



KLASSIKER

des russischen
und sowjetischen Films

1

SCHÜREN

Peter Klimczak / Christian Ostwald / Barbara Wurm (Hg.)
Klassiker des russischen und sowjetischen Films 1

Klassiker der osteuropäischen Films – Band 4

Begründet von Peter Klimczak und Christer Petersen
und herausgegeben mit Jörn Ahrens, Lisa Gotto,
Heinrich Kirschbaum, Ursula von Keitz, Lars Koch,
Schamma Schahadat, Florentine Strzelczyk, Kerstin Stutterheim
und Dirk Uffelmann

Eine Publikation des Brandenburgischen Zentrums für
Medienwissenschaften (ZeM) unterstützt vom FilmFestival Cottbus –
Festival des osteuropäischen Films



Brandenburgisches Zentrum
für Medienwissenschaften

Peter Klimczak / Christian Ostwald / Barbara Wurm (Hg.)

Klassiker des
russischen und sowjetischen
Films I

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2020
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Katrin Vietz
Gestaltung: Erik Schüßler
Reihendesign: Anke Steinborn
Umschlaggestaltung: Erik Schüßler unter Verwendung eines Screenshots
aus dem Film ERDE (Regie: Oleksandr Dovženko | absolut medien)
Druck: Booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-973-8 (Print)
ISBN 978-3-7410-0188-8 (eBook)

Einführung

Mittlerweile gibt es einige Versuche, das größte unter den im ewigen Schatten Hollywoods stehenden Film-Imperien – das russische bzw. sowjetische Kino – historisch zu erschließen und zu (re-)kanonisieren. Auch über die Grenzen des osteuropäischen Raums hinaus. Motiviert durch den runden Geburtstag des Mediums am Ende des vergangenen Jahrhunderts war die magische Zahl 100 dabei für manche dieser Publikationen wegweisend, die Filmgeschichte (wie die vorliegende) anhand von Texten über einzelne Werke zu erzählen. Ein solcher Umfang ist hier nicht zu bewerkstelligen, wurde aber auch gar nicht angestrebt – einerseits, um Überblick und Lesbarkeit zu gewähren, andererseits, um der Komplexität der ausgewählten Filmklassiker gerecht werden zu können und in den einzelnen Texten neben der analytischen Auseinandersetzung auch kulturgeschichtliche, biografische und weiterführende Kontextualisierungen zu ermöglichen.

Aufgeteilt auf zwei Bände, die jeweils 22 Filmtexte umfassen, gehen wir im vorliegenden ersten Band *Klassiker des russischen und sowjetischen Films* den Spuren einer Filmkultur nach, die legendäre Namen hervorgebracht hat: Jakov Protazanov und Lev Kulešov etwa, Sergej Ėjzenštejn und Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin und Oлександр Dovženko, Boris Barnet und Abram Room, Fridrich Ėrmler und Mark Donskoj, oder Ivan Pyr'ev und Aleksandr Medvedkin. Gemeinsam mit ihren vielleicht weniger bekannten Kollegen und vereinzelt auch Kolleginnen wie der Found-Footage-Film-Begründerin Ėsfir' Šub (DER GROSSE WEG) schufen sie frühe Meisterwerke der internationalen Filmgeschichte und etablierten die Idee des Films als revolutionäres Medium – ein Medium, das zum Ort tiefgreifender formaler Expe-

rimente wird und gleichzeitig in die gesellschaftlichen Verhältnisse einzugreifen bereit ist.

Während der zweite Band die Geschichte des Kalten Kriegs und des Tauwetters, der Stagnation und des späten Sozialismus und schließlich die post-sowjetische Periode ins Visier nimmt, widmet sich der erste dem bewegten Zeitraum davor, der wie kein anderer von der Idee des Kinos als Wirkmacht fasziniert, ja affiziert war: Der Bogen spannt sich über vier so politisch wie ästhetisch brisante Jahrzehnte Filmkultur, die als Avantgarde startete, im Stalinismus geradlinig wie genrevielfältig florierte und im Großen Vaterländischen Krieg siegte. Denn die Tatsache, dass die sowjetische Filmgeschichte ideologisch geprägt war, steht nicht nur außer Frage, sie wird auch zum (teils unterschwelligen, teils expliziten) Leitthema vieler der vorliegenden Analysen. Betroffen ist davon die thematische Ausrichtung der zur Produktion geförderten und zugelassenen Drehbücher ebenso wie die Organisation des gesamten Systems: Das sowjetische Filmwesen – spätestens nach dem Zerfall der UdSSR wurde das für alle ersichtlich – mochte zwar eines der rigorosesten Zensursysteme des Kinos hervorgebracht haben, das Ideen umbog und Intentionen zerstörte, das Karrieren verunmöglichte und einzelne Filmschaffende repressierte sowie (selten allerdings Regisseure) vernichtete, es war gleichzeitig aber auch ein von staatlichen Institutionen gestützter und hochgradig geförderter Ort für eine der großartigsten und mächtigsten Filmkulturen der Welt. Wer in diesem System arbeitete – und paradoxerweise wurde das nicht selten gerade den ästhetisch und politisch Avanciertesten verwehrt –, war sich seines *Impacts*, wie man vielleicht heute sagen würde, mehr als bewusst. Er (und, ja, auch sie) wusste, um es pathetisch zu formulieren, dass das Dasein als sowjetischer Filmregisseur immer auch Verantwortung mit sich bringt und für etwas stand – für einen Status, für die Idee, mitunter den Staat, repräsentativ war. Ein Schlaraffenland – zumindest aus der Sicht derjenigen, die heute im neoliberalen *<anything goes but actually nothing really works>* ihre eigenen Meister im Lesen kleingedruckter Kulturförderantragsauflagen geworden sind ...

Wie wählt man Klassiker aus? Was sind überhaupt Klassiker? Was bildet ein Klassiker-Kanon ab? Welcher über die Jahre zur Kultfigur gewordene Regisseur hätte es verdient, nicht nur mit einem sondern gleich mehreren Werken vertreten zu sein? Welche vergessene Regis-

seurin muss wiederentdeckt werden? Welche Epoche rechtfertigt es, in der gesamten Genre- und Autorenbreite vertreten zu sein, welche bleibt (weiterhin) im Dunkeln? Es sind diese allgemeinen Fragen um Klassikerstatus, Konjunkturwellen und (Re-)Kanonisierung, die im vorliegenden Fall des vorrevolutionären russischen und des sozialistisch geprägten sowjetischen Films noch um einige spezifische Probleme ergänzt werden müssen.

Erstens betrifft dies die Frage nach der Differenz zwischen dem «russischen» und dem «sowjetischen» Anteil einer Filmgeschichte, die nach der Oktoberrevolution nicht nur auf dem Papier von Multiethnizität, Multinationalismus und Antiimperialismus handelte. Der Ukrainer Oleksandr Dovženko (ERDE) und der Georgier Michail Čiaureli (DER SCHWUR) sind ebenso wie die Regisseure mit jüdischem Hintergrund – etwa Dziga Vertov aka David Abel'evič Kaufmann (DER MANN MIT DER KAMERA) oder Fridrich Ėrmler a.k.a. Vladimir Markovič Breslav (DER GROSSE BÜRGER) – Beispiele dafür, dass die Identifizierung mit dem Sowjetischen als Prinzip meist stärker war als einzelne nationale oder ethnische Traditionslinien; dass diese jedoch – wie auch im Fall der russischen Kultur auch – wichtige Bezugspunkte bleiben.

Zweitens stehen die *Klassiker des russischen und sowjetischen Films* innerhalb der Gesamtreihe der *Klassiker des osteuropäischen Films* in einem besonderen Licht, weil sie im Unterschied zum polnischen und tschechoslowakischen, besonders aber auch zum jugoslawischen, ungarischen oder bulgarischen Kino in der bisherigen Forschung viel stärker beleuchtet und besprochen wurden – und dabei der Sowjetunion als Heimat der Oktoberrevolution eine gewisse Vorrangigkeit beigemessen wurde. Diesem impliziten Sowjetimperialismus galt es, einen Spiegel vorzuhalten, in dem als (politische) Klassiker etablierte Filme wie PANZERKREUZER POTESKIN oder DIE MUTTER, DER WEG INS LEBEN oder TŠHAPAJEW neu reflektiert werden können, weil auch weniger bekannte (und nicht selten weniger explizit politische) Werke zum Vorschein kommen, die die vorgegebenen ideologischen Trajektorien des Revolutionsfilms unterwandern. Raffiniert erzählte Meisterwerke wie DAS GLÜCK, DER STRENGE JÜNGLING oder AM BLAUESTEN ALLER MEERE zeugen von dieser Neujustierung.

Drittens schließlich legt sich quer über die bereits beschriebene ideologische Leitmotivik dieses Filmklassikerkanons (inklusive Zensur-

geschichte/n) ein neuer Fokus auf die vielen *filmischen* Spezifika, für die das russische und sowjetische Kino mindestens ebenso steht wie für das Politische. Gemeint ist damit in erster Linie die große Bedeutung des autorenspezifischen Genrekinos, das im Bereich der Literaturverfilmung etwa solche Avantgarde-Klassiker wie *DER MANTEL* und *NACH DEM GESETZ* hervorgebracht hat, aber auch so verschrobene Perlen wie den ersten <roten> Science-Fiction-Film *AELITA*, realisiert von einem derjenigen Regisseure (Jakov Protazanov), die in der aktuellen Filmgeschichtsschreibung gemeinsam mit Evgenij Bauër (*DAS KIND DER GROSSSTADT*) oder Aleksandr Sanin (*POLIKUŠKA*) eher als vorrevolutionäre russische Meister abgespeichert werden. Als fast klassisches russisch-sowjetisches Filmgenre wiederum lässt sich die Musikkomödie betrachten, die in den zahlreichen Filmen Grigorij Aleksandrovs (*LUSTIGE BURSCHEN*) und Ivan Pyr'evs (*DIE SCHWEINEHÜTERIN UND DER HIRTE*) ihren Höhepunkt feiert, einmal in der Variante des *Soviet Hollywood*, einmal in folkloristisch volkstümlicher Pracht.

Gegen Ende der ruhmreichen vier ersten Dekaden des sowjetischen Filmschaffens stehen mit *DAS GROSSE LEBEN*, *DER REGENBOGEN* und *DIE STALINGRADER SCHLACHT* Filme, die im Zeichen des für die Geschichte (und Filmgeschichte) Europas entscheidenden Großen Vaterländischen Kriegs entstanden sind: Der Entwicklungsroman kann dabei ebenso wie der Kriegsfilm als zentrale Genrefolie verstanden werden.

Die Entscheidung für eine historische, genauer: chronologische und epochenspezifische Erzählung der Filmgeschichte über einzelne Regienamen und Werke brachte es bei der Vielzahl an russischen wie sowjetischen Klassikern und Superstars mit sich, pro Regisseur*in nur einen Film auszuwählen, innerhalb der einzelnen Beiträge aber dafür zu versuchen, eventuelle Autorenstile oder die (oft große) Bandbreite des Gesamtœuvres zu berücksichtigen. Dass es bei der Auswahl auch prominente Opfer gibt, ist klar und betrifft nicht nur Regie-Namen wie etwa Petr Čardinin und Vladimir Gardin (für den vorrevolutionären Film) oder Julija Solnceva und Igor' Savčenko, Iosif Chejfic und Julij Rajzman (für den sowjetischen), sondern natürlich auch die vielen weiteren Hits der Großen, Sergej Ėjzenštejns und Vsevolod Pudovkins Spielfilme oder Dziga Vertovs Dokumentarfilme. Gar keine Beachtung finden konnten aus Platzgründen leider auch die großen

Animationsfilmer des sowjetischen Kinos wie Michail Cechanovskij oder Aleksandr Ptuško...

Die Bandbreite dieses Bandes ist dennoch überwältigend. Genauso wie das Kino selbst, das hier beleuchtet wird. Die Herausgeber und die Herausgeberin wünschen viel Spaß beim Lesen (und Wiederentdecken oder Neusichten) dieser Klassiker!

Barbara Wurm

Inhalt

EIN KIND DER GROSSSTADT / DITJA BOL'SOGO GORODA (1914) R: Evgenij Bauër	13
POLIKUSCHKA / POLIKUŠKA (1922) R: Aleksandr Sanin	23
AELITA – DER FLUG ZUM MARS / AĚLITA (1924)) R: Jakov Protazanov	33
DIE MUTTER / MAT' (1926) R: Vsevolod Pudovkin	45
PANZERKREUZER POTEMKIN / BRONENOSEC POTEMKIN (1925) R: Sergej Ėjzenštejn	55
DER MANTEL / ŠINEL' (1926) R: Grigorij Kozincev und Leonid Trauberg	65
NACH DEM GESETZ / PO ZAKONU (1926) R: Lev Kulešov	75
DER GROSSE WEG / VELIKIJ PUT' (1927) R: Ėsfir' Šub	83
DER MANN MIT DER KAMERA / ČELOVEK S KINOAPPARATOM (1929) R: Dziga Vertov	93
ERDE / ZEMLJA (1930) R: Oleksandr Dovženko	103
DER WEG INS LEBEN / PUTĚVKA V ŽIZN' (1931) R: Nikolaj Ėkk	113

TSCHAPAJEW / ČAPAEV (1934) R: Georgij und Sergej Vasil'ev	123
LUSTIGE BURSCHE/ VESELYE REBJATA (1934) R: Grigorij Aleksandrov	133
DAS GLÜCK / SČAST'E (1935) R: Aleksandr Medvedkin	143
DER STRENGE JÜNGLING / STROGIJ JUNOŠA (1935) R: Abram Room	151
AM BLAUESTEN ALLER MEERE / U SAMOGO SINEGO MORJA (1936) R: Boris Barnet	159
DER GROSSE BÜRGER / VELIKIJ GRAŽDANIN (1937/1939) R: Fridrich Ėrmler	169
DAS GROSSE LEBEN / BOL'SAJA ŽIZN' (1940) R: Leonid Lukov	177
DIE SCHWEINEHÜTERIN UND DER HIRTE / SVINARKA I PASTUCH (1941) R: Ivan Pyr'ev	187
DER REGENBOGEN / RADUGA (1944) R: Mark Donskoj	197
DER SCHWUR / KLJATVA (1946) R: Michail Čiaureli	207
DIE SCHLACHT UM STALINGRAD / STALINGRADSKAJA BITVA (1949) R: Vladimir Petrov	217
Autorinnen und Autoren	227

EIN KIND DER GROSSSTADT DITJA BOL'ŠOGO GORODA (1914)

R: Evgenij Bauër

Wie der Alternativtitel dieses Films EIN MÄDCHEN VON DER STRASSE (DEVUŠKA S ULICY) erahnen lässt, ist das Kind der Großstadt ein armes Mädchen: Manečka, gespielt von Elena Smirnova, Schauspielerin und Tänzerin aus dem Moskauer Freien Theater, ist als Frühwaise in einem Kellerloch aufgewachsen und hat später als einfache Näherin große Träume. Diese werden erfüllt, als sie den Aristokraten Viktor Kravcov (Michail Salarov) kennenlernt, der auf der Suche nach der idealen, unschuldig reinen Frau an seiner Seite ist.

Angekommen in der feinen Gesellschaft ändert Manečka nicht nur ihren Habitus – neu kostümiert in Pelzen, mit Boa und üppigem Kopfschmuck beginnt sie zu trinken und zu rauchen –, auch ihren Namen wechselt sie zur mondän klingenden Mèri (Mary). Auf ihre doppelte Persönlichkeit hinweisend wird sie deshalb in der Stabliste Manečka-Mèri genannt. Jenseits moralischer Prinzipien genießt sie als Kurtisane das ausschweifende urbane Leben, ruiniert ihren Mann und lässt ihn fallen. Der verzweifelte Viktor erschießt sich schließlich vor ihrer Hausschwelle, während sie drinnen auf einer Party mit dem neuen Geliebten einen Tango tanzt. Vom Selbstmord jedoch wenig beeindruckt, fordert Manečka-Mèri ihre Gäste auf, sich in das Varieté zu beeilen und steigt kaltblütig über den Leichnam des ehemaligen Geliebten.

Der abenteuerliche Lebensweg von der armen Näherin zur Halbweltdame der Großstadt faszinierte das Publikum; die fatal sinnlichen Tanzeinlagen sorgten für Begeisterung.¹

Das frühe Kino im späten Zarenreich

Das Melodrama *DAS KIND DER GROSSSTADT* (*DITJA BOL'SOGO GORODA*, R: Evgenij Bauër, 1914) feierte im Frühjahr 1914 Premiere und stammt aus dem einflussreichen Produktionshaus von Aleksandr Chanžonkov, bekannt als unternehmerischer Pionier, der den frühen russischen Film stark prägte. 1913 nahm er Bauër unter Vertrag und ihre Zusammenarbeit sollte zu einer der produktivsten und kreativsten der frühen russischen Filmgeschichte werden. Prägend für Bauërs Handschrift sind seine künstlerische Ausbildung an der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie seine vielfältige Erfahrung als Fotograf, Impresario, Bühnenbildner und Beleuchter im Theater und Varieté. Von der Bühne zum Film kam er erst im Alter von 47 Jahren und wurde binnen kürzester Zeit zu einem der beliebtesten und best-bezahlten Filmemacher der ersten Dekade des russischen Spielfilms. Innerhalb von vier Jahren drehte der Regisseur über 75 Filme, bis er nach der Februarrevolution 1917 zusammen mit der Firma Chanžonkov nach Jalta zog, wo er sich bei Dreharbeiten tödlich verletzte.

Zeitgleich änderte sich die Filmkultur radikal, als die Institutionalisierung und somit auch das mehrstündige erzählende Filmformat einsetzen, welche die Filmproduktion, Verleih- und Präsentationsstrukturen, Zuschauerkonstituierung und nicht zuletzt das ästhetische Programm vehement beeinflussten. Dabei war diese Entwicklung zum abendfüllenden Spielfilm geprägt von den Versuchen, den Status des Films zu veredeln und zugleich seine Massentauglichkeit beizubehalten. Dieser medienhistorische wichtige Prozess dauerte einige Jahre und endete mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, also in einer Zeit des Umbruchs, in der politische und kulturgesellschaftliche grundlegende Ideen fixiert wurden, die in der Revolution kulminierten. Der Film, der gleichzeitig als neue Kunstform gefeiert und verleumdet wurde, musste sich nach Autonomie und Identitätswechsel strebend in dieser heftigen Auseinandersetzung behaupten; zugleich war er Teil der revolutionären Umbrüche.

1 Vgl. die zeitgenössischen Berichte in *Kine-žurnal*, 12 (1914), S. 71 f.; *Kinema*, 6 (1914), S. 4.

Von der Kurtisane zum Kinovamp

Die Kurtisane, ein bereits beliebtes Motiv aus der Kunst, insbesondere der Malerei und Literatur des Fin de Siècle, eroberte rasant die Leinwand des europäischen Kinos. Die neuen Stummfilmheroinen waren nicht mehr romantisch und naiv, sondern gefährlich verführerisch. Sie faszinierten mit ihrem extravaganen Lebenswandel und besonders dadurch, dass sie gezielt ihre Sexualität für ihre eigenen Zwecke einsetzen und das konservative Frauen-Wunschbild des bürgerlichen Mannes ausnutzen, um von den Vorzügen der urbanen Gesellschaft zu profitieren. Damit brachten sie zu Beginn der 1910er-Jahre nicht nur Erotik auf die Leinwand, sondern auch ein aktives Frauenbild ohne moralische und gesellschaftliche Schranken.

Wider Erwarten, allerdings bezeichnend für Bauèrs Filme, fehlt in *DAS KIND DER GROSSSTADT* jegliche Festschreibung in gute und böse Figuren. Mit ihrem eklatanten Egoismus erscheint Manečka-Mèri als ebenso verwerflich wie ihr Gegenspieler Viktor, dessen realitätsfernes Frauenbild bereits bei seinem ersten Auftritt herausgestellt wird: wenn er missfällig die Porträt-Fotografien möglicher Partnerinnen begutachtet. Der über das jeweilige Frauenbild angelegte Konflikt eskaliert zur Mitte des Films, als Viktor in einer als Überblendung realisierten Tagtraum-Vision die neue Liebschaft Manečka-Mèris voraussieht und sich mit einem Revolver bewaffnet zu ihr aufmacht. Tatsächlich ertappt er sie in flagranti mit dem neuen Geliebten, doch schießt er weder auf sie noch seinen Rivalen, sondern auf sein Ebenbild im Spiegel. Die dramatische Sequenz ist mittels einer ausgeklügelten *Mise-en-scène* realisiert: Bauèr, bekannt für seine komplexen Bildkompositionen, inszeniert Manečka-Mèri in einem in die Tiefe gestaffelten Raum, überladen mit dekadenten Accessoires, von Statuetten über Blumen bis zu einem Bärenfell. Dabei erweitert er mit zwei präzise angeordneten Spiegeln den Raum und führt auf diese Weise die medien-spezifischen Möglichkeiten des Films vor – ein solches Arrangement von Spiegelung und Blick wäre im Theater nicht möglich. Die Spiegel reflektieren zudem die dekadente Scheinwelt und die Selbstgefälligkeit Manečka-Mèris, die sich alleine oder mit dem neuen Verehrer darin betrachtet; zugleich reflektieren sie (im direkten Sinn) aber auch die unvereinbaren Frauenbilder. Die Stummfilmheroinen wird zur verzerrten Projektion des aristokratischen Mannes, welcher

der urbanen Frau des beginnenden 20. Jahrhunderts mit ihrem neuartigen Bedürfnis nach Emanzipation und wachsendem erotischen Selbstbewusstsein nicht gewachsen ist. Selbst bewaffnet kann er sich der weiblichen Macht nicht entziehen: Der Revolver wird so zum Zeichen fehlender Manneskraft.

DAS KIND DER GROSSSTADT aktualisiert, aus einer weiblichen Perspektive erzählt, das Genre des Melodramas, indem der Film den Liebeskonflikt an die moderne Großstadtkultur mit ihrem ökonomischen Regelsystem bindet.² Die internationale Filmgeschichte, die das Jahr 1915 und Theda Bara als ersten Vamp anschreibt,³ müsste an dieser Stelle umgeschrieben werden, denn eigentlich markiert bereits Elena Smirnova als Man'ka den Beginn einer neuen Art Heldin, die von sehr individuellen, vor allem erotischen und ökonomischen Begehren geleitet wird.

Medientransfer: Die Kleinkunst-Szene im Film

Das beliebte Motiv der armen Frau, die sich in die elitäre Gesellschaft heraufkämpft, ist eng an den damaligen Kult der weiblichen Theater- und Varietéstars geknüpft. Professionelle Filmschauspieler oder -stars gab es noch nicht, sie wurden erst durch die kontinuierlich wachsende Filmindustrie hervorgebracht, und so kamen die meisten Schauspieler wie auch Bauër von der Theater- oder Varieté-Bühne. Bezeichnend dafür sind Bauërs frühe Werke, in denen er seine unmittelbare Erfahrung der Schaubühnen-Kultur in den Film transferiert, inhaltlich sowie ästhetisch. Als Manečka-Mëri in der Schlusssequenz ihre Gäste aufruft, ins Theater Maksim zu gehen, überschreitet sie die fiktionale Grenze des Films und holt den zeitgenössischen Zuschauer mitten in die Moskauer Vergnügungskultur. Das Theater Maksim, das ein paar Monate vor Drehbeginn eröffnete, etablierte sich rasant zur beliebten Bühne für die neuesten Tanz-Trends aus der ganzen Welt

2 Vgl. Schamma Schahadat: «Leidenschaften und Ökonomie. Das russische Stummfilm-Melodrama zwischen Fin de siècle und Moderne». In: *arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 44, 1 (2009), S. 139 f.

3 Theda Bara (angeblich ein Anagramm aus «Arab Death», ihr eigentlicher Name war Theodosia Goodman) spielte in *A FOOL THERE WAS* (R: Frank Powell, USA 1915) die Hauptrolle, die «Vampirin», die Männer verführt und unterwirft. Mithin wurde der Femme fatale die im übertragenen Sinne blutsaugende Komponente zugeschrieben und die Bezeichnung des Kinovamps popularisiert.

und wurde zu einem wichtigen Treffpunkt der Moskauer Kleinkunst-Szene. Hinzu kommt, dass Leonid Iost, der Manečka-Méris neuen Geliebten spielt, tatsächlich auch im Maksim auftrat. Die Abwerbung bereits bekannter Größen von der Theater- und Salonbühne ist aber nicht bloß auf das Fehlen eigentlicher Filmschauspieler zurückzuführen, vielmehr ist es eine markttechnische Strategie des sich etablierenden Star-Systems, das mit den neuen technischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten des Langfilms beginnt. Die Aufmerksamkeit wird neu auf die Darsteller, insbesondere die Stars gerichtet, die den Plot des ›langen‹ Films tragen. Manečka-Méri (die Figur) verkörpert im Film die von Reichtum träumende einfache Frau, währenddessen Smirnova (die Schauspielerin), auf ihren Erfolg außerhalb des Films hinweisend, das unerreichbare glamouröse Ideal verkörpert. Sie übernimmt die Aufgaben des Stars, weiß als Figur zu überzeugen und gleichzeitig auf ihre Person zu fixieren. Mit ihrer Doppelpräsenz von Ähnlichkeit und Verschiedenheit, vom Gewöhnlichen und Glamourösen schaffte sie es, gemäß den zeitgenössischen Rezensionen den Zuschauer zu faszinieren und war zugleich eine integrative Identifikationsfigur.

Die damalige Affinität zwischen Film und Bühne zeigt sich in einer Straßenszene, als das Paar ein Varieté besucht. In einer von zwei Kameraeinstellungen gestalteten Blickachse präsentiert der Film das Theater Zon, ein populäres Varieté, in dem auch Bauër früher arbeitete, und das gegenüberliegende neu eröffnete Kino Chanžonkov mit dem markanten Firmenzeichen, dem Pegasus. Der Transfer in die Unterhaltungsindustrie erlaubt auch die Einflechtung von zwei mit gefährlicher Erotik aufgeladenen Tanz-Sequenzen, in denen die Herkunft der Schauspieler besonders evident wird.

Die erste Tanz-Performance wird beim erwähnten Besuch im Varieté dargeboten. Èmma Bauër, die Frau des Regisseurs, die sonst in Operetten spielte, führt auf der Bühne im Film einen orientalischen Bauchtanz vor. Die Bewegung der Tänzerin und ihr Kostüm erinnern die Kritiker an die international bekannte Tänzerin Maud Allan,⁴ die mit ihrer Interpretation *The Vision of Salome* ab 1905 durch Europa und Russland tourte und mit ihrer sinnlichen Darbietung der grausam-schönen Salome – das quasi biblisch-mythische Urbild der

4 Vgl. die Rezension in: *Vestnik kinematografii*, 1914, 85 (1914), S. 38.

Femme fatale – für Furore sorgte. Die isolierte Inszenierung des Körpers und der Bewegung – zuerst erscheinen nur ondulierende Hände und Arme auf der dunklen Bildfläche und nur zögerlich zeigt sich der ganze Körper der Tänzerin – schafft eine besondere Ästhetik, die sich klar vom übrigen Film abgrenzt. Die abstrahierte Darstellung des Körpers sowie die flächige Textur lassen den Blick innerhalb einer Einstellung zwischen Raum- und Flächenbild kippen. Das Intermezzo ist aber nicht nur ein Kunstgriff, der den ästhetischen Genuss und die Faszination für die Vaudeville-Kultur bedient, es ist auch für die Konstruktion der weiblichen Hauptfigur bedeutend. Durch die raffinierte Kamera-Einstellung und den tiefengestaffelten Raum erstreckt sich zwischen Manečka-Mèri im Vordergrund und der Tänzerin im Hintergrund eine diagonale Linie, die eine gewisse Nähe oder gar Gleichsetzung der zwei weiblichen Figuren impliziert – dies in einem narrativ entscheidenden Moment, als Manečka-Mèri, endlich Teil der elitären Gesellschaft, sich von Viktor zu distanzieren beginnt und sich zur eigennützigen Femme fatale entwickelt.

Solche exotischen Tanznummern waren damals fester Bestandteil der Kleinkunst-Szene: Die unglaubliche Vielfalt an Tänzen reichte von «echten» Haremstänzerinnen, über akrobatische Tänze wie den Apachentanz, der das Duell einer Prostituierten mit dem Zuhälter inszeniert, bis zum argentinischen Tango, die damals schockierende Sensation auch jenseits der Salonbühne. Die «Tango-Mania»⁵, die obsessive Darstellung des Tangos, erfasste auch DAS KIND DER GROSSSTADT. Der Ausgang der unheilvollen Liebesgeschichte wird im Rahmen einer Tangodarbietung realisiert, und zwar in klassischer Parallelmontage, die abwechselnd die zwei Hauptprotagonisten in ihren disparaten Welten zeigt: Manečka-Mèri und ihr neuer Geliebter tanzen bei einer fröhlichen Abendgesellschaft Tango, nachdem sie Viktor, ihren verzweifelten, ehemaligen Geliebten mit ein paar Rubel weggegeben hat. Ein schwerer Vorhang verdeckt drei Viertel des Bildes, doch die Choreografie spielt mit der fragmentierten Sicht und erlaubt dem Zuschauer nur flüchtige, voyeuristische Blicke auf das Spektakel. Die Einstellung wechselt zu Viktor, der draußen auf der Eingangstreppe (zerschmettert von der eben erfahrenen Abweisung) den Revolver an seine Schläfe setzt. In Erwartung des Todesschusses wird

5 Yuri Tsvian: «The Tango in Russia». In: *Experiment 2* (1996), S. 314 ff.

der Zuschauer in einem Zwischenschnitt hin zu Manečka-Mèri gezogen. Den Selbstmord Viktors jäh unterbrechend, wirkt die folgende Tanzeinlage höchst retardierend, gleichzeitig aber wird die emotionale Intensität der vorangehenden Einstellung in der leidenschaftlichen Tangoperformance aufrechterhalten. In einer frontalen Ansicht auf die Tanzenden, die ihre Vorführung in einer Quebrada schließen, einer Schlusspose, bei der sich der Mann mit ausgestreckten Armen über die Frau beugt und sie fast küsst, endet der Tango in einer erotischen Pantomime und stellt Manečka-Mèri mit zurückgeworfenem Kopf in Ekstase dar. Diesem finalen Kuss wird der tote Viktor, der draußen auf der Treppe liegt, gegenmontiert. Quasi stellvertretend für die eigentliche Selbstmordszene – der Zuschauer sieht den Schuss ja nicht – inszeniert die tanzende Protagonistin den Tötungsakt und der Tango erhält in der finalen Sequenz eine unheimlich fatale Potenz.

Die Präsenz der Kleinkunst-Bühne und ihre tänzerischen Darbietungen sind in *DAS KIND DER GROSSSTADT* keine unreflektierte Übersetzung in den Film, keine bloße Nachahmung einer anderen Kunstform, sondern beweisen ihre filmspezifische Umsetzung, die sich auf einer inhaltlichen und formalen Ebene vollzieht. Oft in retardierender Wirkung erzeugen sie Spannung, lassen selbstreflexive Impulse zu und faszinieren mit ihrer ungewohnten Bildästhetik und ihrem Attraktions-Charakter.

Innovator des frühen Spielfilms

Bauers Filme sind nicht nur für seine dramatischen Plots, sondern auch für seine filmischen Experimente bekannt.⁶ Indem Bauèr im Gegensatz zum amerikanischen Kino nicht die eigentliche Montage, die narrative Verknüpfung von Einstellungen, sondern die einstellungsimmanente, die sogenannte interne Montage ausarbeitete, gilt er als wichtiger Innovator des frühen russischen Kinos. Er nutzte den Umgang mit Raum und Tiefe, die Anordnungen der Bildinhalte, sprich die Beziehungen der Personen zu Dingen und zum Raum, auf funktionale und dramaturgische Weise. Wie in der Filmanalyse the-

6 Ausführlich zu Evgenij Bauers Werk vgl. Denise Youngblood: *The Magic Mirror*. Madison Wisconsin 1999; Rachel Morley: *Performing Femininity*. London und New York 2017; N. Skorochod, O. Kovalov, S. Semenčuk (Hg.): *E. F. Bauèr: Pro Et Contra*. Sankt-Peterburg 2016.

matisiert, werden Vorhänge und Spiegel kreativ und präzise eingesetzt, um den Blick zu arrangieren und Raum und Bedeutung zu konstruieren. Inszeniert werden die Elemente durch ein ausgeklügeltes Beleuchtungssystem, dank dessen illuminierte Objekte zu Fetischen werden, so z.B. Manečka-Mèris Attribute ihrer neuen dekadenten Lebenskultur.⁷

Stilbildend sind mitunter das langsame Tempo der Erzählung, die langen Einstellungen und die wenigen Bewegungen der Figuren. Dieses ästhetische Programm, vornehmlich in den Melodramen zu beobachten, ist repräsentativ für die Filme des vorrevolutionären Kinos und wurde bereits damals von Zeitgenossen erkannt und als russischer Stil manifestiert.⁸ Besonders die suggestive Wirkmacht wird betont, die ein Schauspieler in unterkühlter Weise mit seinen bedacht eingesetzten Bewegungen in einer statischen Einstellung erreichen kann. Zentral dabei sind die Ausdruckskraft der Augen und das Spiel mit den Blicken, das die verinnerlichte Tragik oder auch Macht zeigen sollte. Bei Bauèr gehen selbst in den Tanznummern diese ostentativ langsamen Bewegungen nicht verloren: Im leidenschaftlich langsam getanzten Tango wirft Manečka-Mèri flüchtige Seitenblicke in die Kamera oder fixiert den (Film-)Zuschauer mit provozierend langen Blicken. Die Körperlichkeit der Schauspieler denkt Bauèr in seinen virtuosen Bildkompositionen mit und arbeitet so auf kreative Weise mit den Möglichkeiten innerhalb einer oft statischen Einstellung: mit der Bildspannung von Fläche und Tiefe, mit der Bewegung innerhalb des Filmbildes sowie mit der einzelnen Figur.

Auf diese Weise gelingt es Bauèr, das Genre des Melodramas in DAS KIND DER GROSSSTADT mit medienspezifischen Möglichkeiten bedeutend weiter zu entwickeln. Es bietet einen besonderen Rahmen der Rezeption, in dem traditionelle Muster gelebt und aufgebrochen werden, angesiedelt zwischen klassischen Gesellschaftsbildern des 19. Jahrhunderts und der Moderne, zwischen high und low art.

7 Ausführlich zu der künstlerischen Arbeit mit Licht schreibt Natascha Drubek in: *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*. Wien, Köln, Weimar 2012.

8 Vgl. Jurij Civ'jan «Vvedenie. Neskol'ko predvaritel'nych zamečanij po povodu russkogo kino». In: V. Ivanova, V. Myl'nikova, S. Skovorodnikova, Ju. Civ'jan, P. Jangirov (Hg.): *Velikij kinemo. Katalog sochranivšichsja igrovych filmov v Rossii (1908 – 1919)*, Moskva 2002, S. 8 ff.

Als ein weiteres Merkmal des russischen Stils gilt das tragische Finale, das auch in Bauers Melodramen eingelöst wird: Nicht der Sieg der Tugend wird angestrebt, im Gegenteil, als Manečka-Mèri und ihre Gäste den Toten erblicken, erscheint ihr Kommentar im Zwischentitel: «Man sagt, das Treffen mit einem Toten bringe Glück...». Die Begegnung mit dem Toten ereignet sich in der folgenden Nah-Einstellung bildlich, als Manečka-Mèri über Viktors toten Körper tritt und dabei kurz ihre Tango-Schuhe aufblitzen. In diesem Höhepunkt von Grausamkeit und morbider Heiterkeit entsteht ein ungewöhnliches Gemisch – von Kunst und trivialer Unterhaltung, von Dekadenz und Aufbegehren.

Clea Wanner