DER SCHNITT

AUFBRUCH UND ALLTAG IM REVOLUTIONÄREN RUSSLAND

KOMMENTAR, FILMOGRAFIE UND MATERIALIEN

Herausgeber:
RAINER ROTHER und ALEXANDER SCHWARZ

Inhalt

Alexander Schwarz
Der Neue Mensch
Euphorie, Alltag und Illusion im sowjetischen Film zwischen Revolution und Stalinismus (1924 bis 1932) 5

Die Filme 19

Überblick: Weitere Filme zum Neuen Menschen 51

Nachweise 56

Der Neue Mensch

Euphorie, Alltag und Illusion im sowjetischen Film zwischen Revolution und Stalinismus (1924 bis 1932)

Nach dem Wirtschaftsboom des Jahres 1913 und dem traumatischen Erlebnis des Ersten Weltkrieges als Zerfall der europäischen Zivilisation herrschte in Russland eine apokalyptische Stimmung. Sie ließ in weiten Teilen der Bevölkerung den Wunsch nach Erneuerung entstehen, nach grundlegender Veränderung und dem Aufbau einer neuen Welt. Sie sollte Erlösung und Befreiung bringen – und auch eine neue Ordnung. 1917 machten sich die russischen Revolutionäre um Lenin und Trotzki daran, »alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist«, wie es bei Karl Marx in der Einleitung zur *Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* heißt. Ihr Griff nach der Macht in der Oktoberrevolution sollte den sofortigen Frieden an der Front bringen, die alten Eliten beseitigen und den Boden und die Menschen befreien.

Schon in den 1860er Jahren hatte der Publizist Nikolai Tschernischewski den Sozialroman *Was tun? Aus den Erzählungen über die neuen Menschen* veröffentlicht. Seitdem war der Topos von der »schlummernden Kraft« im Volk weit verbreitet. Der Neue Mensch wurde zur Sozialutopie der vorrevolutionären russischen Intelligenzija – wie auch zum Heilsziel und Hoffnungsinhalt des Aufbruchs eines Teils der deutschen Jugendbewegung ab 1900. Lenin und andere führende Revolutionäre wollten »den Schmutz der alten Welt beseitigen«. Sie erkannten, nutzten und verstärkten die epochale Aufbruchsstimmung, die Experimentierfreude und das Allmachtsgefühl, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Teilen der russischen Bevölkerung vorherrschten. Mit der Ökonomie wollten sie zu-

gleich die Moral verändern. Feudalismus, Zarenherrschaft und Religiosität hatten lange Zeit wichtige Reformen verhindert, die jetzt nicht schrittweise, sondern mit großem Elan und radikal umgesetzt werden sollten. Die Schaffung, Formung und Disziplinierung des Neuen Menschen entwickelte sich dabei zu einem der zentralen Ideologeme der frühen Sowjetunion. Dafür bedienten sich die russischen Revolutionäre neben der Literatur und Kunst vor allem der jungen Filmkunst und -industrie, mit ihrem großen propagandistischen und identifikatorischen Potenzial.

Erziehung und Arbeit: der selbstoptimierte Mensch als Maschine

Als Tausende Menschen 1920 in der Sowjetunion in Masseninszenierungen die Revolutionsereignisse nachspielten, etwa in MYSTERIUM DER BEFREITEN ARBEIT und in ERSTÜRMUNG DES WINTERPALASTES, beschrieb Adrian Piotrowski, einer der Regisseure, überschwänglich die Stimmung, mit der die Beteiligten der Trostlosigkeit der Bürgerkriegszeit entgegenwirken wollten: »Der Neue Mensch wird nun in einer neuen Generation der Oktoberrevolution geboren, die mit lauter Stimme spricht und eine Vision hat, die keine Grenzen kennt und einen Willen hat, der nicht gebrochen werden kann.« Die radikale Erneuerung zum wahren und nach Marx dann »vollseitig entwickelten« Menschen sollte vor allem durch mit Arbeit kombinierte Erziehung die Rückständigkeit und Entfremdung sowie die Klassengegensätze überwinden. Lebensfrohe, gesunde, arbeitsfähige und nützliche Mitglieder der Gesellschaft waren das Ziel. Sie würden später einmal von gesellschaftlich-sozialen Instinkten durchdrungen sein, über organisatorische Fähigkeiten verfügen, standhafte Kämpfer für die Sache des Proletariats und tüchtige Baumeister der künftigen kommunistischen Ge-

sellschaft sein. Der Umerziehung der Jugend maß man größte Bedeutung bei. Insbesondere der junge Mensch wurde als formbar betrachtet und sollte idealerweise wie eine Maschine funktionieren.

Henry Ford und Frederick Taylor, die amerikanischen Apologeten der Massenproduktion am Fließband und der Prozesssteuerung von Arbeitsabläufen, standen hoch im Kurs. Der Arbeitswissenschaftler Aleksej Gastew entwickelte ab 1922 in seinem Institut zur wissenschaftlichen Organisation der Arbeit (NOT) mit Ausbildungsplätzen für 6 000 Facharbeiter eine Art biomechanisches Modell für die Tätigkeiten in der befreiten Gesellschaft. Mit Ähnlichem experimentierten Wsewolod Mejerchold und Sergej Eisenstein in Theater und Film. Die russischen Avantgardisten der zwanziger Jahre verbanden dabei die Verwandlung des Menschen in Maschinenteile mit dem Mythos des sozialistischen Übermenschen, auf dem Weg zum Kommunismus Marx'scher Prägung: In einer klassenlosen Gesellschaft sollte der Mensch von der deformierenden Last der Arbeit befreit werden. Er würde sich selbst verwalten und freiwillig nach den eigenen Fähigkeiten Leistung erbringen, in einem gleichberechtigten, gerechten Raum des Sozialen, befreit von Bevormundung durch Staat und Behörden. Es blieb zwar bekanntlich bei der Utopie. Doch der neue, selbstoptimierte, maschinenartige Mensch war auch Jahrzehnte nach der experimentellen Stimmung der zwanziger Jahre noch das Leitbild der sowjetischen Propaganda. Dazu gehörte auch die euphorische Zentralisierung und Planung (Elektrifizierungsplan 1920, Konzept der Planwirtschaft 1921, Erster Fünfjahresplan ab Herbst 1928), die in alle Lebens- und Wirtschaftsbereiche eingreifen sollte. Das Leben sollte dem Chaos der nicht auf die Bedürfnisse der Vielen ausgerichteten bürgerlichen Ökonomie und Politik entrissen werden und zusehends rational organisiert, kollektiviert und kontrolliert werden.

Bruno Frei
Das neue Ichgefühl

Beides ist wichtig: sowohl was an Negativem in dieser heranwachsenden Generation von neuen Menschen vorhanden ist (negativ in Bezug auf die außerrussische Realität), als was an Positivem da ist. Positiv ist aber der dem individualistischen übergeordnete kollektive Ichbegriff. [...] »Mischa, der Stärkste, ist in unserer Gruppe, wir haben gesiegt«, nicht »ich, Mischa, der Stärkste, habe gesiegt« – das bedeutet nicht bloß eine bedeutungsvolle Sprachwendung, sondern eine bedeutungsvolle Bewußtseinswerdung.

Begegnet man diesem neuen Menschen schon auf der Straße? Man muß sagen: nein. Die Menschen auf der Straße sind nicht anders als andere Großstadtmenschen. Eilig, unwirsch oder höflich, je nach persönlichem Geschmack, mit sich selbst beschäftigt, Atome der gesellschaftlichen Realität. Erst als Masse erhalten sie wieder geformte Konturen. Im Klub, bei der Versammlung, oder auch schon vor dem Radiolautsprecher, der an allen größeren Plätzen Moskaus einen mechanischen Redner abgibt oder beim Anstellen der ländlichen Wallfahrer vor dem Mausoleum Lenins.

(1929)

Eine zentrale Rolle in der Konzeption des Neuen Menschen spielte das stark veränderte Bild der Frau und ihrer Rolle in der Gesellschaft. Befreit von Haushalt und Patriarchat, gleichberechtigt und voll in die Arbeitswelt und das politische Leben integriert sollte sie sein. So lautete zumindest das Ideal, dem sich die praktische Politik mit großen Schritten näherte. Bedeutenden Anteil daran hatte Aleksandra Kollontai, die von Lenin zur Volkskommissarin für soziale Fürsorge ernannt worden war – vermutlich die erste Frau der Neuzeit auf einem Ministerposten. Sie sorgte bereits Ende 1917 für eine radikale Änderung der Ehegesetze (bevor sie 1923 von den bolschewistischen »Patriarchen« wieder verdrängt wurde). Ehe bzw. Partnerbeziehungen waren nun reine Privatangelegenheit und staatlicher Bevormundung und kirchlicher Kontrolle entzogen. Es gab keine rechtliche Verpflichtung zur offiziellen Eheschließung, dafür aber das Recht zum straffreien Schwangerschaftsabbruch ohne medizinische oder soziale Indikation. Bei einer Geburt hingegen musste der Vater des Kindes benannt werden und wurde zum Unterhalt verpflichtet – im Zweifel alle in Frage kommenden Männer gemeinsam, die sexuellen Kontakt zur Mutter hatten. Die Erziehung und Betreuung der Kinder und Jugendlichen übernahm der Staat, durch Krippen, Kindergärten, Arbeitsschulen und kommunistische Kinder- und Jugendorganisationen. Entsprechend groß war der Anteil der Frauen in Stadt und Land, die auch als Mütter voll berufstätig waren. Und nur in Arbeit stehende Personen wurden vom Staat versorgt.

Bereits Mitte der zwanziger Jahre hatte dieser Wandel zu deutlich größerer sexueller Freizügigkeit unter den jungen Sowjetbürgern geführt, zu einer Vielzahl von praktizierten Formen des Zusammenlebens (mit befördert durch die Wohnungsnot) und auch zur Überwindung dessen, was nun bürgerliche Vorurteile genannt wurde. Hausarbeit und Kindererziehung waren zehn

Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика.
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
ДОМ МАТЕРИ
и РЕБЕНКА
СОВЕТ
ШКОЛА для ВЗРОСЛЫХ
ДЕТСКИЙ САД
БИБЛИОТЕКА
КЛУБ РАБОТНИЦ
СТОЛОВАЯ
ЗЕМЛЯ КРЕСТЬЯНИНУ
ФАБРИКИ РАБОЧЕМУ
ЧТО ДАЛА
ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ
РАБОТНИЦЕ и КРЕСТЬЯНКЕ

Jahre nach der Revolution weitgehend vergesellschaftet, das Familienleben zunehmend zugunsten kollektiver Lebensformen aufgehoben. Denn die Kleinfamilie galt nun als rückständig und konventionell, die »Befreiung« der Kinder setzte sich in der polytechnischen Bildung inklusive Berufsausbildung fort. Die Schule hatte als Staatsapparat die Hauptfunktion, nützliche Mitglieder der (künftigen) kommunistischen Gesellschaft zu erziehen.

Utopische Projektionen, konkrete Feindbilder

Der Traum von der besseren Welt umfasste nach der Revolution neben der Landverteilung und dem Friedensschluss 1918 mit dem Deutschen Reich auch die Hoffnung auf die Befreiung des menschlichen Geistes. Das Bildungsversprechen für die Arbeiter und Bauern wurde binnen weniger Jahre eingelöst, der Analphabetismus schnell und gründlich beseitigt, die Schul- und Berufsausbildung enorm forciert. Man entwarf eine neue Gesellschaftsordnung, mit anderen Beziehungen der Menschen zueinander, frei von Konventionen und Zwängen. Selbst im Westen waren viele Intellektuelle begeistert von diesen bahnbrechenden Neuerungen, darunter André Gide, André Malraux, James Joyce, George B. Shaw, Upton Sinclair, Lion Feuchtwanger und Heinrich Mann.

Solche radikalen Positionen fanden ihren Widerhall auch in der Kunst. Sie knüpften an Traditionen des russischen Futurismus an und suchten in Malerei, Literatur, Musik, in Architektur, Grafik oder Textildesign nach Innovationen. Eine moderne, neue Ästhetik prägte das konstruktivistische Theater, aber auch Bauwerke und Baustile, und alle anderen Bereiche der künstlerischen Produktion. Erstmals entstand in Russland ein »politischer Film«. Wenig später schon war es mit dieser experimentellen, undogmatischen Phase wieder vorbei. Die sogenannte Kulturrevolution der späten zwanziger Jahre veränderte die Rolle der Künstler und Intellektuellen

erneut. Hatten sie sich ab 1917 als gleichberechtigte Akteure einer gesamtgesellschaftlichen Emanzipationsbewegung verstehen können, beschnitten die Kulturfunktionäre nun ihre Freiheiten radikal und entwerteten die künstlerischen Erfahrungen und kreativen Beiträge zur nachrevolutionären Gesellschaft. Ab nun sollten sich die Künstler nur noch als Kulturarbeiter des Agitprop verstehen, als Diener der propagandistischen und kulturellen Interessen der Arbeiterklasse. Die kurzen Jahre der sowjetischen Avantgarde waren zu Ende.

Zum utopischen Konzept des bewussten Menschen – befreit, kraftvoll, als mustergültiger Arbeiter oder Bauer das Gute und das Schöne repräsentierend – gehörte jedoch auch die »soziale Hygiene«, die die gesellschaftlich Unbrauchbaren und die Klassenfeinde beseitigen wollte. Die in der Literatur, vor allem aber in vielen Filmen stereotyp und überzeichnet dargestellten kleinbürgerlich-kapitalistischen Emporkömmlinge der Neuen Ökonomischen Politik, die Alkoholiker, Randalier und Aufwiegler (russisch *chuligany*, Hooligans), die Bürokraten, korrupten, stark geschminkten Kupplerinnen und Geschäftemacherinnen sowie die bäuerliche Klasse der Kulaken repräsentierten das Gegenbild des Alten und Bourgeoisen, das überwunden werden musste. Das führte zur Denunziation des »Alten Menschen«, zu gnadenlos scharfer antibourgeoiser Rhetorik und schließlich zu »Säuberungsaktionen« gegen Nichtproletarier in den Apparaten der Verwaltung, Wirtschaft, Politik und Armee sowie im höheren Bildungssystem zur »Entfernung sozial fremder Elemente«.

Auf Beschluss des XVI. Parteitags der KPdSU im Dezember 1925 zur sozialen Umgestaltung des Dorfes mittels Kooperativen, der Industrialisierung der landwirtschaftlichen Produktion und der engen Verbindung von Stadt und Land (wie im Film LEBEN IN DER HAND) wurde gemäß dieser »Generallinie« die Phase der Neuen Ökonomischen Politik Ende 1927 für beendet erklärt. Stalin gab die neue politisch-ökonomische und gesellschaftliche

Richtung vor, die die Kollektivierung der Landwirtschaft forcierte und die noch verbliebenen Großbauern und solche mit mittelgroßen Höfen enteignete. Zugleich sollte religiöser Irrationalismus bekämpft, die Emanzipation der Frauen vorangetrieben und konstruktivistische Architektur und Kunst gefördert werden. Die Hauptaufgabe der Agitation für die »Generallinie« und gegen ihre Widersacher übernahm der Film. Rechten Abweichlern, sprich den Bürgern, sagte man pauschal den Kampf an.

Leo Trotzki
Kneipe, Kirche und Kino

Das Bestreben nach Unterhaltung, Zerstreuung, nach Schauen und Lachen ist das rechtmäßigste Bestreben der menschlichen Natur. Wir können und müssen dieses Bedürfnis mit höherer künstlerischer Qualität befriedigen und die Unterhaltung zugleich zum Instrument kollektiver Erziehung machen, ohne pädagogisch zu bevormunden, ohne überdeutlich die wahre Richtung zu weisen.
Das wichtigste, alles andere bei weitem übertreffende Instrument auf diesem Gebiet kann in der heutigen Zeit der Film sein. Diese verblüffende Neuerung des Schauspiels ist mit einer nie dagewesenen, überwältigenden Schnelligkeit ins menschliche Leben eingedrungen. Das Kino ist im Alltagsleben kapitalistischer Städte bereits ein so grundlegender Bestandteil geworden wie das Bad, die Wirtschaft, die Kirche und andere unverzichtbare, lobenswerte oder weniger lobenswerte Einrichtungen.
Der Filmleidenschaft liegt das Bestreben zu Grunde, sich zu zerstreuen, etwas Neues und nie Dagewese-

nes zu sehen, zu lachen und sogar zu weinen, aber nicht über das eigene Unglück, sondern das der Anderen. Alle diese Bedürfnisse befriedigt der Film recht unmittelbar im Schauwert, bildhaft und lebendig, fast ohne vom Zuschauer etwas zu fordern, nicht einmal, dass er lesen kann. Daher rührt die dankbare Liebe des Zuschauers zum Film als schier unerschöpfliche Quelle der Eindrücke und Erlebnisse. Das ist der Punkt, nein, eine ganze Angriffsfläche für Vorschläge zu erzieherisch-sozialistischen Anstrengungen.

[...] Der Film gibt sich uns als Werkzeug selbst in die Hand, als bestes Instrument der Propaganda auf technischem, kulturellem, wirtschaftlichem, antialkoholischem, hygienischem, politischem Gebiet – allgemein einleuchtend, unterhaltend, sich einprägend und womöglich auch lukrativ.

Film ist attraktiv und ablenkend – und konkurriert schon von daher mit der Kneipe. [...] Warum sollte der Staat nicht ein Netz staatlicher Kinos schaffen können, damit diesen Apparat der Zerstreuung und Erziehung immer weiter im Leben des Volkes zu verankern, damit dem Alkohol entgegenzustellen und gleichzeitig davon zu profitieren?

Das Kino steht aber nicht nur im Wettstreit mit der Kneipe, sondern auch mit der Kirche. Und diese Konkurrenz kann die Kirche verdrängen, wenn sich der sozialistische Staat bei der Loslösung von der Kirche mit dem Kino vereinigt.

(1923)

Die Filme, die diese verschiedenen Ausprägungen, Utopien und Folgen des Bildes vom Neuen Menschen veranschaulichten, sind keine Revolutionsfilme, die die Ereignisse von 1917 rekonstruierten und mythologisierten. Sie sind auch von den meist kurzen Agitpropfilmen zu unterscheiden, die eher plakativ-vereinfachende Aussagen zu Einzelthemen für ein ländlich-agrarisches und wenig gebildetes proletarisches Publikum formulierten. Ebenso wenig geht es bei den rund zwei Dutzend Filmen zum Neuen Menschen um die in den frühen zwanziger Jahren und erneut im Stalinismus populären Historien- und Bürgerkriegsfilme. Ebenfalls müssen sie von den Komödien und den klassischen Literaturverfilmungen abgegrenzt werden. Neben all diesen gab es ein beim Publikum erfolgreiches, ganz eigenes neues Genre, die von den Ideologen bald scharf bekämpften sogenannten zeitgenössischen Filme. Sie spiegelten den Alltag bzw. das Alltagsleben (*byt*) der Jahre nach der Revolution und vor der stalinistischen Zeit anschaulich, realistisch und unterhaltsam wider, ohne die spätere ideologische Verbrämung der Werktätigen. Dies erlaubte die nuancierte Behandlung der Themen des gewandelten Frauen- und Familienbildes, der Erziehungsideale, der mustergültigen, geläuterten, befreiten Arbeiter und Bauern, der Arbeitswelt und der radikalen Veränderung des Landes. Besonders überzeugend erreicht das DER MANN, DER DAS GEDÄCHTNIS VERLOR (*Oblomok imperii*, Regie: Fridrich Ermler, 1929) durch eine Dramaturgie des Vorher-nachher-Vergleichs zwischen Weltkriegszeit und dem Neuen Russland.

Der Beginn des sowjetischen Films nach Revolution, Bürgerkrieg, Verstaatlichung, den Emigrationswellen und einer total darniederliegenden Filmindustrie ist erst ab etwa 1924 anzusetzen, mit ersten Spielfilmen wie AELITA (Regie: Jakow Protasanow). Eine erste Blütezeit erlebte der sowjetische Film

bereits 1925/26 mit den Revolutionsfilmen STREIK (Statschka) und PANZERKREUZER POTJOMKIN (*Bronenosez Potjomkin*) von Sergej Eisenstein, mit Lew Kuleschows »amerikanischen« Filmen sowie vielen Literaturverfilmungen.

Die neuen »zeitgenössischen Filme« begannen – neben Dsiga Wertows »Filmjournalen« seit 1922 und Dokumentarfilmen wie FILM-AUGE (*Kino-glas*, 1924) – dann im Jahr 1926, mit KATKA, DAS REINETTENMÄDCHEN (*Katka – bumaschny ranet*, Regie: Eduard Ioganson, Fridrich Ermler) und BETT UND SOFA (*Tretja Meschtschanskaja*, Regie: Abram Room, 1927). Es waren anfangs häufig Melodramen oder Sozialdramen, zum Teil auch Animationsfilme. Erst 1929/30, also gegen Ende der Stummfilm- und zu Beginn der Tonfilmzeit in der Sowjetunion, griff dann die staatliche Repertoirekontrolle durch und gab optimistischeren Filmen oder zumindest solchen mit komödiantischen Untertönen den Vorzug. Bereits 1927/28 hatte sich der Kampf um die Kontrolle in der Filmproduktion, die ökonomische Krise und die ideologische Verhärtung verschärft. Bei der ersten Parteikonferenz zum Film im März 1928 wurde schließlich die Neuausrichtung auf neue sozialistische Beziehungen vorgegeben, der Kampf gegen die Reste der Vergangenheit angesagt. Im Vordergrund sollte die Aufklärung der Massen und die Darstellung der Errungenschaften der Kultur stehen. Mit Beginn der Kulturrevolution im Herbst 1928 gab der Staat offizielle Themenlisten für die Filmproduktion heraus, die erlaubt, gefordert und gefördert wurden: der Kampf um den neuen Lebensstil, die Verbindung von Stadt und Land, die Rationalisierung der Produktion, die sozialistischen Sozialleistungen, die Emanzipation der Arbeiterinnen, die Integration des Handwerks in die staatliche Produktion, die Elektrifizierung und die Kollektivierung der Landwirtschaft. Entsprechend mussten sich auch die Aufbruchs- und Alltagsfilme diesen Vorgaben anpassen.

Prägend für die zeitgenössischen Filme vom Neuen Menschen sind dabei die dort verhandelten Erweckungs-, Wandlungs- und Bekehrungserlebnisse. Die Helden und Heldinnen müssen auf den rechten Weg finden und sich dabei selbst überwinden und befreien. Es ist genau betrachtet ein Menschenbild vom »Übergangsmenschen«, der selbst noch nicht vollkommen zum Neuen Menschen geworden ist. Er stellt eher seinen Erzeuger, Beschützer und Erzieher dar – und damit den Vorläufer der harmonisch-positiv-kraftstrotzenden Helden des späteren sozialistischen Realismus. Die Protagonisten sind »neue Frauen«, bekehrte Bourgeois, Bürgerkriegsteilnehmer, sich vom Aberglauben befreiende Angehörige sibirischer Urvölker, Stoßarbeiter des ersten Fünfjahresplans und geläuterte Straßenkinder.

1929 bis 1934 folgte das definitive Ende jeglicher Avantgardekunst und die zweite Säuberungswelle (nach der ersten von 1920/21 und vor dem Großen Terror ab 1936/37). Sie riss auch in den Reihen der Filmschaffenden Lücken und erzwang eine komplette ideologische Selbstgleichschaltung von Themen und Produktionsweisen. Die experimentell-ästhetische Suchbewegung der russischen Avantgarde nach der Revolution endete in Unterdrückung, Zensur und Säuberung. Der euphorische Versuch der Selbsterhebung des freien Menschen wandelte sich zur Schreckensherrschaft der diktatorischen Elite. Gegner denunzierte man als »Schädlinge« und beutete sie durch Zwangsarbeit auf Großbaustellen aus – doch der Begriff des Neuen Menschen blieb erhalten, Unter anderem Maksim Gorki stilisierte ausgerechnet jene Zwangsarbeitslager zu den wahren Geburtsstätten und Schmieden des Neuen Menschen. Auch im Hochstalinismus ab Mitte der dreißiger Jahre blieb der Neue Mensch ein ideologischer Fluchtpunkt, der mit den aufklärerisch-libertären Visionen des Anfangs jedoch nichts mehr gemein hatte.

Die Filme vom Neuen Menschen zeigen die Experimente und Euphorien, Rückschläge und Erfolge der ersten fünfzehn Jahre nach der Oktoberrevolution. Dabei zeichnen sich bereits die späteren Heldenbilder ab, aber auch die Feindbilder – und die bevorstehende Rückkehr traditioneller Rollenbilder.

FILM-PRAWDA 18

Kino-Prawda 18
(wörtlich: Film-Wahrheit 18)

Regie: Dsiga Wertow | Kamera: Michail Kaufman, Iwan Beljakow, Boris Franzisson | Schnitt: Jelisaweta Swilowa, Dsiga Wertow | Zwischentitel von Iwan Beljakow, nach Entwürfen von Aleksandr Rodtschenko | Produktion: Goskino | Uraufführung: März 1924 | Dokumentarkurzfilm, Stummfilm | 13 Minuten bei 18 fps | Kopie: RGAKFD Krasnogorsk

Musikkomposition und -einspielung von Richard Siedhoff

Mit den frühen Wochenschauen, Kompilations- und Dokumentarfilmen Wertows allein ließe sich ein Programm zum Film über

den Neuen Menschen bestreiten. Seine Theorie und Praxis des faktografischen Films lehnt Spielfilme radikal ab. Der postulierte Authentizitätsanspruch des mit der Kamera »überrumpelten Lebens«, das durch Auswahl, Aufnahmeparameter und Montage gleichwohl konsequent gestaltet wird, entsprach der weit verbreiteten Maschinengläubigkeit und den Umformungs- und Erziehungszielen für die Sowjetgesellschaft. Es ist die technische Konstruktion des Neuen Menschen mit filmischen Mitteln, des »elektrischen Jünglings«, aus Wertows *Kinoki*-Manifest (1922):

> Ich bin das Filmauge. Ich nehme vom einen die Hände, die kräftigsten und geschicktesten, vom anderen die wohlgeformtesten und schnellsten Beine, vom dritten den schönsten und ausdrucksstärksten Kopf, und schaffe durch Montage den neuen, vollkommenen Menschen.[1]

Rhythmisierung der Bewegung der Kamera und im Bildinhalt, Montageexperimente, ausgefeilte Wort-Bild-Beziehungen mit expressiv-konstruktivistischen Zwischentiteln und Schriftgrafiken prägen diese klassische, aber doch wenig bekannte Ausgabe der FILM-PRAWDA-Reihe (23 Nummern zwischen 1922 und 1925). Der Untertitel des Films legt präzise die Fakten fest: »Ein Kamerarennen über 299 Meter, 14 Minuten und 50 Sekunden in Richtung Sowjetrealität«, wenngleich die heute noch erhaltene Fassung etwas kürzer ist. In mehrfacher Hinsicht unternimmt sie eine Reise: thematisch von der Technik (Eiffelturm, Flugzeug, Autorennen) bis zum Säugling als Zeichen der natürlichen Schöpfung und Urkraft; geografisch von der westlichen Ferne (Paris) in die östliche Heimat; ideologisch vom unterhaltsamen Blick in die Außenwelt zur sowjetischen Alltags-Realität. Und politisch-sozial gemeinsam mit dem Bauern, der als Abgesandter und Ausflügler in die Stadt kommt und staunt, um dann den Schulterschluss von Land und Fabrik zu vollziehen. Die Kamera bildet diese Reisen

nicht nur ab. Sie ist selbst in Bewegung, mit Flug- und Fahraufnahmen. Und sie mobilisiert durch ihre Montage.

Schon in seinem allerersten Manifest von 1922 hat Dsiga Wertow, der unermüdliche Innovator, Theoretiker und Dokumentarist des sowjetischen Lebens, den Neuen Menschen im Blick:

> *Unser Weg – vom herumtrödelnden Bürger über die Poesie der Maschinen zum vollkommenen elektrischen Menschen.*
> Die Seele der Maschine enthüllend, so dass sich der Arbeiter in die Werkbank verliebt, der Bauer in den Traktor, der Maschinist in die Lokomotive –
> tragen wir die schöpferische Freude in jede mechanische Arbeit,
> verbinden wir die Menschen mit den Maschinen,
> erziehen die neuen Menschen.
> Der neue Mensch, der von der Schwerfälligkeit und der Tölpelhaftigkeit befreit ist, wird mit den genauen und leichten Bewegungen der Maschinen ein dankbares Objekt für Filmaufnahmen sein.[2]

Der wahrhaft neu(geboren)e Mensch wird in der zweiten Hälfte der FILM-PRAWDA 18 zur *Oktjabrina* in die Fabrik gebracht: ein säkulares Ritual der Taufe und Patenschaft, mit der der neue »rote Bürger« Wladimir und seine Mutter, die Arbeiterin, symbolisch eine Verbindung mit den Jungen Pionieren, der Jugendorganisation Komsomol und der kommunistischen Partei, eingehen (siehe die Abbildung des Zwischentitels). Während zu Ehren des neuen Sowjetbürgers die Internationale gesungen wird, läuft das Räderwerk der Fabrik wieder an, in das er eingegliedert werden soll.

Kurt Kersten
Moskau, Leningrad.
Eine Winterreise

Neue Verhältnisse gestalten einen neuen Menschen. Wir kennen im Westen den russischen Menschen durch die Romane Dostojewskis, Tolstois, wir kennen ihn als eine ganz bestimmte, außergewöhnliche Erscheinung, ein grübelndes, zerfasertes Geschöpf, umhergeworfen zwischen Leidenschaften, angefressen von allen Zweifeln, heimgegeben allen Versuchungen des Fleisches und der Seele, abseitig allen täglichen Realitäten, immer mit sich selbst beschäftigt, ein ständiger Nachtwandler durch die schauerlichsten Klüfte des Daseins, ständig in Widersprüchen verwickelt, mit einem Hang zum Phantastischen, Mystischen begabt [...].
Dieser Mensch, der Europa erschüttert hat, ist nicht mehr; er war ein vorrevolutionärer Typ; er war unruhig, verfolgt und bedrängt, er konnte nicht aus sich herausleben, wie er wollte und mußte. [...] Es ist heute produktiven Menschen die Möglichkeit, die Freiheit der Entwicklung gegeben; die schöpferischen Menschen sind losgelassen, man hat ihnen die Richtung gewiesen, in der sie ihre Kräfte entfalten können. [...]
Man hat bereits von einer »Amerikanisierung« des russischen Menschen gesprochen; das ist richtig und es ist als Ganzes genommen – falsch. Es ist richtig so weit, als der neue russische Mensch ein Mensch der Sachlichkeit, der Präzision ist, des Tages, der bestimmten Aufgabe, es ist richtig,

weil der russische Mensch jetzt ein Gefühl für das Tempo besitzt, für die Bewegung überhaupt – darüber hinaus ein sehr feines Empfinden sogar für die Veränderungen der Bewegung, für ihre Schwankungen. Bolschewismus ist keine Erstarrung, Bolschewismus ist heute noch im Wesentlichen Bewegung nach einem Ziele hin – wir wissen nicht, wie es am Ziele aussieht, wir wissen nur, daß am Ziele jede Ausbeutung in jeder Form ein Ende hat. [...] Der Kampf um das Ziel erfordert den wachen, bereiten, unbenommenen Menschen, den amerikanischen Tatsachentyp, den praktischen, entschlossenen, nüchternen, ausdauernden Arbeiter. Sprungbereitschaft, Sprungfähigkeit sind zwei seiner Haupteigenschaften. [...] Aber was den neuen freien (in jeder Beziehung) russischen Menschen vom Amerikaner unterscheidet, ist eben der Inhalt seines Lebens, das Ziel seiner Arbeit. Der russische Mensch ist ein ethisches Individuum, seine Arbeit hat einen hohen moralischen Wert.

(1924)

BETT UND SOFA (Verleihtitel)

Tretja Meschtschanskaja
(wörtlich: Dritte Kleinbürgerstraße)

Regie: Abram Room | Buch: Wiktor Schklowski, Abram Room | Kamera: Grigori Giber| Darsteller: Wladimir Fogel, Nikolai Batalow, Ljudmila Semjonowa, Leonid Jurenjew, Marija Jarozkaja | Produktion: Sowkino | Uraufführung: März 1927 | Stummfilm | 91 Minuten bei 19 fps | Kopie: Gosfilmofond (1966 aus verschiedenen Kopien rekonstruiert, daher wechselnde Zwischentitel-Typografie)

Musikkomposition und -einspielung von Richard Siedhoff

Der Filmkritiker und Drehbuchautor Wiktor Schklowski hatte in der *Komsolmoskaja Prawda* 1926 einen Bericht entdeckt und den jungen Regisseur Abram Room dafür gewonnen, daraus gemeinsam einen Stoff für ein Melodram zu entwickeln: Zwei selbstbewusste Männer, Werkstudenten aus dem Milieu des Komsomol, hatten nach Geburt eines Kindes gemeinsam die Vaterschaft dafür angemeldet, da sie beide in Ehe mit der Mutter lebten. Derartiges war nach dem neuen sowjetischen Eherecht möglich, aber wohl doch außergewöhnlich. Jedoch interessierte Schklowski und Room nicht das aus Trivialliteratur und vorrevolutionärem Film bekannte erotische Dreiecksverhältnis. Sie schufen vielmehr ein Kammerspiel-Melodram, wie es damals auch in Deutschland populär war – man denke an DIE FREUDLOSE GASSE (Georg W. Pabst, 1925) oder DIE UNEHELICHEN (Gerhard Lamprecht, 1926) –, in dem daher die emotionalen und seelischen Konflikte der Akteure im Vordergrund stehen. Zeitgemäß im Moskauer Produktionsmilieu angesiedelt, spielt der Film die aktuellen Themen Wohnungsnot, Kleinbürgerlichkeit und moderne Beziehung und – statt Geburt – Abtreibung durch. Diese *Liebe zu dritt* (*Ljubow wtrojom*), wie

das Projekt in der Drehbuchphase und verschiedentlich in der Werbung hieß, hat ihren Schauplatz überwiegend in einer kleinen Souterrainwohnung. Unprätentiös tragen die Figuren die Kosenamen ihrer Darsteller. Kolja (Nikolai Batalow) und Ljuda (Ljudmila Semjonowa) wohnen als Restaurator und Hausfrau beengt, aber behaglich als junges Paar in der Dritten Kleinbürgerstraße – die es in Moskau tatsächlich gab. Der junge Drucker Wolodja (Wladimir Fogel) kommt nach einer langen Zugfahrt in Moskau an, um eine Stelle zu besetzen, kann aber keine Unterkunft finden. Kolja bietet dem früheren Kriegskameraden sein Sofa an. Während er auf Dienstreise ist, macht Wolodja die gelangweilte Ehefrau mit modernen Errungenschaften wie einem Transistorradio oder einem Junkers-Rundflug über Moskau bekannt. Und sie kommen sich näher, auch wenn Ljuda Skrupel hat. Wolodja zieht vom Sofa ins Ehebett um. Kolja muss nach seiner Rückkehr mit dem Sofa vorliebnehmen, da er keine andere Bleibe findet. Alle arrangieren sich in einer Dreierbeziehung. Als sich herausstellt, dass Ljuda schwanger ist, legen die Männer ihr die Abtreibung nahe. Sie flüchtet jedoch spontan aus der Klinik, verlässt auch die Wohnung, schreibt den beiden Männern, sie werde das Kind bekommen, arbeiten und sich alleine durchschlagen, und fährt mit dem Zug hinaus aufs Land …

»Das Thema ist aktuell gewählt: das neue Moskau im Aufbau, doch mittendrin versteckt sich wie ein Furunkel die Dritte Kleinbürgerstraße«, so hatte der Filmkritiker Jakowlew geurteilt (»Die totale Kleinbürgerlichkeit«; *Kino-Gaseta*, Nr. 5, 29. Januar 1927). Nicht nur er störte sich daran, dass die Vertreter des hoffnungslosen Kleinbürgertums sich zwar selbst am Ende wie Schurken fühlten, im Film eigentlich aber keine sind: »Batalow und Fogel sind sympathische junge Männer, sogar ›Revolutionäre‹ im Alltag.« Gegenüber massiver Pressekritik über die Wohnung (mit Nippes und bürgerlichem Anstrich), das transportierte kleinbürgerliche Frauenbild, den offenen Schluss und

die »unsowjetische Lösung« des Konfliktes rechtfertigte sich Room damit, er habe als Erster bewusst einen »Alltags- und Problemfilm« geschaffen. Er betonte die wichtige Rolle des lebendigen Menschen und der Emotionen, im deutlichen Kontrast zu damaligen Größen wie Eisenstein oder Kuleschow. Durch diese »De-Ästhetisierung« (Schklowski) setzte sich Room von Avantgarde und Montageexperimenten ab. Er betrachtete den Film als Mittel zur »sozialen Alltagshygiene« – und schuf so ein 1927 auch schon im Westen gezeigtes frühes sowjetisches Melodram, auf dem Weg zum Neuen Menschen.

Alexandra Kollontai
Sexuelle Beziehungen und Klassenkampf

Eine solche Vielfalt von Zweierbeziehungen wie heute hatte die Geschichte bisher nicht gesehen: die unauflösliche Ehe mit ihrer »stabilen Familie« neben der vorübergehenden freien Verbindung, dem geheimen Ehebruch, dem offenen Zusammenleben einer Frau mit ihrem Liebhaber als »wilde Ehe«, die paarweise Ehe, die Ehe »zu dritt« und sogar die komplizierte Eheform »zu viert«, ganz zu schweigen von den verschiedenen Formen der bezahlten Prostitution. [...]
Die Persönlichkeit der Frau wird in engem Zusammenhang mit ihrem Sexualleben beurteilt. Diese Haltung resultiert aus derjenigen Rolle, die die Frau über Jahrhunderte hinweg innehatte, und nur langsam und schrittweise vollzieht sich eine Neubewertung auf diesem Gebiet – vielmehr deutet sie sich bisher nur an. Allein der Wandel der wirtschaftlichen Rolle der Frauen und ihr Einstieg in einen selbstän-

digen Weg der Produktion können und werden diese falschen und scheinheiligen Vorstellungen schwächen.
Die drei grundlegenden Fragen, die die Psyche des modernen Menschen entstellen – der äußerste Egozentrismus, die Vorstellung, verheiratete Partner besäßen einander und die Ungleichheit der Geschlechter auf psychischem und physiologischem Gebiet – sie müssen bei der Bewältigung des sexuellen Problems gelöst werden. [...] Ohne radikale Umerziehung unserer Psyche wird es nicht gelingen. [...]
Die Moral der Arbeiterklasse wird – auf Kosten des individuellen Glücks und der Familie – fordern, dass die Frau am Leben teilnimmt, das vor der heimischen Türschwelle stattfindet. Die »Festsetzung« der Frau im Haus, die Priorisierung des Familieninteresses über allem anderen, der weitverbreitete Anspruch eines Partners über den ungeteilten Besitz des anderen: Das sind Phänomene, die das Grundprinzip der Ideologie der Arbeiterklasse beseitigen wird, die »Solidarität unter Genossen«, und die durch die Bande der Klassengeschlossenheit verschwinden werden.

(1919)

DER SAMOJEDENJUNGE

Samojedski maltschik

Regie, Buch: Nikolai Chodatajew, Olga Chodotajewa, Valentina und Sinaida Brumberg | Animation: Wasili Semjonow | Produktion: Sowkino (3. Fabrik) | Uraufführung: 1928 | Zeichentrick, Stummfilm | 9 Minuten bei 18 fps (Fragment) | Kopie: Gosfilmofond

Musikkomposition und -einspielung von Richard Siedhoff

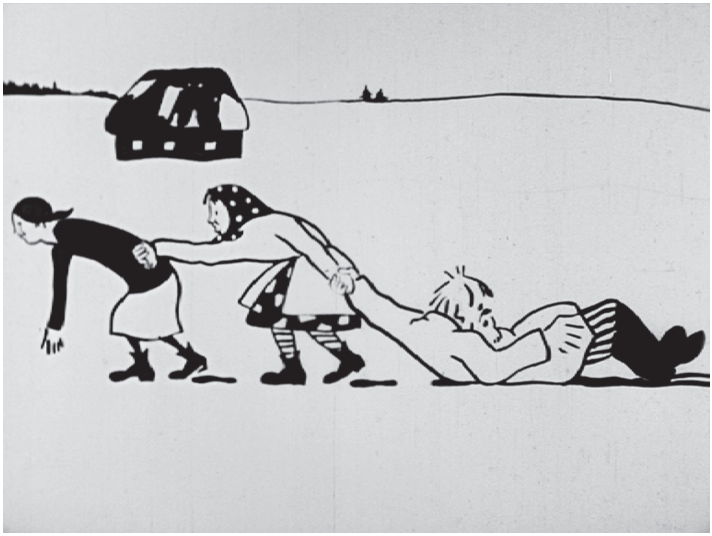
Der mit gereimten Zwischentiteln versehene Animationsfilm vollzieht den Weg der Sozialisierung des Jungen Tschu aus dem Volk der Samojeden (heute Nenzen genannt) an der Barentssee zum Bürger der neuen Sowjetgesellschaft, als Überlebensstrategie. Er zeigt den siegreichen Kampf mit dem Eisbären, die Entlarvung des Schamanen, dem er bei seinen Tricks helfen muss, und die gefährliche Flucht aus dem Dorf über das Eismeer

nach Leningrad, wo er in die »Rabfak der Völker des Nordens« aufgenommen wird (»Fakultät« für junge Arbeiter und Bauern zur Vorbereitung des höheren Bildungswegs). Tschu träumt als Sieger über Natur, Religion, Gefahr und Unwissenheit, der sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, über den Büchern von der Rückkehr in die Heimat.

Dieser erste Film über Samojeden gilt als einer der erfolgreichsten sowjetischen Stumm-Trickfilme. Denn er hatte ein exotisches Thema und behandelte viele aktuelle Fragen: Religion und Aberglauben, die Verbrüderung der Sowjetvölkerschaften und die Bildungsanstrengungen. Zugleich überzeugte er visuell, durch die Mischung eines Grafikstils, der statt reinem Schwarzweiß auch Graustufen verwendete und sich von samojedischen Knochenschnitzereien beeinflussen ließ (so Petr Bagrow in *Le Gionate del cinema muto*, Pordenone, 2013).

DER SCHRECKLICHE WAWILA UND TANTE ARINA

Grosny Wawila i tjotka Arina



Regie, Buch: Nikolai Chodatajew, Olga Chodotajewa | Animation: Walentina und Sinaida Brumberg | Produktion: Meschrabpom-Film, Zentrosojus | Uraufführung: 1928 | Zeichentrick, Stummfilm | 7 Minuten bei 20 fps | Kopie: Gosfilmofond

Musikkomposition und -einspielung von Richard Siedhoff

Arina wird von der strahlenden Sonne, den zum Leben erwachten Haushaltsgegenständen und schließlich dem Kalender auf den 8. März aufmerksam gemacht. Sie muss sich die Teilnahme an der Frauenversammlung im Dorf aber erst gegen ihren brutalen, schrecklichen Wawila erkämpfen. Der Agitations-Trickfilm propagiert, wie die Zwischentitel und Textinschriften im Film besagen, die von den Protagonistinnen selbst ins Werk gesetzte

»Befreiung der Frauen von den Ketten der Küche« durch Beitritt zur Kooperative, am »Internationalen Tag der arbeitenden (!) Frauen«. Die Frauen demonstrieren gemeinsam unter dem Banner »Wir werden das Neue Leben aufbauen! Nieder mit Küche und Herd!«.

Amerikanische Suffragetten und die deutsche Sozialistin Clara Zetkin hatten 1911 einen internationalen Frauentag initiiert, als Kampftag für das Frauenwahlrecht. Ein Streik russischer Arbeiter-, Soldaten- und Bauersfrauen am 23. Februar 1917 (nach neuem Kalender am 8. März) für Frieden und Brot führte maßgeblich mit zur Februarrevolution. Dieses Datum wurde ab 1922 zum offiziellen sowjetischen Feiertag der Frauen. Offenbar musste seine Durchsetzung auf dem Land mit Hilfe dieses Werbe- und Agitationsfilms dann aber erst noch erreicht werden.

DER MANN, DER DAS GEDÄCHTNIS VERLOR (Verleihtitel)

Oblomok imperii

(wörtlich: Überbleibsel des Kaiserreichs)

Regie: Fridrich Ermler | Buch: Jekaterina Winogradskaja, Fridrich Ermler | Kamera: Jewgeni Schnejder | Darsteller: Fjodor Nikitin, Ljudmila Semjonowa, Waleri Solowzow | Produktion: Sowkino Leningrad | Uraufführung: Oktober 1929 | Stummfilm | 73 Minuten bei 24 fps | Kopie: Gosfilmofond (Fassung von 1967 zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution mit erstmaliger, aber leicht veränderter Einspielung der Musikkomposition von 1929, zudem mit textlicher Redaktion der Zwischentitel)

Szenen von Gewalt und Trauma im Bürgerkrieg 1919, an einer kleinen Bahnstation; mittendrin taumelnd Iwan, ein im Weltkrieg Traumatisierter »ohne Gedächtnis« (Zwischentitel). Dann Jahre später, etwa 1928: Eines Tages sieht Iwan am Fenster eines halten-

den Schnellzuges eine Frau, die eine Erinnerung in ihm wachruft. Bei der Arbeit mit einer ratternden Nähmaschine kommt alles wieder hoch: Maschinengewehre, nächtliche Gefechte, ein Panzer – und Iwan wird verschüttet. Gedächtnisfragmente helfen ihm in die Welt zurück. Er weiß wieder, wer er ist. »Ich bin der Unteroffizier Filimonow. – Meine Frau! – Nach Hause, nach St. Petersburg!« In Leningrad erlebt er einen Kulturschock. Die Stadt trägt einen neuen Namen, es gibt Hochhäuser, moderne Verkehrsmittel und kurze Frauenkleider. Und wer ist dieser Lenin, der an Stelle der Zaren-Statue nun als riesiges Denkmal den Platz überragt?

Es folgt eine einschüchternde Odyssee durch die Stadt, die Ämter und seine frühere Arbeitsstelle, inzwischen eine staatliche Fabrik, sein alter Chef klärt ihn schließlich auf. Er wandelt sich, wird zu einem überzeugten Verfechter des neuen Systems. Schließlich findet er seine Frau wieder, die inzwischen mit einem Apparatschik in Streit und bürgerlicher Gemütlichkeit zusammenlebt. Er herrscht die beiden an: »Ihr kläglichen Überbleibsel des Kaiserreichs!« (vgl. den wörtlichen Filmtitel).

DER MANN, DER DAS GEDÄCHTNIS VERLOR ist ein unterhaltsames, gut gespieltes und differenziertes filmisches Argument, im Stile eines anschaulichen Vorher-nachher-Vergleichs der alten und neuen Gesellschaft. Der Leningrader Regisseur, Parteiarbeiter und Ex-Tschekist Fridrich Ermler (sein Agentenname, eigentlich Breslaw) stieg damit in die erste Riege der Sowjetfilmer auf. In seinem Kollektiv KEM (Filmexperimental-Meisterklasse) an der Leningrader Filmschule entwickelte er seinen realistischen Stil und seine Methode der Schauspielerführung mit Fjodor Nikitin. Als *method actor* hatte dieser als Assistenzarzt getarnt in der Psychiatrie Patienten mit Amnesie studiert. Vor den Dreharbeiten wurden die Szenen so oft geprobt, bis beim tatsächlichen Dreh niemand mehr Notiz von dem Sonderling mit dem alten Soldatenmantel nahm.

Insbesondere für die krisenhafte Wiedererlangung des Gedächtnisses und das Trauma des Kriegserlebnisses fand Ermler unter Eisensteins Einfluss neue, semiotisch strukturierte, spezifisch filmische Lösungen, wie das unvergessliche Bild des Christus am Kreuz mit Gasmaske. Das brachte ihm als Vertreter der innovativen Leningrader Schule zwar Vorwürfe des Formalismus und Psychologismus durch Moskauer Hardliner ein, verhalf ihm aber auch zu großem Publikumserfolg. Auch die inhärente Kritik an den »Auswüchsen« der Neuen Ökonomischen Politik überzeugte als Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Der Film begründete ein Genre mit, das bis Mitte der dreißiger Jahre sehr verbreitet war: den kritischen Alltagsfilm. Und er ist der überzeugendste der Filme über den »Neuen Menschen«. Durch die Dramaturgie des Systemvergleichs, von den vielen kleinen Details bis zu den epochalen Unterschieden, konnte er dessen Entstehung nicht nur als Erinnerungsprozess, sondern auch als Bewusstwerdung einer ganzen sozialen Klasse darstellen.

Die deutsche Premiere wenige Monate später, im Februar 1930, fand unter gänzlich anderen Rahmenbedingungen statt: Der Tonfilm zog in die Kinos ein, während die »Russenwelle« abebbte. So ist der Film in Deutschland weder Ende der zwanziger Jahre noch in der Nachkriegszeit breit rezipiert worden. Aber die linksliberale Presse war begeistert. Rudolf Arnheim schrieb in der *Weltbühne*:

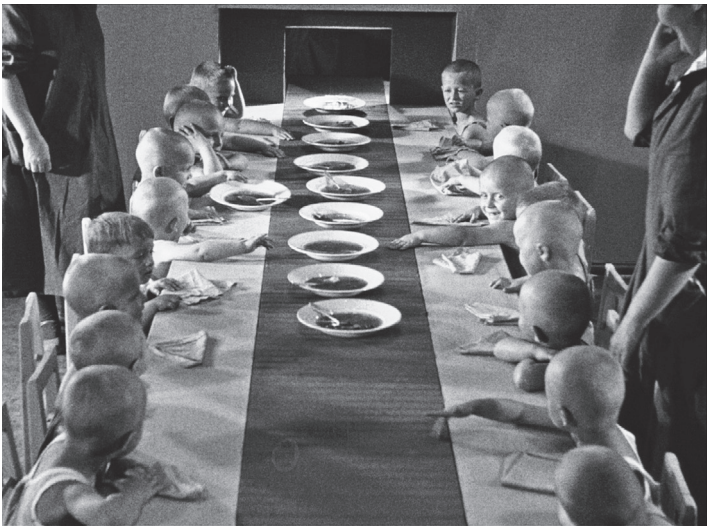
> Man sollte sich nicht beeilen, diesen Film propagandistisch zu nennen. […] Ermler hat keinen Exportfilm machen wollen, sondern er hat sich die Wirklichkeit zum Stoff genommen, und er kann nichts dafür, daß gewissen Ausländern das Gewissen pocht, wenn er diese neue, vorbildliche Wirklichkeit zeigt.[3]

Aleksandr Krinizki
Gesellschaftlich-politische Aufgaben des Films

In den Händen der Bourgeoisie ist der bourgeoise Film ein Instrument des Klassenkampfes, das dem Zuschauer die Ideologie einimpft, die für die Stärkung der kapitalistischen Vorherrschaft nötig ist, und er lenkt die Massen vom revolutionären Kampf ab. […] Daher zielt der gesellschaftlich-politische Gehalt des sowjetischen Films auf Propaganda, die die neuen sozialistischen Elemente in der Ökonomie, in sozialen Beziehungen, im Alltag und der Persönlichkeit des Menschen zeigt; er bekämpft die Überreste der alten Ordnung; er klärt die Massen auf, indem er sie hinsichtlich der kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Aufgaben des Proletariats und der Partei erzieht und organisiert, so wie sie sich in der Periode des sozialistischen Aufbaus stellen; er erhellt klassengemäß historische Ereignisse und gesellschaftliche Phänomene; er erweitert die Allgemeinbildung und internationale Erziehung der Massen, überwindet dabei nationalistische Vorurteile und provinzielle Engstirnigkeit, verschafft den Massen durch das Kino Zugang zu allen Errungenschaften der sowjetischen Kultur und den besten Errungenschaften der Weltkultur; er organisiert Freizeit und Unterhaltung, aber in einer Weise, dass selbst das »unterhaltende« Material des Films Denken und Fühlen des Zuschauers in derjenigen Richtung organisiert, die das Proletariat braucht. […]
Entsprechend den gesellschaftlich-politischen Aufgaben des Films in der UdSSR müssen auch die

Inhalte der sowjetischen Kinematografie festgelegt werden:
a) der Spielfilm muss zum Mittel der kommunistischen Aufklärung und Agitation werden, zur Waffe der Partei bei der Erziehung und Organisation der Massen hinsichtlich des Aufbaus des Sozialismus (Industrialisierung und Rationalisierung, Kollektivierung der Landwirtschaft, Lösung der Probleme der kulturellen Revolution, Kampf gegen den Bürokratismus, Belebung der Räte, Stärkung der Verteidigungsfähigkeit des Landes, Probleme der internationalen revolutionären Bewegung im Westen und im Osten); es ist zudem unabdingbar, Filme zu produzieren, die den Alltag, das Leben und die Beteiligung der Jugend am sozialistischen Aufbau erhellen;
b) der Kulturfilm (der wissenschaftlich-populäre, ethnografische, Schul- und Lehrfilm) ist eines der mächtigsten Mittel für die Verbreitung und Popularisierung des allgemeinen und technischen Wissens. Daher muss seine Produktion unbedingt mustergültig organisiert und dabei sichergestellt werden, dass sich der Kulturfilm inhaltlich auf das breite Publikum ausrichtet;
c) wir müssen den Film im großen Stil für die derzeitige Agitation und die aktuellen landwirtschaftlichen und politischen Kampagnen nutzen (Kurzagitationsfilme, Animationsfilme usw.) und zugleich auch die Herstellung von Wochenschauen erweitern, die eine vollständigere und vielseitigere Darstellung des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens der UdSSR und des Auslandes ermöglichen.

(1928)



DAS LEBEN IN DER HAND

Schisn w rukach

Regie, Buch: Dawid Marjan | Kamera: Georgi Chimtschenko | Darsteller: Sofja Jakowlewa, Boris Ferdinandow, Wladimir Lisowski, Dmitri Kapka, Anja Fischer | Produktion: Ukrainfilm | Uraufführung: Juni 1931 | Stummfilm | 96 Minuten bei 18 fps | Kopie: Gosfilmofond | russische und ukrainische Zwischentitel

Musikkomposition und -einspielung von Richard Siedhoff

Die gut gelaunten Bewohner eines großen Kommune-Wohnheims in der Ukraine, das im modernen, kubistischen Stil gebaut ist, laufen organisiert morgens unter die Dusche und danach zur Arbeit in die Landmaschinenfabrik. Sie gehen auch, wie ihre Kinder in der Krippe, gemeinsam in die Kantine, wo das Essen ebenfalls am Fließband serviert wird. Brasjuk, einer der besten Arbeiter, kämpft jedoch mit seiner Trunksucht. Die Folge: Ausschuss bei der Produktion, Ärger mit der Fabrikleitung und den Kollegen und familiärer Verdruss. Denn seine Frau Mascha ist in der Fabrik beliebt und über alle Zweifel erhaben, auch als ihr Mann das Gemeinschaftsgeld für eine Zechtour stiehlt. Während Mascha ihn sucht, erkältet sich die kleine Tochter im Regen schwer; sie stirbt bald darauf. Brasjuk verweigert die Entziehungskur, wird zuerst mit der Familie aus der Kommune ausgeschlossen und gerät dann in einen Kreis von widerspenstigen Abweichlern und Saboteuren, unbelehrbaren Kulaken und Ex-Beamten. Heroisch wird am Ende die gemeinsame Ernte des Dorfes mit Hilfe der Maschinen und der Helfer aus den Fabriken und Städten inszeniert, »ohne Schlangenlinien«, entlang der »Generallinie«. Thematisch und visuell klingt dabei Eisensteins DAS ALTE UND DAS NEUE (*Staroje i nowoje*, 1929) an.

Vordergründig ist es ein dramaturgisch schlicht arrangierter Film gegen Alkoholismus und für Kollektivierung und Industrialisierung der Landwirtschaft. Anhand eines konkreten Falles kontrastiert er jedoch die »neue Frau« Mascha mit dem »alten Menschen« Aleksej, der die neuen Errungenschaften und Lebensweisen nicht begreift und nutzt. Die Umerziehung verweigert er. Er ist an der Familientragödie und an der Schädigung der Gemeinschaft schuld und hat deshalb in der modernen Kommunen- und Arbeitergesellschaft keinen Platz. Verwendet werden auch die zeittypischen Klischees des sabotierenden Kulaken und – noch gemäßigt-verständnisvoll daherkommend – der »Bummelanten und Schädlinge«, deren privates Suchtproblem zum antisowjetischen Verhalten stilisiert wird. Das Begleitheft des Verleihs von 1931 empfiehlt den Film für die Vorführung in Arbeiterklubs und auf dem Land, um in der politischen Aufklärungsarbeit das wichtige Thema der Verbindung *(smytschka)* von Stadt und Land und »neuer Arbeits- und Alltagsbeziehungen« zu demonstrieren. Als »Losungen« werden vorgeschlagen: »Das Tempo ist entscheidend. Wir müssen binnen zehn Jahren ein Jahrhundert aufholen.« Oder der Lunatscharski-Spruch: »Eine vergiftete Lebensführung vergiftet auch die Arbeit.«[4]

Der Film ist als ukrainisch-russische Produktion eines kaum bekannten Regisseurs bisher im Westen nicht rezipiert worden. Der Ostukrainer Dawid Marian arbeitete seit Mitte der zwanziger Jahre im staatlichen ukrainischen Studio WUFKU in Odessa als Drehbuchautor. DAS LEBEN IN DER HAND war seine erste Regiearbeit. Danach gehörte er zum festen Regisseursstab von Mosfilm und drehte dort bis zu seinem frühen Tod 1937 noch zwei weitere Filme.

Berta Lask
Kollektivdorf und Sowjetgut.
Ein Reisetagebuch

Fünf Uhr morgens. Im Hof läutet eine Glocke stark und lange. Die Kommunare (so werden die Mitglieder der Kommune genannt) werden geweckt. Um fünf Uhr dreißig sitzt der Speiseraum voll frühstükkender Arbeiter und Arbeiterinnen. [...] Sechs Uhr. Aufbruch. [...] Nach Westen marschieren die Traktoristen zu ihren Traktoren. [...]
Durch das weite Gehöft gehen junge Frauen in hohen Schaftstiefeln. Sie tragen durch den kühlen Morgenwind rote und blaue Bündel. An den Händen führen sie junge Kinder. Sie tragen die Bündel in ein abseits gelegenes Haus, die Krippe. Dort werden die Kinder unter sechs Jahren tagsüber verwartet und beköstigt. Aus den wattierten, zusammengeschnürten Bündeln kommen wie Schmetterlinge aus der Puppe rundbäckige Säuglinge zum Vorschein. [...] Hier herrschen Sauberkeit und Hygiene, wie sie bisher auf dem russischen Dorf völlig unbekannt waren. Derartige ländliche Krippen bedeuten nicht nur eine Freistellung der Mütter für gesellschaftliche Arbeit, nicht nur eine kollektive Erziehung der Kinder, sondern auch eine Verhütung vermeidbarer Kinderseuchen. Die Kommune nährt und bekleidet sämtliche Kinder. Kinderreichtum bedeutet also hier keine pekuniäre Belastung der Eltern. [...]
Im Wohnhaus der Kommune heizten sie die letzten Wintermonate die Öfen mit Stroh. Das bäuerliche Rußland hat eine Holz- und Strohkultur. Holz und

Stroh wird zu allen erdenklichen Zwecken benutzt. Jetzt dringen langsam die neue Eisen-, Kohlen-, Naphta-Kultur und Elektrizität ein. [...]
Auch ein Dampfbad und Waschhaus gab es auf dem Gehöft und einen eigenen Theaterbau, im Sommer mehr für Kinovorstellungen benutzt. [...] In der Kommune herrscht ein reges kulturelles Leben. Kurse für jung und alt laufen das ganze Jahr hindurch. Jeder hat eine Funktion in der gesellschaftlichen Arbeit, zum Vierzehnjährigen hinunter. Da sieht man abends noch die Jugend die reichhaltige Bibliothek ordnen, Bücher ausgeben, Pläne aufstellen. Analphabetenkurse, die es früher für die Alten gab, sind längst nicht mehr nötig. Es gibt keine Analphabeten mehr in der Kommune.

(1931)

DER WEG INS LEBEN (Verleihtitel)

Putjowka w schisn
(wörtlich: Fahrschein ins Leben)

Regie: Nikolai Ekk | Buch: Aleksandr Stolper, Nikolai Ekk, Regina Januschkewitsch, Jakow Stolljar | Kamera: Wasili Pronin | Musik: Jakow Stolljar | Darsteller: Nikolai Batalow, Iywan Kyrlja, Michail Dschagofarow, Aleksandr Nowikow, Michail Scharow, Marija Antropowa | Produktion: Meschrabpom-Film | Uraufführung: 1. Juni 1931 | Tonfilm | 108 Minuten | Kopie: Gosfilmofond

1921 gab es nach Weltkrieg und Bürgerkrieg in der Sowjetunion rund vier Millionen verwaiste, verstoßene oder streunende Kinder und Jugendliche, die auf der Straße lebten und verwahrlosten. In marodierenden Banden lebten sie von Diebstahl, Raub und Mundraub und stellten bis 1926 eines der größten sozialen Probleme der jungen Sowjetunion dar. Dem Leiter des Geheim-

dienstes Feliks Dserschinski wurde 1921 die Aufgabe übertragen, Abhilfe zu schaffen (vgl. Widmung am Filmende). Dieser griff dabei einerseits auf ein Netz von Besserungsanstalten und Haftanstalten zur Umerziehung minderjähriger Straftäter zurück. Andererseits ließ er 1927 in der Ukraine Anton Makarenko, einen humanistischen Pädagogen, der schon mit dem Gorki-Arbeitsheim gute Erfahrungen gemacht hatte, die »Kolonie Feliks Dserschinski« bei Charkow gründen, als OGPU-Einrichtung und -Kaderschmiede. Dort setzte Makarenko anfangs auf eine Erziehung ohne Prügelstrafe, in Einheit mit verinnerlichter Disziplin, Selbstverwaltung und nützlicher Arbeit, aus der dann unter Stalin bzw. Dserschinksi eine autoritäre Kasernenhoferziehung wurde.

Im Film dominiert die von Nikolai Batalow (auch Hauptdarsteller in BETT UND SOFA) gespielte Rolle Sergejews, des charismatischen, verständnisvollen und beliebten Leiters der Arbeitskommune. Sie ist nach dem Vorbild des realen Kinderkommissionsleiters Tscherwonzew gestaltet, dessen Erfahrungsbericht von 1929 Grundlage für das Drehbuch lieferte. Entsprechend gilt hier eher noch ein Rehabilitationskonzept, das sich wie in der Frühzeit der Sowjetunion an einem Bild des autonomen und freien Menschen, mit allseitiger Bildung und Entwicklung orientiert. Die verwahrlosten und geretteten Kinder und Jugendlichen werden nicht als vorbildliche Pioniere, sondern als Personen mit biografischen Brüchen und Rückschlägen dargestellt. Der Film endet nicht im euphorischen sozialistischen Jubel, sondern in der Tragödie, verursacht durch die Bande um »Fomka, den Strolch«, der nicht den neuen Arbeits- und Lebensstil annehmen will. Der Darsteller Michail Scharow wurde mit den von ihm im Film gesungenen Liedern sehr populär, zugleich wirkt Fomkas Tat wie ein Anschlag auf Staat, Eisenbahn und die Gesellschaft. Getragen wird die Handlung zudem von der Entwicklung des Jungen Kolka und vor allem von der ver-

blüffenden Wandlung der Figur des Mustafa, vom langfingrigen Bandenchef zur Autorität der selbstverwalteten Arbeitskommune und Musterarbeiter. Ihn spielte der damalige Filmhochschüler Iywan Kyrlja aus der Mari-Republik im Wolga-Ural-Gebiet.

Die Kommune im Film hat als Set das pittoreske alte Zarenkloster Kolomenskoje. Es gab allerdings ein direktes Vorbild, nämlich die 1924 in Koroljow bei Moskau von der OGPU nach ähnlichen Prinzipien errichtete große koedukative »Bolschewistische Arbeitskommune Jagoda« (benannt nach dem späteren NKWD-Chef). Das dort verfolgte Prinzip formuliert der Film in einer Vorrede: »Sie streiften durch die Städte, als böses, hungriges Wolfsrudel. Was kann sie retten? Wohltätigkeit? Moralpredigten? Darüber lachen sie und wir. Wir wissen es besser: Der Mensch schafft sich seine Mittel selbst. Den Fahrschein, das Rüstzeug fürs Leben gibt ihnen die Sowjetrepublik. Sie kennt die Macht der freien Arbeit zum Wohle der Gemeinschaft.«

Der Film kam bereits wenige Monate später mit erheblichem Werbeaufwand in Deutschland heraus und darauf in 25 weiteren Ländern. Er erhielt einen Preis auf dem ersten Filmfestival in Venedig 1932 – und wurde in der Sowjetunion zum Klassiker, den bald jedes Kind kannte. Dabei war der Film ursprünglich erst ab 14 Jahren freigegeben und nicht als Kinderfilm konzipiert. Zur Entstehungszeit des Films war das Thema aus dem Jahr 1923 schon historisch. Zum Erfolg trug bei, dass es sich um den allerersten sowjetischen Tonfilm mit durchgängiger Tonspur aus Geräuschen, Sprache und Musik handelte, aufgezeichnet mit Schallplatten nach dem System von Pawel Tager für das Studio Meschrabpom-Film. Aufgrund dieser Verdienste entging der Regisseur Nikolai Ekk im Großen Terror der Verfolgung, obwohl der Geheimdienst Mitte der dreißiger Jahre herausgefunden hatte, dass er unter der Identität eines verstorbenen Freundes lebte, um seine Zugehörigkeit zur Weißen Armee im Bürgerkrieg zu vertuschen. Ekk konnte weiter für Meschrab-

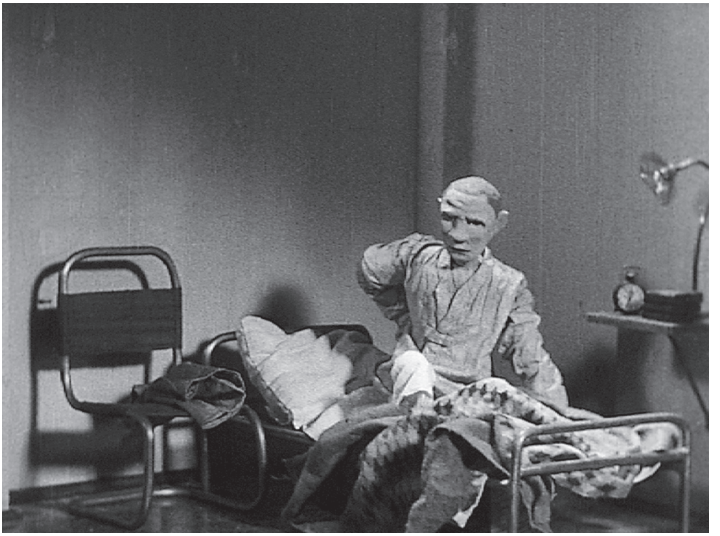
pom-Film arbeiten und drehte dort einige Jahre später den ersten sowjetischen Farbfilm GRUNJA KORNAKOWA (1936). – In der jetzt vorliegenden Fassung, die auf einer 1957 erstellten, technisch überarbeiteten Kopie beruht, werden (auf der Basis inzwischen im Archiv Gosfilmofond einsehbarer Zensurunterlagen) erstmals auch die Lieder und die Kollagen der Stimmen von der Straße vollständig übersetzt.

Bruno Frei
Straßenkinder

Verwahrloste der Straße, Verschüttete des sozialen Erdbebens! Unvorstellbar das grauenvolle Leiden Millionen verlassener Kinder, deren Eltern in Krieg und Bürgerkrieg vor ihren Augen getötet wurden und die dann, ein Geschlecht von Waisen, die Landstraßen bevölkern, die Achsen der Schnellzüge als Beförderungsmittel, Ställe und Scheunen als Herberge benützen. Weiße töteten Rote, Rote töteten Weiße, und immer blieben Kinder am Leben. Der Instinkt des Lebens war in ihnen, und so wehrten sie sich gegen die Greuel eines in Blut und Feuer sich vollziehenden Umsturzes, indem sie inmitten der Wirrnis und Schrecknis sich gleichsam als selbständige Klasse formierten, als die Klasse der Besprisornys, der Landstreicherjungen, die, außerhalb der Gesellschaft lebend, gegen sie Krieg führt.
[...] Lunatscharsky [Volkskommissar für das Bildungswesen, 1917-1929, A. S.] stellte jüngst öffentlich fest, wie weit dieser Kampf gediehen ist. 1922 irren 7 Millionen Kinder auf den Plätzen der

Städte, den Landstraßen des Reiches, entlang den Eisenbahnschienen herum. 1925 sind es 300 000, 1926 150 000, und jetzt sind es noch 25 000. Im Jahre 1930 wird nach den bestehenden Plänen die Kinderwahrlosung der Vergangenheit angehört haben. 160 000 Staatskinder sind in den Heimen der Sowjetunion untergebracht, und in der RSFSF (der russischen Sowjetrepublik allein) arbeiten in 1613 Werkstätten 30 000 solcher jugendlicher »Verbrecher« im Alter von über 13 Jahren.

(1929)



BEHERRSCHER DES ALLTAGS

Wlastelin byta

Regie: Aleksandr Ptuschko | Buch: Aleksandr Ptuschko, Nikolai Renkow | Animation: Aleksandr Ptuschko, Nikolai Renkow, Sarra Mokil, Juri Lupandin | Musik: Sergej Rusow | Produktion: Sojuskino Moskau | Uraufführung: November 1932 | Ton-Puppentrickfilm | 15 Minuten | Kopie: Gosfilmofond

Aleksandr Ptuschko, einer der Großmeister des sowjetischen Trickfilms, ironisiert fantasievoll, detailreich und treffsicher den »Kampf um den neuen Alltag«, wie man das damals nannte. Alte Gewohnheiten, Residuen spießbürgerlichen Lebens und Verhaltens, Probleme mit den Veränderungen des neuen sowjetischen Lebens: Manchmal ist es so schwer, das alles loszuwerden, wie Bettwanzen in einem alten Haus. Da er sich erst einmal an das nächtliche Ringen mit den Plagegeistern gewöhnt hat, kann der Spießbürger in der neu zugewiesenen, sauberen und modernen Wohnung nicht einschlafen und beschafft sich seine alten Möbel und damit wieder Wanzen. »Genug!« donnert eine Stimme aus dem Off, denn es handelt sich um den allerersten sowjetischen Puppentrickfilm mit Ton! Ein Sturm bläst allen Tand aus der Wohnung und ihren Bewohner in die Badewanne. Einen zusätzlichen Genuss bieten Rusows Lieder von der Wanze, vom Spießbürger und dem Neuen Leben.

Bruno Frei

Kampf gegen die Rückständigkeit

»Politische Volksaufklärung« heißt in der Sprache der Sowjets nicht etwa nur in unserem Sinne politische Propaganda, sondern Verbreitung von Wissen überhaupt, Kampf gegen Vorurteile aller Art, gegen Unwis-

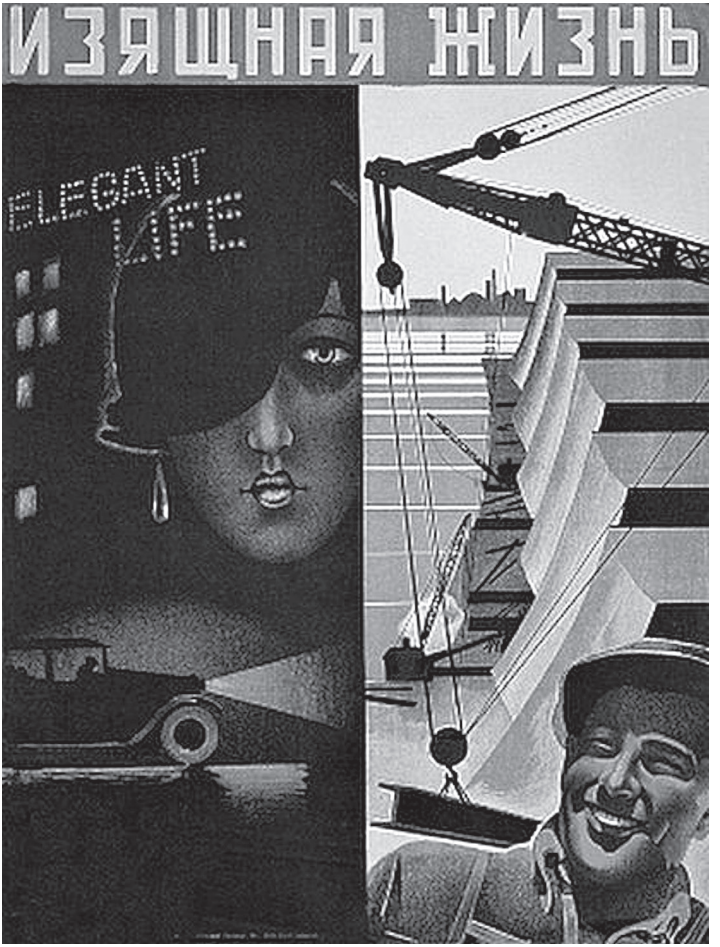
senheit auf jedem Gebiet, von Geschlechtskrankheiten bis zum Dreifeldersystem, von der Anleitung zum Gebrauch der Gasmasken bis zum Kindermärchen. Hier [in den Zentralstellen, A.S.] ruhen in gewaltigen Archiven die Diagramme wissenschaftlicher Präparate, statistische Tafeln, 50 000 Lichtbilderdiapositive, Vortragsmaterialien, Wanderausstellungen, fliegende Kinos, Radiogeräte und selbstverständlich Bücher und Broschüren. Ein Arsenal von Waffen gegen die Unwissenheit. Hierher kommen um Material die Dorfreferenten, die Wanderlehrer, die Kursleiter, die tausend dörflichen Kulturvereine im ganzen Kreis, die Zehntausende von Bildungsarbeitern, die das ganze Land bereisen und bearbeiten. [...]
Der kleine Straßenhändler, der wirtschaftlich ein Element der Vergangenheit darstellt – er steht mit dem Schleichhandel auf dem Lande in Verbindung und bringt gehamsterte Ware hinaus oder hinein –, ist dennoch schon durch sein zehnjähriges Sowjetbürgersein ein völlig anderer geworden. Bei aller persönlichen Verbitterung, vielleicht war er früher Kaufmann, Beamter oder Offizier, ist er dennoch heute durchtränkt von Ideen und geformten Vorstellungen, die unbedingt weiterwirkend ihn selbst umformen. Er, der gestern ein Bürger oder Bauer war, kann natürlich nicht durch bloße Propaganda zum Kollektivmenschen werden – das wäre utopisch, denn man kann nicht die Menschen ändern, sondern nur die Verhältnisse –, aber er wird so sehr ein anderer, daß er der grundlegenden Umformung seiner Kinder, des heranwachsenden Geschlechts keinen Widerstand mehr entgegensetzt.

(1929)

Überblick: Weitere Filme zum Neuen Menschen

Aus den Jahren 1924 bis 1932 lassen sich thematisch etwa zwei Dutzend weitere Filme zuordnen. Dazu gehören einerseits Dokumentarfilme wie FILM-AUGE (*Kino-glas*, 1924) oder DAS ELFTE JAHR (*Odinadzaty*, 1928), beide von Dsiga Wertow, der sich intensiv mit dem von der Kamera »überrumpelten Leben« der neuen Sowjetgesellschaft und ihrer Großprojekte befasst hat. Oder Viktor Turins TURKSIB (1929), der den schwierigen Eisenbahnbau durch die kasachische Steppe aus Turkmenistan zur Transsibirischen Eisenbahn dokumentiert – und die Veränderungen, die dieser Bau und Anschluss an das Eisenbahnnetz für die Menschen in der Region bedeutet. Auch DAS ANDERE LEBEN (*Drugaja schisn*, 1930) von Juri Scheljabuschski und Aleksej Dmitrijew gibt durch die umfassende Darstellung der umgeformten, modernisierten und sogar vor laufender Kamera auf Arbeitseffektivität getrimmten aserbeidschanischen Gesellschaft Bakus ein klares Bild von der Utopie und Realität des Neuen Sowjetmenschen an der Peripherie.

Andererseits gab es eine ganze Reihe »zeitgenössischer« Spielfilme, die die prekäre Existenz der Anfang der zwanziger Jahre in die Städte strömenden Landbevölkerung und ihre Träume vom sozialen Aufstieg beleuchten. Oder die Dramen alleinstehender schwangerer Frauen oder Mütter, die notgedrungen die Kinder vernachlässigen: DAS ZIGARETTENMÄDCHEN VON MOSKAU (*Papirosniza ot Mosselproma*, 1924, Juri Scheljabuschski); KATKA, DAS REINETTENMÄDCHEN (*Katka – bumaschny ranet*, 1926, Eduard Ioganson, Fridrich Ermler); DER PARISER SCHUSTER (*Parischski saposchnik*, 1927, Fridrich Ermler). In DER KRONPRINZ DER REPUBLIK (*Nasledny prinz respubliki*, 1934) von Eduard Ioganson bringt ein Findelkind eine Wohngemeinschaft von Junggesellen ordentlich durcheinander, und exemplarisch werden die sich wandelnden Moralvorstellungen



und Geschlechterrollen deutlich. Auch »Klassiker« wie Boris Barnets Komödie DAS HAUS AN DER TRUBNAJA STRASSE (*Dom na Trubnoj*, 1928) über die Hinterwäldlerin Parascha in Moskau und Sergej Eisensteins DAS ALTE UND DAS NEUE (*Staroje i nowoje*) von 1929 widmen sich der Darstellung so-

zialer Veränderungen auf dem Land durch die Kollektivierung und der zusammengewürfelten Stadtgesellschaft. Die junge Lehrerin, die sich in ALLEIN (*Odna*, 1931, Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg) im hohen Norden gegen patriarchale Strukturen durchsetzen soll, zählt ebenso wie der titelgebende IWAN (1932, Aleksandr Dowschenko) zu den Protagonisten, mittels derer das neue Menschenbild schwankend zwischen Euphorie und Scheitern, konkreten Veränderungen und Utopie entwickelt wird. Themen wie Bildung, Industrialisierungsprojekte und gesellschaftlich-politisches Engagement in einer gewandelten Gesellschaft und Arbeitswelt ziehen sich – entsprechend den Parteivorgaben an die Filmindustrie – wie ein roter Faden durch die Filme.

Das gilt auch für einige nicht breit rezipierte Filme, die von im Westen weniger bekannten Regisseuren stammen oder schon in ihrer Entstehungszeit ideologisch massiv angegriffen wurden (und daher mitunter nur fragmentarisch erhalten sind). Zu nennen wäre etwa IM DICKICHT DES ALLTAGS (*W debrjach byta*, 1924, Aleksandr Rasumny) – ein Drama über verwahrloste Kinder, IHRE BEKANNTE (*Wascha snakomaja*, 1927, Lew Kuleschow [Fragment]) – über eine Journalistin, die wegen ihrer Beziehung zu einem leitenden Arbeiter aus einem Kombinat ihren Job verliert, DIE FRAUEN VON RJASAN (*Baby Rjasanskije*, 1927, Olga Probraschenskaja, Iwan Prawow) – über eine Frau, die, während ihr Mann im Krieg kämpft, vom Schwiegervater vergewaltigt und geschwängert und später dann von ihrem Mann verstoßen wird. Weitere hier relevante Werke sind DIE PROSTITUIERTE (*Prostitutka*, 1927, Oleg Frejlich), IN DER GROSSEN STADT (*W bolschom gorode*, 1928, Michail Awerbach, Mark Donskoj) und SPITZEN (*Kruschewa*, 1928, Sergej Jutkewitsch) – letzteres über Konflikte der Arbeiterjugend und der Komsomolgruppe einer Klöppelfabrik für Spitzen, die es schwer haben, sich gegen eine gelangweilte, trunksüchtige und

demotivierte Gruppe von Randalierern zu behaupten. Zu nennen sind weiterhin DER NEUE MENSCH (*Nowy tschelowek*, 1929, Tatjana Lukaschewitsch, Film nicht erhalten), die Komödie DAS GROSSE ÄRGERNIS (*Krupnaja neprijatnost*, 1930; Aleksej Popow [Fragment]), DIE FRAU (*Schenschtschina*, 1932, Jefim Dsigan, Boris Schrejber), DAS ELEGANTE LEBEN (*Isjaschtschnaja schisn*, 1932, Boris Jurzew) und EINE PERSÖNLICHE ANGELEGENHEIT (*Litschnoje delo*, 1932, Georgi und Sergej Wasiljew, [Fragment]).

Aleksej Gastew
Die Schule der Arbeitsbewegungen

In der modernen Kultur, besonders in Russland, befindet sich der menschliche Organismus in erbärmlichem Zustand. Aber unsere allererste Aufgabe besteht darin, sich mit dieser großartigen Maschine zu befassen, welche uns so nahe ist – dem menschlichen Organismus. Diese Maschine verfügt über eine ausgefeilte Mechanik – mit Automatik und schneller Schaltung. Warum sollte man sie nicht studieren? Im menschlichen Organismus gibt es einen Motor, ein »Getriebe«, Stoßdämpfer, ein perfekt entwickeltes Bremssystem, Präzisionsregelung und sogar Druckmessung. Das alles verlangt nach Studium und Anwendung. Es muss eine spezielle Wissenschaft dafür geben – die Biomechanik, die unter Versuchslaborbedingungen kultiviert wird, jedoch auch in jedem beliebigen Zimmer zu Hause betrieben werden kann, unter freiem Himmel, auf einem Platz und in jeder Werkstatt.

(1922)

Anmerkungen

1 Dsiga Wertow, »Kinoki. Pereworot« [Kinoki. Umsturz], in: *Lef*, Nr. 3 (Juni 1923), zitiert nach: ders., *Is nasledija*, tom 2: *Stati i wystuplenija* [*Aus dem Nachlass*, Band 2: *Artikel und Vorträge*], herausgegeben von Darja Kruschkowa, Moskau 2008, S. 35-43, hier 40 ff., aus dem Russischen von Alexander Schwarz.

2 Dsiga Wertow, »My. Wariant manifesta« [Wir. Variante eines Manifests], in: *Kino-fot*, Nr. 1, 25.-31. August 1922, zitiert nach dems., *Is nasledija*, a.a.O., S. 13-15, Hervorhebung im Original, aus dem Russischen von Alexander Schwarz.

3 Rudolf Arnheim, »Ermler und Eisenstein«, in: *Die Weltbühne*, 26. Jg., Nr. 9, 25. Februar 1930, S. 331 f.

4 *Schisn w rukach* [Das Leben in der Hand], herausgegeben von Sojuskino, Moskau 1931, S. 2 und 12.

Nachweise

Bildnachweise

S. 2/3: Aleksandr Rodtschenko, *Porträt Lilja Brik* (1924, Vorlage für ein Plakat). © The Rodchenko Estate, Visual Artists and Galleries Association, Inc.
S. 10: Propagandaplakat Sowjetunion 1920, Künstler unbekannt, *Was die Oktoberrevolution der Arbeiterin und der Bäuerin gebracht hat*. Russische Aufschriften von oben nach unten: Haus der Mütter und Kinder, Rat der Arbeiter- und Bauerndeputierten, Erwachsenenschule, Kindergarten, Bibliothek, Kantine, Arbeiterinnenklub; »Grund dem Bauern, Fabriken dem Arbeiter«. © Russische Staatsbibliothek, Moskau
S. 19: Standbild FILM-PRAWDA 18, Zwischentitel *Die Mutter dem Pionier*. © Stiftung Deutsche Kinemathek
S. 24: Standbild BETT UND SOFA, Ljudmila Semjonowa. © Stiftung Deutsche Kinemathek
S. 29: Standbild DER SAMOJEDENJUNGE. © Stiftung Deutsche Kinemathek
S. 31: Standbild DER SCHRECKLICHE WAWILA UND TANTE ARINA. © Stiftung Deutsche Kinemathek
S. 33: Standbild DER MANN, DER DAS GEDÄCHTNIS VERLOR. © Stiftung Deutsche Kinemathek
S. 38: Standbild DAS LEBEN IN DER HAND. © Stiftung Deutsche Kinemathek
S. 43: Standbild DER WEG INS LEBEN, im Vordergrund v. l. n. r. Aleksandr Nowikow, Iywan Kyrlja, Nikolai Batalow. © Stiftung Deutsche Kinemathek
S. 48: Standbild BEHERRSCHER DES ALLTAGS. © Stiftung Deutsche Kinemathek

S. 52: Filmplakat zu *Das elegante Leben*, Regie Boris Jurzew, Sowjetunion 1923. © Russische Staatsbibliothek, Moskau

Textnachweise

Bruno Frei, *Im Lande der Roten Macht*, Berlin 1929, S. 43, 46, 79 f. und 83 f.

Aleksej Gastew, »Narodnaja wyprawka« [Die Einrichtung des Volkes], in: *Prawda*, Nr. 128, 11. Juni 1922, zitiert nach ders., *Kak nado rabotat. Praktitscheskoje wwedenie w nauku organisazii truda* [Wie man arbeiten muss. Praktische Einführung in die wissenschaftliche Arbeitsorganisation], herausgegeben von N. Bachrach, Ju. Gastew, A. Losew, E. Petrow, Moskau 2011, S. 43-47, hier S. 44 f., aus dem Russischen von Alexander Schwarz.

Kurt Kersten, *Moskau, Leningrad. Eine Winterreise*, Frankfurt am Main, 1924, S. 40-44.

Alexandra Kollontai, »Otnoschenie meschdu polami i klassowaja borba« [Sexuelle Beziehungen und Klassenkampf], in: dies., *Nowaja moral i rabotschi klass* [Die neue Moral und die Arbeiterklasse], Moskau 1919, S. 48-61, hier S. 53-60, aus dem Russischen von Alexander Schwarz.

Aleksandr Krinizki, »Itogi stroitelstwa kino w SSSR i sadatschi sowjetskoj kinematografii« [Ergebnisse des Aufbaus des Filmwesens in der UdSSR und die Aufgaben der sowjetischen Kinematografie], in: *Puti kino. Perwoje Wsesojusnoje partijnoe soweschtschanie po kinematografii* [Die Wege des Films. Erste Allunions-Parteikonferenz zum Film; 15. bis 21. März 1928],

herausgegeben von Boris Olchovy, Moskau 1929, S. 427-444, hier S. 432-438 [Resolutionen der Ersten Allunions-Parteikonferenz zum Film], aus dem Russischen von Alexander Schwarz.

Berta Lask, *Kollektivdorf und Sowjetgut. Ein Reisetagebuch,* Berlin 1932, S. 143-148.

Leo Trotzki, *Wodka, zerkow i kinematograf* [Kneipe, Kirche und Kino], zuerst in: *Prawda*, Nr. 154, 12. Juli 1923, zitiert nach ders., *Problemy kultury, Kultura perechodnogo perioda,* [Probleme der Kultur. Die Kultur der Übergangsperiode], Kapitel 1: »Woprosy byta« [Fragen des Alltags], in: *Sotschinenija*, tom 21 [*Werke*, Band 21], Moskau/Leningrad 1927, S. 22-26, hier S. 23-25, aus dem Russischen von Alexander Schwarz.

Musik

Richard Siedhoff, geboren 1987, begleitet als Stummfilmpianist regelmäßig im Kino und auf Stummfilmfestivals Filmklassiker mit eigenen Kompositionen, konzipierten Improvisationen sowie adaptierten Originalmusiken, lebt in Weimar.

Die Herausgeber

Alexander Schwarz, geboren 1961, lebt als Filmhistoriker, Kurator von Filmreihen, Filmautor und Übersetzer in München.

Rainer Rother, geboren 1956, seit 2006 Künstlerischer Direktor der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin und Leiter der Retrospektive der Berlinale.

Die Herausgeber danken besonders dem Russischen Staatlichen Filmarchiv Gosfilmofond in Belye Stolby bei Moskau (Nikolai Borodatschow, Oleg Botschkow, Julija Belowa und der Filmtechnikabteilung) und dem Russischen Staatlichen Archiv für Film- und Fotodokumente RGAKFD in Krasnogorsk bei Moskau (Natalja Kalantarowa, Jelena Kolikowa und der Filmtechnikabteilung) für die freundliche und tatkräftige Unterstützung bei der Beschaffung der Filmmaterialien. Pjotr Bagrow (Gosfilmofond) sei für seine kundige Beratung bei der Auswahl herzlich gedankt. Dank gebührt auch Ralf Siedhoff für Tonaufnahme, Schnitt und Mischung der fünf Neuvertonungen durch Richard Siedhoff sowie Martin Koerber und Viktor Dill von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen für Rat und Tat bei der technischen und organisatorischen Durchführung. Für die viele Mühe bei der Bildbearbeitung der Filme aus den Moskauer Archiven sei auch Matthias Behrends von wave-line, Berlin, gedankt.

Redaktion: Alexander Schwarz

Alle Reche vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk
und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
ISBN 978-3-8488-8032-4