

TYOLOGIE DES RUSSISCHEN EMIGRANTENFILMS
RUSSISCHE FILM-EMIGRATION IN DEUTSCHLAND

Oksana Bulgakova

Die russischen Film-Emigranten traten in Deutschland um 1922-23 in Erscheinung. Das Datum bedeutet nicht das Jahr ihrer Ankunft (oft kamen sie früher), sondern ihre Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit – sowohl seitens der deutschen als auch der russischen Emigranten-Presse.

Die Inflation war einer der wichtigsten Gründe für die Umsiedlung z.B. aus Frankreich, wo Iosif Ermol'ev, einst der Pathé-Vertreter in Rußland und zweitgrößte Filmproduzent, bereits 1920 mit einem ganzen Stab russischer Mitarbeiter Fuß gefaßt und ein eigenes Studio, "Albatros", gegründet hatte.¹

Nicht nur die Inflation verbilligte die Kosten für die Produktion, auch die bessere Infrastruktur versprach Gewinn.² Als sich allerdings die gewünschten Erfolge nicht einstellten, gingen die meisten russischen Filmemacher Mitte der 20er Jahre weg, doch im Unterschied zur literarischen Emigration tauchen die Film-Russen 1927-29 wieder massiv in den Ateliers der Ufa auf. Die Beziehungen zwischen Film-Russen und Deutschen werden über die französisch-russische Firmengründung A.C.E. befestigt, und so entstehen in den Babelsberger Filmateliers die großen russischen Filme als Koproduktion mit Frankreich. Doch der Tonfilm bedeutete das Ende für viele Schauspielerkarrieren, und durch die "Entjudung" der Filmszene setzte eine weitere Emigrationswelle nach 1933 ein. Trotzdem wirkten einige Russen erfolgreich im deutschen Kino der 30er Jahre weiter.

¹ Seinem Studio in Frankreich sind mehrere Untersuchungen gewidmet, vgl. Thompson 1989: 50-57; Borger 1989: 28-39.

² Deutschland hatte zu dieser Zeit die bestausgerüsteten Ateliers und das dichteste Kinonetz in Europa; 1921 waren es 3732, in Frankreich dagegen 2400 – Angaben nach Sadoul 1975: 4, 412.

DIE QUELLEN

Die Erschließung der russischen Film-Emigration ist kompliziert. Einerseits liegt das an der Quellenlage, andererseits hängt es mit dem Charakter der Filmproduktion zusammen, die eine andere Kommunikation und einen anderen Adressaten hat als z. B. Literatur, bildende Kunst oder das Theater.

In den russischen Zeitungen, die in Berlin herausgegeben wurden, figuriert Film wenig: das ist ein Tribut an das alte hierarchische Denken. Film ist lediglich unter der Rubrik 'Raznoe' (Vermischtes) präsent. So vermerkt "Nakanune", daß Ol'ga Čechova eine eigene Filmfirma gegründet hat (doch sie wird mit Knipper-Čechova verwechselt),³ oder daß Azagarov aus Riga angekommen ist, um mit Charitonov *grandioznye* Aufwandfilme zu produzieren.⁴ "Nakanune" meldet auch, daß es in Berlin einen Verband russischer Filmemacher (kinematografičeskich dejatelej) gibt, der sich zweimal wöchentlich im Kaffeehaus Landgraf trifft.⁵

Das Leben der russischen Theaterszene und die Ausstellungsaktivitäten haben ihr Echo in "Žar-ptica" oder "Teatr i žizn'" gefunden. Doch das Leben der russischen Film-Emigration läßt sich nach der Periodika nicht rekonstruieren. Sowohl in der deutschen Filmfachpresse als auch in den Organen der Emigration tauchen Nachrichten sporadisch auf, die Figuren verschwinden, Lücken werden über längere Perioden nicht geschlossen.

"Nakanune" kündigt 1922 in der "Licht-Bild-Bühne" an, daß ab 1923 eine Film-Beilage unter der Redaktion von O. Melnik erscheinen werde – nach dem Vorbild der literarischen Beilage, wo auch profilierte deutsche Filmkritiker und Schriftsteller – wie Herbert Jhering vom "Börsen-Courier", Norbert Jacques und Stefan Grossman – ihre Mitarbeit versprochen haben;⁶ es sind auch sieben Beilagen erschienen, doch sie sind nicht einmal vollständig erhalten.⁷ In Berlin erschienen zwei russische Filmzeitschriften: eine, die russische und deutsche Filminteressen behandelte – "Kino. Kinematograf dlja Ros-

³ Nakanune, 30. 5. 1922.

⁴ Nakanune, 23. 5. 1922.

⁵ Nakanune, 23. 5. 1922.

⁶ Nakanune, 23. 5. 1922.

⁷ Nr. 1-7 vom 2. 2. bis 13. 4. 1923 – Angaben nach *Émigration russe* 1976.

sii" (Chefredakteur Fritz Jacobson, Herausgeber der Verlag K. Philipp, Berlin 1921), doch von dieser Zeitschrift fehlt jede Spur. Von der Zeitschrift "Kino-iskusstvo", die unter der Redaktion von Sojfer in Berlin 1922 erschienen ist, ist ein einziges Exemplar in Amsterdam erhalten.⁸

In der deutschen Fachpresse sind die Nachrichten über die Film-Russen spärlich. Zu Quellen werden Briefe, verstreut in verschiedenen Archiven (so im "Albatros"-Archiv in der Cinémathèque Française), Memoiren, die viele Paradoxa aufweisen, und einige Interviews, die mit den Emigranten in der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, in den 70er-80er Jahren von Gero Gandert gemacht wurden. Natürlich die Filme selbst und ihre Rezeption in der deutschen Periodika, auch die Angaben der späteren 10-bändigen Filmographie deutscher Stummfilmproduktion von Gerhard Lamprecht (Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 1968), doch nicht alle Filme sind erhalten, und nicht alle tauchen bei Lamprecht auf, gleichsam nicht alle wurden rezensiert.

Die Kompliziertheit der Materialerschließung hängt auch mit dem Gegenstand zusammen. Die Bewegung der Produzenten, Regisseure, Schauspieler zwischen Italien, Frankreich, Hollywood, Prag und Berlin macht es unmöglich, sich beim Studium der Film-Emigration ausschließlich auf ein Land zu beschränken. Die Produktionen waren kosmopolitisch angelegt. Beim Film mußten die Russen das Ghetto des Exils verlassen und sich auf den Filmmarkt des Landes – oder gar ganz Europas begeben. Diese Integration verlief eigenartig. Film ist kein inneres Medium – zur Kommunikation und Verständigung unter sich. Er ist Bild nach außen. Deshalb ist die Vorstellung, die Film-Russen konservierten die vorrevolutionäre russische Kultur wie die literarische Emigration, eher ein Wunschbild, die von nur wenigen Beispielen gestützt werden kann.⁹ Die Emigranten inszenieren nicht die vorrevolutionären russischen Melodramen, sondern europäische Komödien und Abenteuerdramen mit *happy end*.¹⁰ Sie müssen die

⁸ Hier veröffentlichte Viktor Šklovskij seinen ersten Filmartikel über den ersten russischen Film im deutschen Verleih – *Polikuška* nach Tolstoj (S. 25-26). In Berlin gab er 1923 auch zwei für die Filmtheorie relevante Bücher heraus, die Broschüren *Literatura i kinematograf* und *Čarli Čaplin*.

⁹ Diese Auffassung vertritt z. B. Natalja Nusinova (1994: 241- 261).

¹⁰ Damit greifen sie eine alte Praxis auf: Schon vor der Revolution wurden Ex-

russische Kultur und Geschichte mittels Exotik (Bären, Balalaika, Zigeuner etc.) verkaufsfähig machen und den stereotypen Vorstellungen des Ausländers anpassen, sonst würde es nicht als Russisches erkannt und akzeptiert. Deshalb unterscheiden sich die Filme der erfahrenen russischen Film-Emigranten von der ausländischen *kljukva* kaum. Sie produzieren die Stereotypen *à la russe* mit derselben Effektivität, manchmal sogar noch betonter, als Deutsche. Nicht zufällig verfilmt Viktor Turžanskij als Drama aus dem russischen Leben Jules Vernes *Michel Strogoff* aus dem Jahr 1876 (russ. 1909).

Die russischen Film-Emigranten verfilmen überall – in den USA, in Frankreich und in Deutschland – dieselben Sujets, oft sogar mehrmals innerhalb eines Jahrzehnts: *Die Brüder Karamasov*, *Pique Dame*, *Taras Bulba*, Sheherazade-Märchen und Stepan Razin. Hinzu kommen als Pendant dieselben Werke oder Geschichtchen, die in Deutschland von den Deutschen verfilmt werden oder die sowjetischen Varianten. Es würde sich lohnen, die Fassungen einmal zu vergleichen.¹¹

Diese Besonderheiten – einerseits Kosmopolitismus und andererseits aufgezwungene Anpassung an die „provinzielle“ Vorstellung des jeweiligen Landes; einerseits der Versuch, die eigene Kultur zu

portvarianten gemacht, die Fassung für das Inland hatte ein trauriges Ende, die fürs Ausland ein glückliches, und entsprechend stellten sich die ausländischen Firmen auf diese russische Besonderheit um. Der Sekretär von Nemirovič-Dančenko, S. Bertenson, notierte in seinem Tagebuch aus dem Jahr 1925, daß der Regisseur Dmitrij Buchoveckij für „MGM“ eine Verfilmung von *Anna Karenina* vorbereite, dabei sei geplant, daß Anna sich am Ende nicht unter den Zug wirft, sondern Vronskij heiratet. Zit. nach Nusinova 1994: 249.

¹¹ So den Film von Carl Froelich *Die Brüder Karamasoff* (1920) und *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (1931) von Fedor Ocep; *Pique Dame* (1918) von Arthur Wellin mit Alexander Moissi, *Pique Dame* von Aleksandr Razumnyj (1927) und *La dame de pique* von Ocep (1937); *Taras Bulba* von Vladimir Striževskij (1922) und *Taras Bulba* von Aleksej Granovskij (1936); *Der Lebende Leichnam* (1918) von Richard Oswald, *Der lebende Leichnam* (1922) von Rudolf Walther-Fein und *Der lebende Leichnam* (1929) von Ocep; *Volga-Wolga. Die Ballade von Stenka Rasin* (1928) von Viktor Turžanskij, *Les bateliers de Volga* (1936) von Striževskij und *Stepan Razin* (1939) von Olga Preobraženskaja; *Der falsche Dimitry* bzw. *Iwan der Grausame* (1922) mit Alfred Abel, *Das Wachfigurenkabinett* (1923) mit Conrad Veidt und *Krylja cholopa*, dt. Verleihtitel *Iwan der Schreckliche* (1926) von Jurij Tarič mit Leonid Leonidov; *Peter der Große* (1921) von Dimitrij Buchoveckij mit Emil Jannings und *Peter der Große* von Jurij Željabužskij (1922) wiederum mit Leonidov; *Les contees des 1001 nuits* (1920-21) von Turžanskij und *Geheimnisse des Orients* (1929) von Aleksandr Volkov u. a.

konservieren, und andererseits die Notwendigkeit, die Stereotypen des Russischen für das Ausland zu produzieren, machen die russische Film-Emigration zu einem aufregenden Forschungsgegenstand – als widersprüchliches und intertextuelles Phänomen.

Durch die Bedingungen der Produktion waren die Russen gezwungen, untereinander Kontakt aufzunehmen: in den Vorspännern einiger Filme sind die Namen der "roten" Russen und der "weißen" Russen vermischt. Esfir Šub schreibt in ihrem Buch, daß sie während der Arbeit in Babelsberg von Ivan Mozzuchin angesprochen wurde, doch sie drehte sich demonstrativ weg (Schub 1972: 92-93). Maria Andreeva, die Leiterin der Kinoabteilung der sowjetischen Handelsvertretung in Berlin, filmt jedoch bei dem "weißen" Azagarov in der Ermol'ev-Produktion. Die Frau von Vsevolod Pudovkin, Anna Zemcova, die in Deutschland – wegen der Bekanntheit des Namens ihres Mannes – Pudovkin genannt wird, dreht bei dem Emigranten Duk Rudenskij. Und die Frau von Lunačarskij, Natalja Rozenel', spielt gemeinsam mit Grigorij Chmara in einem Film von Rudolf Meinert *Wera Mirzewa*. Zwei Jahre später wird ihr Mann ihrem Filmpartner Chmara das Einreisevisum nach Rußland verweigert!

Georges Freedland, der in der Mežrabpom-Koproduktion mitgearbeitet hatte, sagte in einem Interview 1977,¹² daß der Kameramann, der Kommunist Phil Jutzi, ihn einst schief angeguckt hatte; jetzt meinte er, daß es keine Probleme zwischen den Roten und Weißen Film-Russen gab,¹³ um so mehr, da sich ihre Situation änderte. Einige – wie Ocep oder Granovskij – kamen von Dienstreisen nicht zurück, wieder andere – wie die Emigranten Jakov Protazanov, Aleksandr Chanžonkov oder Vladimir Gajdarov – kehrten nach Sowjetrußland heim.

RUSSISCHE WELLEN

Es gab vielleicht drei "Russenwellen" im deutschen Kino. Die erste kam auf den Anfang der 20er Jahre. Der deutsche Produzent und Regisseur Friedrich Zelnik bringt eine ganze Reihe von Verfilmungen russischer Klassik auf den Markt:¹⁴ *Anna Karenina* (1920), *Die*

¹² Tonbandinterview im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

¹³ Gespräch mit dem Autor in Paris, März 1993.

¹⁴ Friedrich Zelnik (1885 Czernowitz-1950 London) begann 1910 bei dem Pionier

Kreuzersonate (1922), *Erniedrigte und Beleidigte* (1922), *Der Zorn Dionysos* (1922, nach Nagrodskaja), *Lyda Ssanin* (1922), *Auferstehung* (*Katjuscha Maslowa*, 1922/23), zu denen sich auch Carl Froelichs *Brüder Karamasoff* (1920) und *Irrende Seelen* (*Sklaven der Sinne*, 1921) nach *Der Idiot* gesellen. Die Zelnik-Filme werden in der Zeitschrift "Kino-iskusstvo" scharf kritisiert, niemandem sonst fällt auf, daß die Bojaren des Peter I. auf dem Tisch tanzen und die Leib-eigenen in *Auferstehung* in Sarafans und Kokoschniks auftreten, daß Nastasja Filippovna (Asta Nielsen) die Pariser Mode der Saison 1920 trägt, daß die Ideen und Fabeln von Tolstoj und Dostoevskij völlig entstellt sind. Der anonyme Autor appelliert an die russischen Filmemacher, ihre Mitarbeit bei solchen Produktionen aufzukündigen und gegen eine solche Persiflierung russischer Klassik zu protestieren.¹⁵

An diese Welle jedoch knüpfen die russischen Filmunternehmer an, auch sie bieten eine bewährte Auswahl russischer Klassik. Die Produktionen von Ermol'ev und Charitonov gründen sich auf Stoffe von Gogol', Puškin und Turgenev (*Taras Bulba* 1922, *Dubrowski* 1921, *Frühlingsfluten*, 1923). Ab 1922, nach dem Rapallo-Vertrag, werden sie der Konkurrenz mit den Original-Russenfilmen ausgesetzt. Nach dem Erfolg von *Polikuška* (erstem sowjetischen Film im deutschen Verleih) mit dem Künstlertheaterdarsteller Ivan Moskvin in der Hauptrolle, werden viele Produzenten in der gewählten Taktik – Klassik, Theaterdarsteller, herzerreißende Geschichten – bestätigt. Das russische Temperament wird als Hauptattraktion heraufbeschworen: das zarte Monstrum – brutal, einfühlsam, exzentrisch, radikal.¹⁶ Ser-

des deutschen Films, Oskar Messter, als Darsteller und stieg bald zum Star auf, der auch Regie führen durfte. 1915 gründete er eine Film-Manufaktur, in der er selbst produzierte und inszenierte. Die von ihm entdeckte polnische Tänzerin Lya Mara machte er zum weiblichen Star des Unternehmens und zu seiner Frau. Zelniks routinierte Filme wurden regelmäßig zu Saisonserfolgen. Er entdeckte die russische Literatur als Quelle packender sentimentaler Sujets und verfilmte fast alle großen russischen Romane des 19. Jahrhunderts. Zelnik arbeitete mit den Autoren Fanny Carlsen und Willy Haas sowie dem Bühnenbildner Andrej Andreev. 1933 mußte Zelnik mit seiner Frau nach London emigrieren.

¹⁵ Celnikovščina, "Kino-iskusstvo" (1922) 1: 16.

¹⁶ Es würde sich lohnen, die Rollenfücher zu verfolgen, die von russischen Darstellern im deutschen Film besetzt werden. Sie reduzieren sich auf wenige: ein hysterischer Mann (etwa Grigorij Chmara), eine slawische "unergründliche" Schönheit (etwa Ol'ga Čechova) und ein Charakterdarsteller mit scharfen Brüchen – vom Dämo-

viert wurde dieser merkwürdige Typ, der aus lauter unvereinbaren Zügen bestand, mit Reizen, Klängen, Getränken und Speisen, die auf ähnlicher Unvereinbarkeit beruhten. Zum salzigen Kaviar – der süße Sekt. Wenn schon nackter Frauenkörper – dann im Schnee. Im Orchester “dünne”, hohe Balalaikaklänge, dazu jedoch männliche Baßstimmen im Chor – und so weiter.

Doch nach solchen Filmen wie Eizenštejns *Potemkin*, Pudovkins *Mutter* oder *Das Ende von Sankt Petersburg* setzte sich ein völlig anderes Rußlandbild in der deutschen Öffentlichkeit durch. Die zweite Russen-Welle wird von den deutschen Regisseuren getragen, die die russischen Emigranten als Schauspieler, Drehbuchautoren, Szenenbildner, Berater einbeziehen. Die Auswirkung des neuen “Russenkino” ist im deutschen Arbeiterfilm der Weimarer Republik zu spüren, aber auch die bürgerlichen Regisseure sind vom “Russenkino” nicht weniger beeindruckt. Während die erste “Welle” voll und ganz auf das ungewöhnliche russische Temperament setzte, versuchten die Filme der zweiten Welle den ungewöhnlichen Naturalismus des sowjet-russischen Films (der nicht mehr vom Naturalismus des Künstlertheaters und der Wandermaler zehrt, sondern vom Konstruktivismus und seinem Umgang mit der Oberflächenbeschaffenheit, der Faktur, beeinflusst ist) an den Stil der Neuen Sachlichkeit anzupassen. *Die Liebe der Jeanne Ney* von G. W. Pabst (1927) war ein ideales Versöhnungsangebot. Es gibt ein russisches Salonmelodram, *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna* von Hanns Schwarz (1929), und eine Inflationskomödie, die einen russischen Aristokraten zum Haupthelden macht: *Die Dame mit der Maske* (1927) von Wilhelm Thiele.

Die russische Revolution wird international in ein melodramatisches Muster gepreßt. 1927 verliebt sich Lya de Putti in *The scarlet Lady* bei der Erstürmung des Winterpalais’ in Zar Nikolaus II. und rettet ihn vor den Bolschewiki; Emil Jannings tritt als Vetter des Zaren und Filmkomparse in der amerikanischen Produktion über die russische Revolution (*The last Command*, 1928) auf. Diese russischen Geschichten werden genauso populär wie die der indischen Grabmale, ägyptischen Mumien oder orientalischen Harems. Als “Exotik” wird die Sensationsstory ausgeschlachtet, wie sie die Boulevardpres-

nen zum Komiker (etwa Ivan Mozzuchin) oder vom Tragiker zum Komiker und umgekehrt (Vladimir Sokolov, Nikolaj Kolin). Der asiatische Bösewicht fehlt auch nicht: Valerij Inkizinov. Über russische Darsteller im deutschen Film vgl. Bulgakowa 1995.

se auch bietet – die Geschichten der Schwindler, Abenteurer, Hochstapler, Menschen mit falschen Identitäten, eben der russischen Emigranten.

Als Antwort auf diese Mode entwickeln die Emigranten am Ausgang des Jahrzehnts einen neuen Typ des “Russensfilms”. Sie greifen selbst die Themen auf, die das Ausland kitzeln: Attentate – und Verschwörungsgeschichten. Sie inszenieren jedoch diese Sensationsstories nicht als moderne Kolportage, sondern als großangelegte Ausstattungsfilm mit unwahrscheinlichem inszenatorischem Aufwand. Sie transponieren die moderne Geschichte der Identitätswechsel (ein Schicksal des Emigranten) auf eine andere Ebene, in eine andere Zeit und verleihen dem “Russischen” übertrieben “fremde Züge”. Natürlich sind die Grenzen zwischen diesen Wellen fließend, die Filme entstehen oft gleichzeitig. Ihre Muster werden immer wieder belebt, auch in den 30er Jahren.

EXPRESSIONISMUS UND RUSSISCHE HELDEN

Mit der Epoche Peter I. drang der Russe in die westliche Kunst als Typ des “sich zivilisierenden Barbaren” ein, von Voltaire und Stendhal exportiert. Bald wurde dieser Typ schablonisiert und an den Boulevardroman und die Operette abgegeben.¹⁷ Er evozierte ein Land, das von der kollektiven Imagination geschaffen wurde, eine fertige literarische Maske. Rußland liegt ja bekanntlich zwischen Europa und Asien. Aus diesem geographischen Axiom wurde die ganze geistige russische Welt abgeleitet und erklärt. So wurde der Antagonismus Byzanz – europäische Zivilisation aufgebaut und diese zwei geistigen Pole in den Charakter eines Russen projiziert, der sich aus zwei Antipoden zusammensetzt: Myškin – Rogožin, Grinev – Pugačev, Petr I – Oblomov.¹⁸ Im Film allerdings sah diese Seelenspaltung viel einfacher

¹⁷ So beschreibt Boris Tomaševskij (1924: 16) diese international etablierte Schablone in seiner Kritik zu *Foolish Wives*, wo Stroheim einen russischen Abenteurer spielte.

¹⁸ Dies analysiert Grigorij Pomeranc in seinem Essay *Das Nichtzusammengkommene und das Nichtzutrennende (Neslivšeesja i nerazdelennoe)*, “Iskusstvo kino” 1992, Nr. 5). Er meint, daß Gogol’ und Dostoevskij allen denen die fertigen nationalen Typen lieferten, die solche Typisierung vornahmen: sowohl Berdjaev als auch Lenin.

aus: "Zwei kennzeichnende Züge hat angeblich der Russe. Erstens: er ist weich, fühlbar. Zweitens: er ist radikal. Es ließe sich dilettantisch-dogmatisch äußern: erstens – ein Slawe; zweitens – ein Tatar. [...] Also diese zwei Gegensätze (das Einfühlsame, zweitens das Radikale) sind hier verschmolzen," – so schrieb Alfred Kerr in dem Aufsatz *Russenfilm* (1927: 11).

Kein Zufall, daß die Montage als das Merkmal der "Russenfilme" galt. Damit haben die Russen tatsächlich viel experimentiert, aber parallel zu ihnen taten es auch nicht weniger fleißig die französischen Avantgardisten. Doch die Filmtechnik, die auf Konfrontation und Zusammenkleben zweier, oft gegensätzlicher Bilder beruht, wird als nationale Mentalität interpretiert (die Zerrissenheit der Seele, die Verschmelzung zweier Antipoden) und zum nationalen Merkmal einer Kinematographie erklärt.

Der Erfolg der "Russenfilme" in Deutschland Mitte der 20er Jahre hing auch damit zusammen, daß die übertriebenen, pathetischen Leidenschaften die Erwartungen vom nationalen Klischee bedienten. Aber es war nicht nur positiv besetzt. Der einfühlsame Radikale war auch ein der Leidenschaft verfallener wahnsinniger Barbar, der die heilige Ordnung der Welt zerstört (die Monarchie). Seine Leidenschaft ist pathologisch, sei es ein krankhafter Machtdrang, Dämonie, Spielbesessenheit oder Liebesobsession. Im deutschen expressionistischen Film war diese Figur willkommen. Anfang der 20er Jahre wird sie ausgebeutet, da der Russe als idealer expressionistischer "Triebheld" "eingedeutscht" werden kann.

Es gibt allerdings nur einen "rein" expressionistischen russischen Film – *Raskolnikow*, inszeniert 1923 vom *Caligari* – Regisseur Robert Wiene mit Künstlertheaterdarstellern.

Das Künstlertheater und der deutsche Film ist ein spezielles Thema, weil hier die in künstlerischer Hinsicht überraschendsten Koproduktionen entstanden, wie eben *Raskolnikow* und *Macht der Finsternis* (1923), bei der Robert Wiene als Produzent fungiert und sein Bruder Conrad Regie führt.

Raskolnikow ist als ein synthetisches Gebilde hochinteressant. Der Film ist als Fortsetzung von *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) gedacht. Andrej Andreev, der im Künstlertheater angefangen hatte, einer der meistbeschäftigten russischen Szenenbildner im deutschen und später französischen Film, der mit Feyder bei *Térèse Raquin* (1928) und Pabst bei der *Büchse der Pandora* (1928) oder *Drei-*

groschenoper (1931) gearbeitet hatte, kreiert die Dekorationen im Geist der Bauten von Hermann Warm für *Caligari* oder der berühmten expressionistischen Treppen von Paul Leni.¹⁹ Grigorij Chmara aus dem Studio Michail Čechovs war nach einer Gastspielreise 1922 in Deutschland geblieben und spielte die Titelrolle. Sein Maskenbild erinnert fatal an das von Conrad Veidt. Dazwischen aber sind die Szenen in der Darstellermanier des Künstlertheaters in den Film übernommen worden; das ganze Ensemble besteht aus russischen Darstellern, so daß der Film eine höchst merkwürdige Mischung aus naturalistisch hysterischem russischem Spiel, deutschen Tyrannen-Visionen (Raskolnikow als eine Symbiose von Cesare und Caligari) und expressionistischen Bauten in der Ausführung eines russischen Filmarchitekten ist.²⁰

Diese für die russische Tradition ungewöhnliche Verbindung (was hat Stanislavskij mit dem Expressionismus zu tun?) steht im Kontext des russischen Stereotypen im deutschen Film: die Fabel der zur Verfilmung gewählten russischen Romane oder historischen Stoffe baut auf die vernichtende Leidenschaft auf, egal ob die eines Spielers, eines Verliebten oder eines besessenen Herrschers.

Die russischen Filmemigranten, die Anfang der 20er Jahre nach Deutschland kommen, knüpfen sofort an diese Mode an, verfilmen mehrmals die Stenka-Razin-Geschichte (Azagarov und Turžanskij) oder *Taraš Bulba* (Striževskij und Granovskij), und, was noch wichtiger ist, beugen sich dieser Vorstellung von leidenschaftlichen, unberechenbaren Russen. Als Fedor Ocep 1928 den *Lebenden Leichnam* verfilmt, baut er voll und ganz auf die Exotik der sozialen Tiefen und die hysterische Zigeuner-Überdrehtheit.

Diese "Russenfirme", gedreht von den Deutschen oder den Emigranten, bringen einen Hauch unheimlicher Leidenschaft in das deutsche Kleinbürgermelodram ein und fügen sich in das expressionistische Weltbild (unbeherrschbares Chaos, Tyrannen, Triebhelden) – allerdings mit einem Unterschied: ihre Hysterie wird als Naturell hin-

¹⁹ In *Hintertreppe* (1921) von Leopold Jessner, bei der Leni als Szenenbildner mitgewirkt hatte, oder in seinem *Wachsfigurenkabinett* (1923).

²⁰ *Die Macht der Finsternis* ist leider nur im Fragment erhalten, doch dieses zeugt davon, daß hier die deutschen expressionistischen Einflüsse weniger zu spüren waren. Conrad Wiene übernahm die Inszenierung des Künstlertheaters in der kompletten Besetzung – wiederum in den beeindruckenden Filmbauten von Andrejev.

gestellt, nicht als künstlerische Überhöhung. Als Realität und nicht als Traum. Sie braucht weder die mystische Motivierung noch das Milieu der Wahnsinnigen oder Vampire als Erklärung, noch gar gemalte, gespenstische Dekorationen (wie in *Von morgens bis Mitternacht*). Auch wenn Robert Wiene für *Raskolnikow* die expressionistischen Dekorationen bauen läßt, es bleibt eine Ausnahme. Rußland ist im Wahnsinn seiner Leidenschaft pur und "alltäglich", es läßt sich in der Ästhetik des Milieufilms durchaus darstellen. So ist dieses Land eben. So war es schon immer. Man braucht nur in die Geschichte zu schauen (Iwan der Schreckliche in der Darstellung von Conrad Veidt bei Paul Leni *Wachsfigurenkabinett*, 1923).

An Wahnsinn wird auch das Ende der russischen Monarchie geknüpft: *Rasputin* (1917 von Arno), *Dornenweg einer Fürstin* (1927 von Nikolaj Larin mit Grigorij Chmara als Rasputin) und *Rasputins Liebesabenteuer* (1928) von Martin Berger mit Nikolaj Malikov.²¹ Das ist die ideale Figur, um das Klischee zu bedienen: Anarchie der Obsessionen, unheilbringende Triebe, Pathologie, die zur Weltkatastrophe führt – Zusammenbruch der Monarchie (in Rußland wie in Deutschland) und damit der alten Welt. Doch Rasputin ist kein böser Traum wie Caligari, sondern eine Figur aus der Zeitung und aus den Kolportage-Romanen. Bei Martin Berger hat er zwar in der Darstellung von Malikov Porträtähnlichkeit, doch ist er in den vom deutschen Film geschaffenen Prototypen projiziert: Dr. Mabuse.

Diese Projektion unterscheidet die filmische Interpretation der Figur dieses "heiligen Teufels" von seiner zeitgleichen Darstellung auf der Bühne bei Piscator in dem Stück von Šteĝolev und Aleksej Tolstoj *Rasputin* oder in mehreren Büchern (von Fülöp-Miller, Freiherrn Otto von Taube u.a.).

Die Kamera fährt auf seine Augen zu wie auf die Augen von Mabuse, die Einstellung wird doppelt belichtet, das Bild wird unscharf. Die Heldin vor der Kamera fällt in Ohnmacht: alles Folgen des hypnotischen Blickes.

²¹ 1932 gibt es noch einmal einen Rasputin-Film von Adolf Trotz mit Conrad Veidt *Rasputin – Dämon der Frauen*. Parallel dazu gibt es auch 1917 *Rasputin, the black Monck* (USA, von Arthur Ashley mit Montagu Love), 1924 einen tschechischen Film über Rasputin mit Paul Askona, 1926 *Rasputin* (Österreich, von und mit Max Neufeld), 1932 *Rasputin and the Empress* (USA, von einem russischen Emigranten Richard Boleslavskij mit John Barrymore), 1938 *Raspoutine* (Frankreich, von Marcel L'Herbier mit Harry Baur) u.a.

Deshalb setzt auch der Regisseur Aleksandr Volkov, ein russischer Emigrant, ganz auf den "dämonischen" Blick des Stars des vorrevolutionären russischen Films, Ivan Mozzuchin (helle Augen in dunklem Gesicht), als er Tolstojs *Chadži Murat* in den Ufa-Ateliers 1929 verfilmt. Der Titel paßt dazu: *Der weiße Teufel*.

Rasputin ist jedoch nicht machtbesessen, setzt seine übernatürlichen Fähigkeiten nicht mit Kalkül ein und plant auch nicht die Weltkatastrophe voraus, wie Mabuse. In ihm stecken einfach vitale, heilende und zerstörerische Kräfte: ein Dämon des Chaos in authentischer Gestalt. Das russische Naturell.

"Die schwierige Figur Rasputins – die gleichermaßen zu Theaterei verführt, wie sie andererseits in Händen eines nicht zutiefst echten Künstlers blaß, unglauwürdig, ja lächerlich wirken muß – wird in der Interpretation Malikows zu einem Menschen von Fleisch und Blut", schreibt der zeitgenössische Rezensent, "dessen primitive ursprüngliche Güte, tierische Zügellosigkeit wie gleichermaßen faszinierende Dämonie wirklich eine Illusion von diesem seltsamen Günstling eines Zaren gibt".²² Diese Dämonisierung des Protagonisten geht Hand in Hand mit der Vereinfachung sowohl der Geschichte als auch der Literatur.

Der Zusammenbruch der Monarchie wird in *Rasputins Liebesabenteuer* als Folge von Familientragödien dargestellt: ein krankes Kind in der Zarenfamilie bedingt die Abhängigkeit von einem pathologischen Heiler; die gekränkte Ehre eines Ehemanns ist der Auslöser für die Verschwörung der Aristokraten gegen ihn usw.

Die besten deutschen Darsteller versuchten sich in großen russischen Rollen: Alexander Moissi als Hermann in Puškins *Pique Dame*, Asta Nielsen als Nastasja Filippovna in Dostoevskijs *Idiot* (*Irrende Seelen*), sie will auch die Karenina und die alte Gräfin Tomskij spielen. In der ersten *Karamazov*-Verfilmung (1920, Regie: Carl Froelich, künstlerischer Beirat: Dmitrij Buchoveckij) sind die berühmtesten Mimen versammelt: Fritz Kortner, Emil Jannings, Werner Kraus, Bernhard Goetzke. Sie haben die russische Seele darzustellen, die natürlich gespalten ist.

Die komplizierte Handlung des dicken Romans ist geschickt in eine einfache Intrige um Geld und Frauen umgeschrieben. Zwei Frauen kämpfen um einen Mann, eine leichte Dame steht zwischen

²² D. A., "Licht-Bild-Bühne", Nr. 233, 27. 9. 1928.

Sohn und Vater, es gibt mehrere Söhne und eine Erbschaft. Dostoevskij steht in der Verfilmung nackt da – in der Trivialität der Motive. Auch die symbolische Aufteilung der gespaltenen russischen Seele ist elementarisiert.

Intellekt, Seele und Sinnlichkeit – drei Elemente sind in drei Brüdern verkörpert, und es gibt den vierten, bei dem all das als Niederes verwirklicht ist, ein Negativspiegel. Intellekt sitzt bei den Büchern, die Seele im Kloster, und die Sinnlichkeit dient beim Militär. Der Intellekt verliert den Verstand, die Sinnlichkeit sündigt und wird verhaftet, die Seele geht aus dem Kloster in die Welt, um zu predigen, das Negativ begeht Vatermord.

Werner Kraus spielt das Negativ, Smerdjakov, eine glänzende Charakterstudie – das Haar vorn wie mit Spucke angeklebt, hinten ein Flaum, in der Mitte eine Glatze, die Augen halbgeschlossen. Degeneration, tief ins Gesicht geschrieben. Doch ist das nicht spezifisch russisch, er spielt solche Fieslinge überall – mal als Tartüff, mal als Berliner Fleischer. Russisch soll hier nur Kortner sein: als Dimitrij. Leidenschaften werden wie hysterische Anfälle ausgespielt, die Kamera steht immer an der Stelle der vierten Wand, die chaotischen Bewegungen der Menschen bleiben hinter der Spiegelwand des Bildes. Am Ende sitzt Dimitrij im Gefängnis und steht vor der Alternative: Kerker in Rußland – Freiheit in Amerika. Diese wird von ihm ausgeschlagen, denn in Amerika gibt es “den russischen Gott” nicht. Was ist das für ein nationaler Gott?

Die Kriminalstory kippt plötzlich ins Irrationale, denn die Logik der Leidenschaft ist nicht nachzuvollziehen, und die Helden sind darin versunken. Alešas Predigt am Ende (“erkenne Glück im Leid und arbeite”) ersetzt die übliche Auflösung der Kriminalhandlung um den unschuldig Verurteilten. In dieser Logik sind Dimitrij und Grusen’ka die gewinnenden Helden: sie leiden unschuldig und werden dadurch gerettet.

Diese Verfilmung läßt sich kaum in der von Dimitrij Merežkovskij und Moeller van den Bruck (den zwei Herausgebern der berühmten Piper-Ausgabe) oder Freud geprägten Tradition der deutschen Dostoevskij-Rezeption unterbringen. Ivan, der russische Vorläufer Nietzsches, oder Aleša, die wichtigen Philosophieträger des Romans, sind im Film Randfiguren, weil sie nicht mit der Handlung verbunden sind. Philosophie wird ausgeklammert. Es bleibt die Moral aus dem billigen Kalender, und zu ihrem Träger wird Dimitrij. Deshalb bedient die Dostoevskij-Verfilmung das andere Erwartungsmuster: er tritt als

ein "stabilisierender" Autor auf, und nicht umsonst stellt Kracauer diese Filme mit den Bergfilmen von Arnold Fanck oder den Märchenverfilmungen von Ludwig Berger in eine Reihe (1984: 119). Dostoevskij erscheint als Prophet der moralischen Besserung und Selbstaufopferung, er bietet eine Stütze in der chaotischen, unsicheren Welt, wie die Kommunisten oder die Anthroposophen. Der reuige Sünder Dimitrij, der übrigens keinen Vatermord begeht (!), findet aus der Krise, aus der Pathologie seiner Triebe heraus – in die moralische Festigkeit.

Diese Rezeption Dostoevskijs im Film wird an der Schwelle zu den 30er Jahren korrigiert. Die Stabilisierung ist bereits geleistet, und Dostoevskij wird daher auf die Geschichte um einen Justizirrtum reduziert. Fritz Kortner spielt den Dimitrij, er tat es bereits in der ersten *Karamasov*-Verfilmung, doch der Leidenschaft wird jetzt die Logik beigegeben, und so wird Dostoevskijs Roman zu einem deutschen Kleinbürgermelodram umgeschrieben: *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (1931), auch wenn der Drehbuchautor, Viktor Trivas, und der Regisseur, Fedor Ocep, russische Emigranten sind. Sie machten aus Dostoevskij einen gut temperierten Kotzebue. Russisch ist hier schon fast nichts mehr, außer den Namen. Es gibt zwar Ikonen bei Fedor und die Zigeuner in Mokroe, das ist aber schon alles und könnte importiert sein. Grušen'ka (Anna Sten) hat keinen Zopf mehr, sondern den blonden Lockenkopf eines *jazz-time-girl*.

Die früheren Handlungsmotive aus dem Film von Carl Froelich (alles aufs Spiel setzen, Stolz, Kränkungen, Schuldgefühle usw.), all diese trunkenen russischen Leidenschaften sind weg, ersetzt durch logische Motivationen: eine ganz normale Heirat eines anständigen Mädchens wird plötzlich gestört – durch die Unanständigkeit des zukünftigen Schwiegervaters. Der alte Karamazov ist aber nicht die versoffene grenzenlose Natur, lediglich ein schwach gewordener Greis, der sich in ein junges Mädchen verliebt hat. Grušen'ka hat nichts infernalisches, sie ist eine gewöhnliche sentimentale Dirne mit Herz. Keine Geldsorgen, keine Mystik der Leidenschaft, keine Verzweiflung, keine unerklärlichen Stimmungsbrüche, alles ist logisch zu deuten und – verwässert: Vater und Sohn sind in eine sentimentale Hure verliebt und beide wollen sie heiraten (!), der Sohn verdächtigt den Vater (falsches Motiv), als das Mädchen zum Ex-Verführer fährt. Das Motiv des falschen Verdachts wird bei der Mordaufklärung fortgesetzt: Dimitirj muß für Smerdjakov ins Gefängnis gehen. Also gibt es einen ordinären Bösewicht mit fettigem Haar, die

treue Braut, die sentimentale Dirne, die nicht auf Geld, sondern auf wahre Liebe scharf ist, den armen, verliebten Offizier, aber keinen Philosophen und keinen Poeten, und natürlich finden auch hier weder Ivan noch Aleša einen Platz.

Karamazovs Keller ist voll von deutschen Steintöpfen, und sogar Smerdjakovs epileptischer Anfall ist gespielt, keine kranke Psyche, nur Berechnung – ein Alibi! Nichts Unheimliches, nur eine gut gebaute filmische Erzählung. Im Prinzip müßte das Drama mit der logischen Aufschlüsselung und der Verurteilung des richtigen Mörders enden, doch Trivas und Ocep machten daraus das Melodram eines Justizirrtums mit eigener Logik: Dimitrij hat zwar nicht den Vater getötet, doch er hat sich der Leidenschaft hingegeben und dafür muß er büßen. Auch die Dirne ist bekehrt. Und die Moral triumphiert.

Fritz Kortner spielte zwar in deutschen Filmen meist etwas pathologische Helden (wie den Eifersuchtsmaniac in *Schatten*), doch hier wird er in die Normalität zurückgeführt. Nur die Mehrfachbelichtungen und die rhythmische Montage der Zigeuner-Szenen erinnern plötzlich an einen "Russenfilm".

INFLATIONSKOMÖDIEN UND -DRAMEN:

GRAF ALS KOMPARSE, REVOLUTION ALS KOLPORTAGE

In der deutschen Presse sind die Reportagen von Dreharbeiten zu "russischen Filmen" immer von den Beschreibungen der russischen Komparserie begleitet, die zum obligatorischen Klischee gerinnt:

Es waren keine Berliner Filmbörsenrussen, die hier herumliefen, selbst keine 'Edelkomparserie' im alltäglichen Sinne, sondern eine Edelkomparserie in außergewöhnlichem Sinne. Unter den sorglos flanierenden Paaren, die für den Decla'schen Dostojewski-Film *Der Idiot* die Statisterie bildeten, war tatsächlich zum mindesten die gute Hälfte aus der besten russischen Gesellschaft zusammengesetzt. Von den Tausenden russischer Aristokraten, die sich infolge der politischen Verhältnisse ihres Vaterlandes nach Deutschland geflüchtet hatten, war hier eine kleine Auslese versammelt, bereit, hier mitzufilmen. Bei dem Hang der Russen zum Theater-spiel, bei ihrer Vorliebe für Film und ähnliche Veranstaltungen, schließlich auch bei Berücksichtigung der Tatsache, daß den hier lebenden Russen die Mittel immer knapper werden, ergriffen sie eine willkommene Gelegenheit, in Peterhof, wenn auch nur in einem Film-Peterhof, lustwandeln zu können ("Der Film", Nr. 8, 19. 2. 1921, S. 32).

Der russische Emigrant als Filmkomparse ist eine genauso fest etablierte Klischee-Figur wie der Taxifahrer oder Kellner (Jangirov 1993: 100-108).

Wilhelm Thiele greift zwei Stereotypen der "Russen im Exil" auf: einen Grafen und seine Ordinanzen, die sich als Taxichauffeur und Komparsen verdingen. Dazu Brillanten im alten, weggeworfenen Stiefel, die den ganzen Film lang gesucht werden. Es gibt die schöne Tochter eines verarmten deutschen Aristokraten, die in der Music-hall nackt auftreten muß, um den Vater durchzubringen. Der Graf (gespielt von Vladimir Gajdarov) lernt diese Tochter auf der Kleindarstellerbörse kennen. Als die russischen Brillanten gefunden werden, kann die glückliche Ehe geschlossen und das Familienhaus vor dem Verkauf an Neureiche gerettet werden. Gajdarovs Frack, der ihm einst den Job in der Music-hall verschafft hat, wird zur Hochzeitskleidung.

Der deutsche Film reagiert auf die russische Emigration meist dort, wo sie spektakuläre Geschichten bietet: wie *Anastasia, die falsche Zarentochter* (1928) von Arthur Bergen. Das Russische ist ein neuer Nervenkitzel, deshalb kauft die Ufa die Rechte für die Verfilmung des Erenburg-Romans *Die Liebe der Jeanne Ney*, den Pabst 1927 inszeniert. Seine Eindrücke von der Inszenierung und die Versuche, das notwendige *happy end* zu verhindern, beschrieb Erenburg in mehreren Feuilletons. Aber er bemerkte auch die neue Grundtendenz:

Die russische Revolution ist zur rechten Zeit gekommen, als alle schon die Cowboys und Kokospalmen satt hatten. [...] Also versahen sich die Statisten statt der breitrempigen Hüte mit Ledermützen. *Panzerkreuzer Potjomkin* wurde vom keineswegs revolutionären Kurfürstendamm mit rasendem Beifall aufgenommen. [...] Das veranlaßte findige Geschäftsleute und verständnisvolle Regisseure zum Nachdenken. Cecil deMille produzierte die *Wolgaschiffer* (The Volga Boatman), Marcel L'Herbier in aller Eile *Schwindel*. Die russische Revolution wurde aufgetischt wie eine Anekdote im Zug. Um Glaubwürdigkeit scherte sich niemand: Rußland ist weit, und die Zuschauer warten nicht gern. Je dümmer, desto besser. Die Deutschen packten die Sache natürlich anders an. Ehrlichkeit wurde hier von den Gewohnheiten des Landes diktiert, von seiner ererbten Beharrlichkeit und langsamen Verdauung. Sie gingen daran, vielbändige Memoiren zu lesen. Sie konsultierten Mitarbeiter der sowjetischen bevollmächtigten Vertretung und den General Schkuro. Pabst wußte sehr gut, welche Trümpfe er ausspielen mußte. Er baute eine Reihe von 'exotischen' Szenen in den Film ein: Kampf der Weißen gegen die 'Grünen', eine Sitzung des Sowjets der Arbeiterdeputierten, ein Revolutionstribunal,

eine illegale Druckerei. Mich ärgerte das: Immerhin sind unsere sowjetischen Filme nicht so mannigfaltig, daß man uns den wichtigsten Artikel unseres Filmexports wegnehmen dürfte. Aber was soll man machen – wahrscheinlich werden es die Deutschen bald lernen, irgendwo in Stettin echten Astrachaner Kaviar herzustellen (Erenburg 1986: 60-61).

Die russische Revolution wird als eine großangelegte Kolportage verstanden, so in *Todesreigen* (1920) von William Karfiol nach dem Roman von Maksim Chrumov, in dem Olga Čechova eine ihrer ersten Rollen spielt.²³

Es scheint, als ob die Parodie von Don Aminado *Film aus dem russischen Lebens* gerade den *Todesreigen* beschreibt, dabei stützte der sich auf einige internationale Produktionen (wie *The Volga Boatman*, 1926 von deMille).

Das erste Bild: Hochzeit im reichen Haus. Eine schöne Braut, ein glücklicher Gardeoffizier, Sekt, Troika und "Polowezker Tänze bei den wunderbaren Klängen von Schellentrommeln und Balalaika" (Don Aminado).

Das zweite Bild: "Das Gewitter bricht los... – prasselnd tobt der Aufruhr" (Filmprogramm *Der Todesreigen*).

"Die Bolschewiki zünden die Pferdezucht des Hauptmanns an und führen ihn samt Frau in die kalte Luft hinaus. Trotzki kommt und gibt Befehle. Als er geht, schmeißt der Hauptmann den Mushiks ein Portemonnaie mit Gold hin. Sie setzen sich auf die Erde und zählen die Münzen. Währenddessen fliehen die Unglücklichen in den Wald und fahren – trotz der Verfolgung – ins Ausland" (Don Aminado).²⁴

Trotz der Beteiligung russischer Emigranten an den Massenszenen in ihren eigenen "echten" Uniformen bediente der Film das

²³ In "Licht-Bild-Bühne" erscheint 1927 regelmäßig die Annonce der Peter Paul Ferner Film-Produktions GmbH, die den neuesten Film von Peter Paul Ferner *Die letzten Tage des Zaren Nikolaus* so ankündigt: "In unserem neuen historischen Kolossalgemälde sagt ein Volkskommissar: 'Wir wollten nicht den Zaren töten, sondern den Zarismus, – leider befand sich auch ein Mensch unter der Zarenkrone...'. Fern von jeder Politik, ohne Richtung, wollen wir das erschütternde Schicksal einer Familie zeigen, deren Oberhaupt zufällig eine Krone trug. Eine zarte Liebesgeschichte umrankt diesen Film, deren Held, der Leutnant Iworin, an die Figuren des Leutnant Keith und an den Leutnant aus dem *Hotel Stadt Lemberg* erinnert. Trotz unseres Titelschutzes läßt ein Berliner Verleiher unter ähnlichem Titel einen Film erscheinen, der aus drei verschiedenen, vor sechs Jahren hergestellten Filmen zusammengeschnitten wurde!!!"

²⁴ Zitiert nach: "Iskusstvo kino" (1993) 12: 109.

bekannte Muster. Nun war nicht Rasputin, ein Mann mit unheimlicher Leidenschaft, der Auslöser für den Zusammenbruch des Imperiums, sondern der Mužik Lebedev, der – von der Leidenschaft zur schönen Braut besessen – einen Umsturz heraufbeschwört, um “Herr über das Leben ihres Mannes” zu werden (aus dem Filmprogramm). Die russischen Aristokraten verlieren dabei nicht nur ihre Häuser, sondern auch ihr Wunschbild – vom frommen russischen Volk. Der biegsame Slawe ist dem radikalen Tatar gewichen. Das Kino findet aber das neue Fabelmuster zum “Film aus dem russischen Leben”, das auch im Dritten Reich mehrmals benutzt wird, wie in *Panzerkreuzer Sebastopol* (*Weisse Sklaven*, 1936 von Carl Anton).

OBERWELTFILME

Dieser neuen Russenmode (Revolution als Fabel, roher Naturalismus und Montage als Stilzeichen) setzten die Film-Emigranten das Konzept aufwendiger Ausstattungsfilme entgegen: mondäne Oberweltgeschichten, atemberaubende Abenteuer russischer Supermänner in sibirischen Steppen, perfekte Inszenierung der Sheherazade-Märchen in Anlehnung an *ballets russes*: eine gebaute Illusionswelt, choreografierte Massenszenen, verfeinerte Stilisierung, die die dritte Russenwelle im deutschen Film charakterisieren.²⁵

²⁵ Für diese Produktionen wurden nach Babelsberg die Ausstatter Bilinskij und Lošakov aus Paris geholt wie auch die Kameraleute Burgasov und Toporkov. Doch es gab einen russischen Kameramann, der bei der Ufa große Karriere machte: Konstantin Čet (Tschet). Konstantin Irmen-Tschet (Četverikov, 1902, Moskau - 1977, München) war ein Großcousin von Stanislavskij, der von einer deutschen Familie adoptiert wurde (daher der Name Irmen). Er arbeitete bei der Ufa ab 1926, zunächst als Assistent, z. B. bei *Metropolis* (1926) und *Frau im Mond* (1929) von Fritz Lang, wo er Modelle drehte; bei Rittau war er zweiter Kameramann. Dann arbeitete er selbständig mit Hans Steinhoff, angefangen von *Hitlerjunge Quex* (1933). Er galt als Fachmann für Trickaufnahmen, deshalb war er immer bei den großen Aufwand- und Revuefilmen mit Marika Röck gefragt (*Kora Terry*, 1940 oder *Die Frau meiner Träume*, 1944). Er drehte den ersten Farbfilm der Ufa *Die Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1939-40) und den teuersten Film, der im dritten Reich produziert wurde: *Münchhausen* (1942-43). Der Film kam bald nach dem Stalingrad-Desaster in den Verleih; einige Monate lief er mit großem Erfolg auch in Paris, und bis heute gilt er als das Musterbeispiel des Kostüm- und Trickfilms in der Ufa-Geschichte.

In den Filmen der russischen Emigranten gibt es keine Revolution, sie wird über Attentatsgeschichten, Anarchistenverschwörungen und Tatarenaufstände ausgespielt, wie in *Adjutant des Zaren* (1928) oder *Kurier des Zaren* (*Michel Strogoff*, 1926). Das Exil, das Leben in der Fremde wird über die Geschichten eines orientalischen Prinzen oder eines englischen Lords sublimiert, die ein anderes Leben – als Filmstar (!) – anfangen (*L'angoissante aventure*, 1920 von Protazanov, oder *Le lion des Mogols*, 1924 von Jan Epštejn, beide mit Mozzuchin). Die Welt der Filmateliers wird zum Zeichen der Emigration, das Doppelleben eines Schauspielers transponiert das Thema des Identitätswechsels auf eine andere Ebene.

1925 steckte der deutsche Industrielle Hugo Stinnes (nach dem gescheiterten Versuch, das Kontrollpaket der Ufa-Aktien zu kaufen) sein Kapital in das Filmsyndikat "Westi". Die Idee dazu ging von dem russischen Emigranten Vladimir Vengerov aus, der mit großen europäischen Produktionen die amerikanischen Filme übertreffen wollte. Vengerovs Programm, das in der "Licht-Bild-Bühne" abgedruckt wurde, ist heute noch hoch interessant. Vengerov erklärte, daß das europäische Kino große Produktionen brauche, um konkurrenzfähig mit Amerika zu sein.²⁶ Sie sollten sich auf große literarische Werke gründen, die besten Filmschaffenden, die bekanntesten Filmschauspieler und das große Kapital zusammenführen – über Landesgrenzen hinweg. Es sei wichtig, daß innerhalb dieses europäischen Syndikats solch große Filmländer wie Frankreich, Deutschland, England je zwei Produktionen pro Jahr machten; Rußland, Österreich und Spanien je eine. Vengerov wollte mit der Produktion von *Krieg und Frieden* starten, doch zum ersten und letzten Projekt der "Westi" wird *Napoléon* in der Regie von Abel Gance, gedreht von russischen Kameramännern aus dem "Albatros"-Studio. Aleksandr Volkov assistiert dem französischen Regisseur. Zunächst wird Mozzuchin für die Hauptrolle vorgesehen, Gance ist von der Idee besessen,²⁷ doch Mozzuchin zieht Napoleon andere Rollen vor: Casanova und Nikolaj Stavrogin.

"Westi" startet auch die deutsche Produktion von *Cagliostro* in der Regie von Richard Oswald mit einem internationalen Schauspielensemble und *Michel Strogoff*. Doch im Mai 1925 ziehen die Erben von Stinnes das Kapital aus dem Konzern ab, es wird entschieden,

²⁶ "Licht-Bild-Bühne", Nr. 18, 11. 2. 1925, S. 53.

²⁷ Vgl. die Briefe von Gance an Mozzuchin ("Iskusstvo kino" 1987, 1: 135-136).

“Westi” zu liquidieren, was im August 1925 geschieht (vgl. Sadoul 1975: 432-434). Die Reste gehen zu “Deulig” über.

Nach der Liquidation von “Westi” beschließt Noé [Aleksandr] Bloch zusammen mit einem anderen russischen Emigranten, Gregor Rabinovič, laufende Produktionen zu retten (dazu werden andere Produktionsfirmen herangezogen). Bloch versucht darüberhinaus, eine Basis für die großen internationalen Filmproduktionen im Geist von Vengerov zu gründen: A.C.E., Alliance Cinématographique Européenne. Rabinovič nimmt alle deutschen Beziehungen auf sich, Bloch steht für die französische Seite. Die Firma produziert in Deutschland *Looping the Loop* (in der Regie von Arthur Robison) und die großen Ufa-Filme *Apachen von Paris*, *Manolescu*, *Geheimnisse des Orients*, *Der weiße Teufel*.

Hans Feld nennt diese Produzenten treffend “Schöpfer von Oberweltfilmen” im Unterschied zu Filmen der Unterwelt:

Immer wieder das einzige Paris. Ein verzauberter Platz von Monte Carlo. Berliner Barock. New Yorker Himmelkratzer. Dazwischen Hotelschönheiten. D-Zugromantik. Riviera, Schweiz, Luxusbehausungen, köstliche Badezimmer, mondäne Tanzfeste, ein Russenorchester einmal, berauschend gedreht. Bildmusik – ohne Tonfilm. [...] Meister der Produktion bestimmen den Geschmackston: Bloch-Rabinowitch. O diese Meister! (“Film-Kurier”, Nr. 200, 23. 8. 1929).

Dieser Geschmack ist vielleicht in der ersten Produktion der Firma (der letzten Produktion von “Westi”) am deutlichsten ausgeprägt: *Michel Strogoff*, bei dem deutsches und französisches Kapital zusammenfloß. Der ganze Drehstab war russisch: die Darsteller (Mozžuchin, Natalja Kovanko), der Regisseur (Viktor Turžanskij), Kameraleute, Szenenbildner – und doch wurden absurde Fehler (in puncto Geschichte, Geographie, Ethnographie) von ihnen ohne weiteres in Kauf genommen, ja potenziert, um die wilden Phantasien der Europäer über das Reich der zivilisierten Barbaren und heiligen Wunder zu befriedigen.

Sibirien wird von den Tataren überfallen (als Ersatz für die Bolshewiki), die unter moslemischer Flagge, zusammen mit den Don-Kosaken, in den Kampf ziehen. Strogoff wird als Kurier des Zaren nach Irkutsk geschickt, um diesen Tatarenaufstand, den ein Russe namens Ivan Ogarev (!) leitet, niederzuschlagen. Er reist inkognito.

Der Held muß allerhand Hindernisse bezwingen: wilde Tiere (er beschützt das zarte Mädchen vor durchgebrannten Pferden und Bären), Naturgewalten (Gewitter, Überschwemmung, Schneesturm) und

wilden Menschen (eben Tataren), ganz abgesehen von den Weiten Sibiriens. Er ist überall, um alle und alles zu retten, darf aber von niemandem erkannt werden. Seine Omnipotenz und -präsenz werden durch ein mystisches Wunder untermauert: die Feinde brennen ihm die Augen aus, doch dieser von den Moslems geblendete Christ wird wieder sehend, als er in einem von Tataren verwüsteten Haus eine Ikone erblickt. Diesem Wunder wird eine melodramatische Erklärung beigegeben: da das Augen-Ausbrennen mit einem türkischen Säbel im Beisein seiner Mutter geschieht, die natürlich dabei stirbt, werden Strogoffs Augen von deren vergossenen Tränen geschützt. Der Zar erscheint ihm in einem Traum übergroß, in einem anderen als brennender Busch (!). Er schützt ihn überall – wie Gott, der ihn, den Blinden, am Rande des Abgrunds mit der Geliebten im Arm erstarren läßt.

Seine Feinde, die Tataren, sehen mal wie Türken aus, mal tragen sie usbekische Kleidung. In ihrer Funktion ersetzen sie Indianer. Taiga und Steppe erscheinen ohnehin wie der Wilde Westen, und die Tataren fesseln dort den Telegraphisten wie in einem gewöhnlichen amerikanischen Postraub-Film. Die Tataren entrollen moslemische Fahnen, dann veranstalten sie buddhistische Zeremonien, worauf unmitelbar Zigeunertänze und Harem-Schönheiten folgen.

Elemente des Western sind mit Merkmalen des russischen Montagefilms gepaart: die Attacken der Tataren, Nahaufnahmen der Pferdefüße werden gegen die Füße von Balltänzern geschnitten, der arme russische Zar hält sich die Ohren zu (nicht die Augen!), weil ihn die Ballgeräusche an die Reiterattacken erinnern.

Korrespondenten zweier europäischer Zeitungen erscheinen als Zeugen und Berichterstatter, die den ungeheuerlichen Ereignissen einen Hauch Glaubwürdigkeit vermitteln sollen. Wie sie allerdings zu all den Handlungsorten gelangen, ist ein Wunder für sich. Sie sehen aus wie zwei Exzentriker – in karierten Hosen, die sich aus einer Slapstickkomödie in ein Abteil der Transsibirischen Eisenbahn verirrt haben. Am Ende sind sie Trauzeugen bei Strogoffs Hochzeit – einer echt orthodoxen Zeremonie.

Brutalität, Naturalismus und große visuelle Effekte (sogar ein brennender Fluß bei Nacht) komplettieren diesen perfekten ausländischen "Russenfilm".²⁸

²⁸ Die Vision war so erfolgreich, daß Ermol'ev die remakes dieses Stoffs viermal innerhalb eines Jahrzehnts und dazu noch in vier Ländern (USA, Deutschland, Frank-

Hier beweisen die Russen eins: Am wildesten sind die Phantasien, die nicht Ausländer über Rußland, sondern Russen im Ausland über sich selbst – für Ausländer – produziert haben. Wenn sie die fremde Erwartung bedienen sollten, dann übertrafen sie – wie “echte Russen” – jede gemäßigte westliche Übertreibung. Sie selbst avancierten zu den perfektesten Mystifikatoren der Rußland-Exotik.

reich und Mexico) als Produzent, künstlerischer Berater oder Drehbuchautor betreut hatte: *Der Kurier des Zaren*, Regie: Richard Eichberg, 1936; französische Fassung von J. de Baroncelli, ebenfalls 1936; *The Soldier and the Lady*, Regie George Nicholls jr., 1937 USA; *Miguel Strogoff el correo der Zar*, Regie: M. Delgado, 1943 Mexico. 1956 wurde *Michel Strogoff* von Carmine Gallone als Fernsehserie verfilmt und 1961 von Turžanskij als *Le triomphe de Michel Strogoff*.

BIBLIOGRAPHIE

Borger L.

- 1989 From Moscow to Montreuil. The Russian Emigrés in Paris 1920-1929. — *Griffitiana* 35/36, october 1989, pp. 28-39.

Bulgakowa O.

- 1995 Russische Film-Emigration in Deutschland: Schicksale und Filme. — In: Karl Schlögel (Hrsg.), *Russische Emigration in Deutschland 1918-1941*, Berlin, Akademie, 1995.

Erenburg I.

- 1986 Über die Literatur. Essays, Reden, Aufsätze. Berlin, Volk&Welt, 1986.

Émigration russe

- 1976 L'émigration russe en Europe. Catalogue collectif des périodiques russes 1855-1940, établi par Tatiana Ossorguine-Bakounine. Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1976.

Jangirov R.

- 1993 Pod razvesistoj kljukvoj russkoj kinoekzotiki. — *Iskusstvo kino* (1993) 12: 100-108.

Kerr A.

- 1927 *Russische Filmkunst*. Berlin 1927.

Kracauer S.

- 1984 Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

Nusinova N.

- 1994 Kino emigrantov: stil' i mifologija. — *Kinovedčeskije zapiski* 18 (1994): 241- 261.

Pomeranc G.

- 1992 Neslivšeesja i nerazdelennoe. — *Iskusstvo kino* (1992) 5.

Sadoul G.

- 1975 Histoire générale du cinéma. L'art muet. L'après-guerre en Europe 1919-1929. T. 4. Paris, Edition Denoel, 1975.

Schub E.

- 1972 *Žizn' moja – kinematograf*. Moskva, Iskusstvo, 1972.

Thompson K.

- 1989 The Ermolieff-Group in Paris. Exile, Impressionism, Internationalism. — *Griffitiana* 35/36, october 1989, pp. 50-57.

Tomaševskij B.

- 1924 Foolish wives ("Splendid"). — *Žizn' iskusstva* (1924) 10.

