt es jene historischen Kostümfilm, jene Melodramen im üppigen Dekor, die sich mit der Langsamkeit von Bühneninszenierung über die Leinwand schleppen und die Grossaufnahme nur kennen, um die Eintönigkeit der vorherrschenden Totale aufzulockern. Solche historische Kostümschinken dominieren noch während der ersten Hälfte der zwanziger Jahre die sowjetische Filmproduktion, da die vorrevolutionären, privatwirtschaftlichen Produktions- und Distributionsstrukturen in Ermangelung einer staatlich organisierten vorläufig beibehalten worden sind. Von der Attraktivität des amerikanischen Kinos beeindruckt, ergründet Kuleschow früh dessen Geheimnis: «Der Erfolg der amerikanischen Filme basiert auf einer grossen Kinematographizität, auf einem Maximum an Bewegung und auf einem heroischen Romantismus.»

In der Auflösung einer Sequenz in eine Folge von Einstellungen, welche die wesentlichen Mo-

mente einer Handlung herausstreichen, entdeckt Kuleschow das Mittel zur Dynamisierung und Dramatisierung der Story, wie es Griffith für den Hollywoodfilm erfunden hat. Die Handlung wird fragmentarisiert und erst durch die Montage wieder zu einem Ganzen zusammengesetzt. Die Montage wird so zum wesentlichsten Gestaltungsmittel des Films, dank dem sich die jüngste Kunstform ihre Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von Malerei und Theater behaupten kann. «Das Wesen des Films muss nicht innerhalb der Grenzen des gefilmten Fragments gesucht werden, sondern in der Verkettung dieser Fragmente.»

Kritik und Folgerungen

Der Amerikanismus – die Verwendung actiongeladener Elemente aus dem amerikanischen Detektivfilm – prägt noch mehr als «Mr. West» Kuleschows folgenden Film «*Lutsch smerti*» (*Todesstrahl*, 1925). «Wir wollten beweisen, dass auch wir einen Film mit derselben Vielzahl von Tricks, mit demselben Tempo, mit derselben technischen Perfektion machen konnten wie die Amerikaner.» Dass eine solche einseitig technisch orientierte Motivation gerade in einem Land, das alle Bereiche des Lebens gemäss dem errungenen sozialen und politischen Bewusstsein umzugestalten trachtete, Kritik herausfordern würde, verwundert wenig. Schon «Mr. West» hat Viktor Schklowski (Drehbuchautor von «*Dura Lex*») den fehlenden Aktualitätsbezug vorgeworfen. Obwohl der Held von «*Todesstrahl*» ein kommunistischer Arbeiterführer ist, wittern die Kritiker hinter dessen «Bond»-Allüren und der Effekthascherei à la Hollywood eine unüberwundene bürgerliche Mentalität und fordern insbesondere ein anspruchsvolleres Szenario.

Die Kritik trifft Kuleschow an einer entscheidenden Stelle seiner Theorie. «Das Material des Filmszenarios, das ist ein Maximum an Bewegung, überbordende Action, eine fesselnde Fabel, verbunden mit einem modellhaften Heroismus», hat er 1920 propagiert. Jetzt, unter dem Druck der Vorwürfe, revidiert er seine absoluten Forderungen teilweise und greift für das nächste Projekt, «*Po sakonu*» (*Dura Lex/Nach dem Gesetz*, 1926), auf eine literarische Vorlage zurück, Jack Londons Novelle «*The Unexpected*». Der Griff ist ein glücklicher, es sollte sein bester Film werden, der auch heute noch überzeugt.

In präzisen Schwarzweissbildern wird die Tragödie einer fünfköpfigen Goldgräbergruppe im Norden Kanadas nachgezeichnet. Einer ermordet wegen erlittener Demütigungen zwei seiner Gefährten, bevor ihn die andern zwei, ein Ehepaar,

von oben:
Todesstrahl (1925)
Das Projekt des Ingenieurs Prait (1918)
Die ungewöhnlichen Abenteuer des
Mr. West (1924)

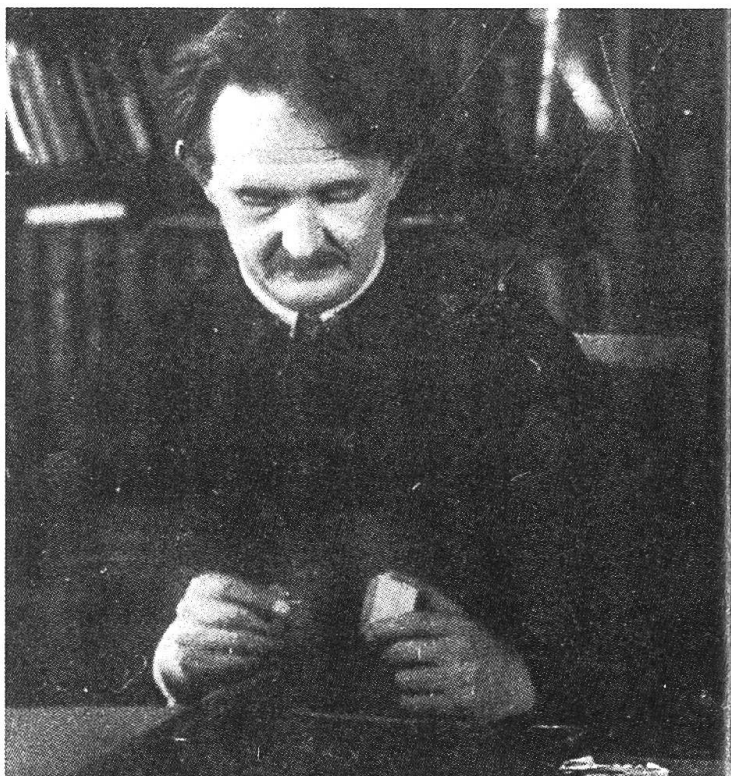
überwältigen. Der Mann will auf der Stelle Rache nehmen, doch seine Frau bringt Gesetz und christliche Moral in Veranschlagung. So verbringen die drei einen harten, nervenaufreibenden Winter in ihrer gottverlassenen Hütte. Bei Anbruch des Frühlings ringt sich das Paar durch, dem Mörder den Prozess zu machen, und verurteilt ihn zum Tod durch den Strang.

Was den Film weit mehr als die psychologische Analyse auszeichnet, ist Kuleschows packende Bildsprache. Details wie die in der Mordszene dramatisieren die Ereignisse: der umgestossene Becher, dessen Inhalt ausrinnt, zu Boden tropft und in einem dunklen Fleck auf den Bodenplanken verschwindet. Die Grossaufnahme hebt ein integrales Element der Szenerie heraus, das so metaphorische Bedeutung erlangt, den Tod versinnlicht.

Experimente

«Drittes Werk des Kollektivs Kuleschow», heisst es im Vorspann zu «Dura Lex». Tatsächlich hat sich Kuleschow seit 1920 mit einer Gruppe von Schauspielschülern und -schülerinnen der 1919 gegründeten staatlichen Filmschule umgeben. Zunächst in seiner Privatwohnung, später im eigenen Atelier beginnt er seine Crew zu trainieren und zu modellieren. «Filme ohne Film» werden als Übungen im Studio durchexerziert. Sie bilden die Basis für die intensiven Filmproben, dank denen Kuleschow äusserst ökonomisch, nicht selten mit nur einem Take auskommend, seine Filme drehen kann. Nebst seiner Arbeits- und Lebensgefährtin Alexandra Chochlowa gehören Sergej Komarow, Wladimir Fogel und Porfiri Podobed zu seinen ersten Schülern, die – ergänzt durch Pjotr Galadjew – die Rollen in «Dura Lex» geben. Gehören sie bis Ende der zwanziger Jahre zu den massgebendsten Darstellern im sowjetischen Film, avancieren andere Schüler zu berühmten Regisseuren: Wsewolod Pudowkin und Boris Barnet; doch auch Eisenstein hat seine Lektionen in Kuleschows Experimentalstudio gehabt.

Der Filmschauspieler soll nicht psychologisch einführend spielen und Emotionen nicht innerlich nachvollziehen, sondern eine Figur modellieren durch sein eigenes Äusseres. Damit zieht Kuleschow die Konsequenzen aus seinem vielzitierten Montageexperiment mit dem Filmstar Iwan Moschuchin (auch: Mosjoukine). Dieses hat ihm gezeigt, dass dasselbe neutrale Gesicht eines Darstellers in wechselndem Kontext für den Betrachter verschiedenen Ausdruck erlangt. Kuleschow lehrt daher das natürliche Spiel, das bei ihm aber auf einem ziemlich künstlichen Repertoire an



Die Journalistin (1927).

übersteigerten Zeichen basiert. In Anlehnung an die pseudowissenschaftlichen Theorien des Franzosen François Delsarte versucht er grosse Emotionen systematisch mit ganz bestimmten Gesten und Mimik zu codifizieren. Dieser Code, ist Kuleschow überzeugt, sei allgemeinverständlich und unterstütze die beim Zuschauer durch die Montage evozierten Gefühle.

Der historische Abstand widerlegt diese Ansicht teilweise, da das expressive Spiel für den heutigen Zuschauer meist nur noch den einen Effekt hat: den der Komik.

In Alexandra Chochlowa hat Kuleschow das Modell par excellence für diese veräusserlichte Darstellungsweise gefunden. Sein nächster Film «Shurnalistika/Wascha snakomaja» (Die Journalistin/Ihre Bekannte, 1927) ist ganz auf sie zugeschnitten. Wenige Personen und deren Reaktionen aufeinander und auf ihre Umgebung stehen wiederum im Vordergrund. Von der Wildnis kehrt Kuleschow mit diesem Film in den Dschungel der Grosstadt zurück, in den sowjetischen Alltag, in die Büros, Wohnungen und Strassen der Zeitgenossen. Alexander Rodtschenko schafft das Dekor, das in diesem Drama des Gewöhnlichen, der einfachen Leute und alltäglichen Gegenstände mehr als bloss das Milieu markiert.

Bei der Kritik fällt «Die Journalistin» durch, was Kuleschows Kollektiv endgültig den Todesstoss versetzt und zugleich Chochlowas Schau-



spielkarriere beendet. Ihr Typ ist nicht mehr gefragt, Kuleschows Arbeitsweise wird des «Formalismus» bezichtigt und der Film schlicht ein finanzieller Flop.

Heile Welt ad absurdum geführt

Wie ein kreatives Aufbäumen wirkt dagegen Kuleschows letztes grosses Werk «*Weliki uteschitel*» (*Der grosse Tröster*, 1933). Mit diesem Film greift er indirekt in die dominante Debatte um die Realität in der Kunst ein. Seine triadische Erzählstruktur reflektiert ein simples Kommunikationsmodell: Sender – Botschaft – Empfänger. Im Gefängnis schreibt Bill Porter alias O'Henry eine sentimentale Heldenstory, zu der er sich von seinem Mithäftling Jim Valentine inspirieren lässt. Nicht weniger in einem Käfig, nämlich dem des kleinbürgerlichen Miets, sitzt die Verkäuferin Dulcie, welche sich aus ihrer erdrückenden Umgebung in die harmonische Welt der Trost-Literatur flüchtet. Auf einer dritten Ebene wird diese heile Welt ad absurdum geführt, indem sie unmittelbar mit der Realität der Gefangenen konfrontiert wird.

Die Raumkonzeption (ein meist enger als das Bildkader gehaltener Aktionsraum/interior frame sowie fehlende Tiefe) spiegelt den Verlust an Autonomie und die soziale Determiniertheit der «realen» Figuren. Dieser bühnenartige Bildaufbau verweist gleichzeitig auf die Fiktionalität des gerade laufenden Films. Ähnliche Funktion er-

langt die vergleichsweise komplexe Erzählstruktur, die den linearen, eingängigen Erzählschemata der Trivialliteratur direkt opponiert. So findet Kuleschows Kritik an der illusionierenden, konsolatorischen Wirkung der Massenkultur ihre adäquate formale Umsetzung.

Kniefall und Anpassung

1935 entscheidet sich am Unionskongress der Filmkünstler das jahrelange Tauziehen um den «sozialistischen Realismus». Einer neuen Fiktion wird damit der Weg geebnet, die sich kaum an der sichtbaren Wirklichkeit orientiert, um so mehr jedoch am konsolatorischen Ideal eines sozialistischen Staates und Menschen. Unter den rigideren Produktionsbedingungen leidet auch Kuleschow. Seinen Helden mangle es an revolutionärem Bewusstsein, seinen Geschichten an der richtigen Überzeugung, statt pathetischem Engagement für die Sache der Revolution nichtswürdige formale Spielereien, wird gemäkelt. Für Jahre bleibt dem weiterhin als Lehrer tätigen Kuleschow die Filmproduktion verschlossen. In dieser demütigenden Situation kriecht er zu Kreuze. Bereits 1931 hat er einen Mitarbeiter denunziert, um seinen Status zu retten. Am erwähnten Unionskongress folgt ein weiterer Kniefall des heftig Angegriffenen: «Um gute Filme zu machen, muss man das Wesentliche beachten, und das Wesentliche ist, dass die Kunst der Partei dienen muss.»

Doch erst 1940 gesteht man dem Willigen eine praktische Bewährungsprobe zu: «*Sibirjaki*» (*Die Sibirier*) entsteht. Doch wie Bill Porter im «grossen Tröster» sitzt der Regisseur Kuleschow nun in einem Gefängnis, das ihm den Stoff diktiert, dessen Wirklichkeit er jedoch nicht künstlerisch verarbeiten darf. Mit «*Sibirjaki*» erhält der grosse Tröster einen Namen: Stalin. Selbst mit dem zweifelhaften Hinweis auf gewisse satirische Züge lässt sich der in einem naiven Porträt vom gutmütigen, pfeifeschmauchenden Väterchen Stalin gipfelnde Streifen nicht retten.

Schematisch und ohne Kuleschows typische Handschrift sind auch seine letzten drei, sogenannten Durchhaltefilme gewirkt: stereotype Produkte der geistigen Landesverteidigung. Mit «*My s Urala*» (*Wir sind vom Ural*, 1943) endet die Filmografie ernüchternd, während gleichzeitig der Aufstieg des umstrittenen Filmpioniers in Rang und Würden einsetzt. Bis zu seinem Tod 1970 bleibt Lew Kuleschow als geschätzter Filmdozent und Entdecker des Effekts K in Ehren, während sein Werk weitgehend aus der Filmgeschichte herausmontiert wird. Vielleicht beginnt erst heute die Re-Montage des Effekts K. ■■■