

Juri Tsivian

## Caligari in Rußland

Der deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur\*

### 1.

Nach 1919 bereitete der Bürgerkrieg in Sowjetrußland sowohl der russischen Filmindustrie als auch dem Import von Filmen ein Ende. Während die Kinos sich mit Reprisen durchschlugen, versuchten die Filmemacher, sich mit neuen Schnittfassungen alter Filme über Wasser zu halten. Für die Dauer von über zwei Jahren waren russische Kinobesucher und Filmemacher vom deutschen und amerikanischen Geschehen abgeschnitten. Doch 1921 begann sich die Isolation zu lockern. Hungrig nach neuen Gesichtern stürmten die Filmfans jedes Kino, das einen neuen Film aus dem Ausland zeigte. Auch die Filmemacher blickten jetzt nach dem Westen. Es entwickelte sich ein allgemeines Gefühl der Besorgnis hinsichtlich der Zukunft des russischen Films. Der alte russische Film war obsolet geworden, und es gab ohnehin keine Privatstudios mehr, in denen er hätte aufrechterhalten werden können. Der Beginn der zwanziger Jahre war eine Zeit für neue Impulse. Mit Spannung erwartete die russische Filmkultur, was die Zukunft bergen würde.

Das Spektrum der Perspektiven, die das westliche Kino anzubieten hatte, reduzierte sich im Wesentlichen auf zwei Möglichkeiten. Bereits früher hatte der Stil russischer Filme stets auf den Wandel westlicher Einflüsse reagiert: Die Vormachtstellung, die Pathé und der Film d'Art zwischen 1909 und 1911 innegehabt hatten, war ab 1912 dem Einfluß dänischer und italienischer Filme gewichen. Ihre Vermischung hatte zu dem relativ unabhängigen russischen Stil während des Ersten Weltkrieges und den opulentesten Jahren der frühen russischen Filmindustrie geführt. Zu Beginn der zwanziger Jahre stand die russische Filmkultur nun vor einer neuen Wahl. Die bei-

---

\* Ich bin Roman Timenchik und Frank Kessler für ihre wertvollen Hinweise zum Thema dieses Artikels dankbar.

den Alternativen hießen einerseits "Amerika" (der amerikanische Stil war den Russen geläufig, doch hatte er den russischen Film vor den zwanziger Jahren nie nennenswert beeinflusst) und andererseits der junge deutsche Film, den die erstaunten Russen entdeckten, als sich ihr Land aus der Isolation des Bürgerkriegs löste. Wie *Der Film* seinen Lesern mitteilte, stammten 80 Prozent der Filme, die die Sowjetunion 1924 importierte, aus Deutschland (vgl. Egorova 1965, 380).

Gerade weil die Filme des deutschen Expressionismus nur mit einiger Verzögerung nach Rußland kamen, hatte ihre Entdeckung dort eine umso nachhaltigere Wirkung. War vor 1922 noch keiner dieser Filme importiert worden, so hatte diese Verzögerung zwei Vorzüge: Erstens kamen die expressionistischen Filme, als sie dann kamen, auf einen Schlag. Der erste Film war DR. MABUSE, DER SPIELER (als DOKTOR MABUSO in den Verleih gebracht), den Esther Schub und Sergej Eisenstein später neu montierten. Dabei entstand aus den zwei Episoden ein durchgängiger Spielfilm, der schließlich unter dem neuen Titel DIE VERGOLDETE FÄULNIS (1924) herausgebracht wurde. 1923 folgten dann dicht aufeinander NOSFERATU (unter dem Titel DER VAMPIR), DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (als VISIONEN EINES VERRÜCKTEN), DER GOLEM (2. Fassung), ERDGEIST, SCHLOSS VOGELÖD (als DER MÖRDER DES GRAFEN EDGY), DER MÜDE TOD (als VIER LEBEN) und DER JANUSKOPF (als HORROR). Insgesamt wurden zwischen 1922 und 1929 etwa 30 expressionistische und dem Kammerspiel-Genre zuzurechnende Filme in den russischen Verleih gebracht (vgl. Egorova 1965, 380ff). Zweitens entstanden durch die Verzögerung beim Import dieser Filme schon lange vor ihrer Ankunft in Rußland die verschiedensten Gerüchte über die wundervollen Filme, die in Deutschland produziert wurden. So diente eine Reihe von in Kunstzeitschriften veröffentlichten Artikeln nicht nur dazu, dem expressionistischen Kino den Weg zu ebenern; vielmehr wurde hier auch versucht, den Expressionismus auf eine Weise zu interpretieren, die der russischen Tradition entsprach, was wiederum für die Analyse von Rezeption und Wirkung des deutschen Kinos in der UdSSR von großer Wichtigkeit ist. In einem Brief aus Berlin vom 5. Juni 1922, erschienen in der Kunstzeitschrift *Theater und Studio*, findet sich zum Beispiel folgende Schilderung:<sup>1</sup>

Das wohl interessanteste Merkmal des hiesigen (deutschen) zeitgenössischen Films liegt in der Definition seines *künstlerischen Stils*. Der Wandel der Stile im Film: wie wenig Aufmerksamkeit diesem Thema doch gewidmet wird! Doch ist dieses nicht ebenso wichtig wie der Wandel der Traditionen in der Literatur oder

---

1 Bei dem Verfasser des Briefes handelt es sich Roman Timenchik zufolge um Grigori Vinokur, ein Mitglied des Moskauer Linguistischen Kreises.

der Wechsel der verschiedenen Schulen in der Malerei? Ist es nicht bemerkenswert, daß der Film im Laufe seiner Geschichte eine Art *symbolistischer* Epoche durchlebt hat, die auch weiterhin andauert? Aus theoretischer Sicht hätte man annehmen sollen, daß diese Epoche früher eingesetzt hätte, doch hatte ich erst vor kurzem die Gelegenheit, einige dieser "symbolistischen Filme" zu sehen. Hauptmerkmal eines solchen Films ist die Betonung seines *dekorativen* Wesens. Diese Filme werden nicht in Landschaften oder an realen Drehorten gefilmt, sondern vor konstruierten Bauten und gemalten Hintergründen. Diese zeichnen sich nun wieder dadurch aus, daß sie stets mit einer der modernen Traditionen in der Malerei in Beziehung stehen. In einem Film habe ich einen Bühnenaufbau gesehen, bei dem man hätte meinen können, hier seien unsere Künstlergruppen "Karo Bube" [*Bubnovy valet*] und "Welt der Kunst" [*Mir iskusstva*] zusammengeführt worden. Es gibt auch einige kubistische Andeutungen, wenngleich diese nicht allzuoft zu sehen sind. Einer dieser Filme hat ein Bühnenbild, das unserem (Sergej) Soudeikine zur Ehre gereichen würde. Der gleiche Hauch von Stilisierung und Vorsätzlichkeit, natürlich auch in Verbindung mit der ganz besonderen Art der schauspielerischen Darstellung (übertriebene Gesten, ein Spiel 'à la marionette') (Vinokur 1922, 61; Herv.i.O.).<sup>2</sup>

Vinokurs Reaktion ist typisch. In ihr zeigt sich das Grundgefühl, welches die Russen angesichts des Expressionismus empfanden: unter anderen, glücklicheren historischen Umständen hätte der neue Stil auch in Rußland geboren werden können. Allgemein war man der Ansicht, daß die russische Kultur des 20. Jahrhunderts sich auf dem Weg in eben diese Richtung befunden hatte. In dem "Symbolismus", der die neuen deutschen Filme durchzog, erkannte man etwas wieder, was Leonid Andrejew schon im russischen Theater unternommen hatte. Ein stilisiertes Bühnenbild wurde als eine kinematographische Version dessen wahrgenommen, was die russische *Welt der Kunst*-Gruppe in Paris für Diaghilews *Ballet Russe* getan hatte. Die verzerrten architektonischen Formen, die mit CALIGARI zum Markenzeichen des expressionistischen Films wurden, projizierte man auf Formen des urbanen Primitivismus in der Malerei, die nach 1910 von der Moskauer Gruppe *Karo Bube* zum künstlerischen Programm erhoben worden waren. Ein Blick auf Aristarkh Lentulows Moskau von 1915 (Abb. 1) mag etwas von der geistigen Leinwand vor Augen führen, auf die spätere Eindrücke von CALIGARI-ähnlichen Bauten in Rußland projiziert wurden.

Neue deutsche Filme wurden hier als eine authentische Fortsetzung von Kunstrichtungen rezipiert, die mit der Tradition der russischen Moderne eng verschmolzen waren. Es ist kaum verwunderlich, daß viele Filmemacher in diesem Kino ein naheliegendes ästhetisches Paradigma zur Wiederbelebung der Filmproduktion in der UdSSR sahen.

---

2 Ich bin Roman Timenchik dafür zu Dank verpflichtet, mich auf diese Quelle aufmerksam gemacht zu haben.

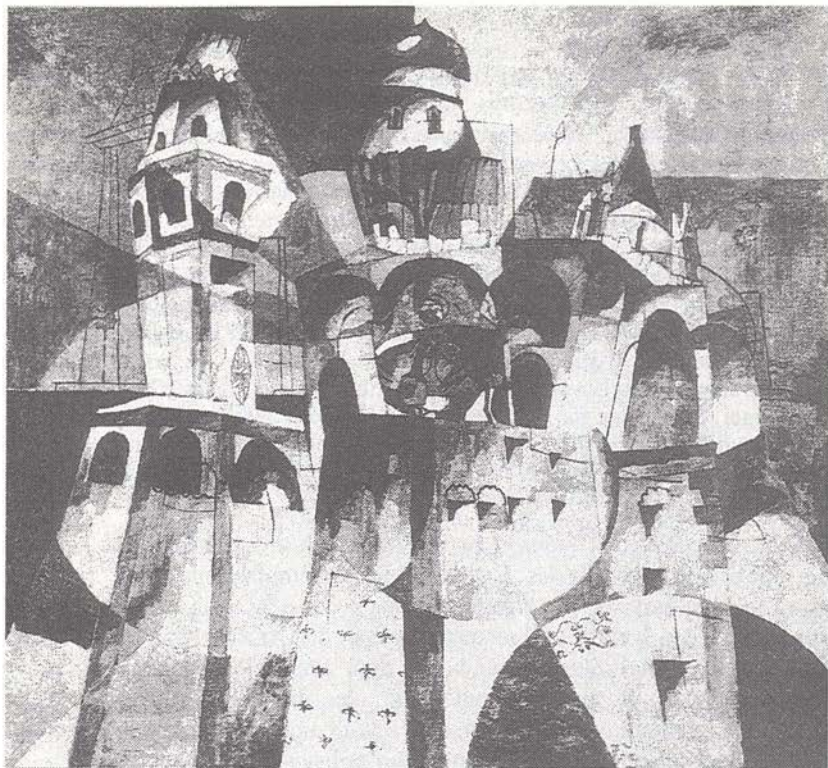


Abb. 1: Aristarch Lentulov, *Das Glockenspiel (Iwan der große Glockenturm)*

Die andere Alternative war die amerikanische. Obwohl D.W. Griffith' *INTOLERANCE* 1919 und dann wieder 1921 in Rußland zu sehen war und auf Eisenstein und Pudowkin eine ungeheure Wirkung ausübte, war das allgemeine Bild vom amerikanischen Kino in Rußland die genaue Entgegensetzung zu den deutschen Filmen. Seit den zehner Jahren hatten die Russen das amerikanische Kino für vulgär und grob gehalten. Das hektische Tempo der amerikanischen Filme wie auch deren Betonung von Handlung und Stunts machten es unmöglich, sie in irgendeine kulturelle Tradition einzuordnen. Das amerikanische Kino sei, so der allgemeine Befund, dem Sport oder dem Zirkus näher als der Kunst.

Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß es gerade dieser Aspekt des amerikanischen Films war, von dem sich junge russische Filmemacher mit avantgardistischen Neigungen unwiderstehlich angezogen fühlten. Ungeachtet seiner Würdigung von *INTOLERANCE* war doch *THE HOUSE OF HATE*

(1918) Eisensteins amerikanischer Lieblingsfilm - ein Action-Thriller von Pearl White, der Eisensteins STREIK beeinflusst hat (vgl. Levschin 1986, 155f). Und Kuleschovs Amerikanismus hatte weniger mit D.W. Griffith zu tun als mit Harold Lloyd und zahllosen Stunt-Filmen, die während der zwanziger Jahre in Rußland gezeigt wurden.

So teilten sich die Zukunftsdeuter des russischen Films in zwei Lager: ein deutsches und ein amerikanisches. Jedes hatte seine eigenen Theorien darüber, warum der eine Weg dem anderen vorzuziehen sei. Folgt man jedoch den Gründen, die von den beiden Seiten jeweils vorgebracht wurden, entdeckt man interessanterweise, wie das gleiche Argument zum Beleg entgegengesetzter Schlußfolgerungen angeführt werden konnte. So teilte man in jenen Jahren allgemein die Ansicht, daß jede Kunst sich an der ihr eigenen technischen Natur auszurichten habe. War man also in der Lage, das grundlegende "Material" der Filmkunst zu definieren, so ließe sich auch vorher-sagen, welche Form diese in Zukunft annehmen werde.

Die Frage nach dem "Material" des Films war jedoch Gegenstand einer heftigen Kontroverse. Schon in den zehner Jahren hatten sich zwei verschiedene Theorien herausgebildet. Viktor Schklovskij zufolge war der "Trick" bzw. der Stunt das Primärmaterial des Kinos. Bereits 1919 schrieb er, daß der amerikanische Weg als richtungsweisend gelten müsse, weil die Filme der Amerikaner den Zuschauer für die technischen Möglichkeiten des Mediums empfänglich machten. Frei von großen kulturellen Ambitionen würden die amerikanischen Filme jenes spezifische visuelle Erzählen einlösen, das sich aus dem medienspezifischen Material ergebe (und das aus der Trivialliteratur entlehnt sei) - Geiselnahmen, Aufholjagden, Rettungen in letzter Sekunde. Schklovskij schrieb:

Laßt uns hoffen, daß Amerika uns dank der mechanischen Art und Weise seiner Kinoproduktion weiterhin die rohen, unentwickelten kinematographischen Formen liefern wird, in denen wir unser Material für die Filmkunst sehen müssen. Der russische Film muß die kommende Kristallisation dieser kinematographischen Formen voraussehen, anstatt tausende von Metern von Rohfilm auf psychologische Analysen und all diese kunstvollen Prosagedichte zu verschwenden, die der Natur des Films völlig unangemessen sind. Das Boulevardkino kann man nur bekämpfen, indem man dessen eigene Formen beherrscht, nicht aber indem man dem Film die leblosen Formen traditioneller Kunst aufzwingt, die durch den Einsatz auf einem fremden Gebiet nur umso schwächer wirken (Schklovskij 1919, 1).

Das andere Lager hingegen rückte den Schatten in den Vordergrund. Die Betonung des Schattens als dem einzig wahren Material der Filmkunst entsprach einer alten symbolistischen Idee, die erstmals 1913 von Fjodor Ocep in einer Skizze seines unveröffentlichten Buchs über das Wesen des Films

formuliert worden war. In dieser Skizze gibt es drei Punkte, die veranschaulichen, welche literarischen Implikationen mit der "Schattendoktrin" einhergingen:

- d) Die Frage nach dem Material des Films entspricht der nach seiner Existenz als eigenständige Kunstform. e) Schatten als das Material des Films. f) Peter Schlehmihl und Erasmus Spicher. Ulysses und Phantome.<sup>3</sup>

Die Bezugnahme auf Chamissos *Peter Schlehmihl's wundersame Geschichte* (der Mann, der sein Spiegelbild verliert) legt die Vermutung nahe, daß Stellan Ryes und Paul Wegeners vorexpressionistischer Film *DER STUDENT VON PRAG* (1913) einen Ansatzpunkt für Oeops Theorie geliefert haben mag.<sup>4</sup>

In den zwanziger Jahren brachte nun die Begegnung mit dem reifen expressionistischen Film einige Autoren dazu, erneut die Frage nach dem aufzuwerfen, was sie als die "Essenz des Mediums" bezeichneten. Zu eben diesem Thema - Wesen und Zukunft des Films als Kunstform - veröffentlichte im Jahr 1924 die Leningrader Kunstzeitschrift *Das Leben der Kunst*, die zu diesem Zeitpunkt von der Leningrader Gruppe formalistischer Kritiker kontrolliert wurde, einen mit V. Zhuvov (möglicherweise Boris Kazanskij) gezeichneten Artikel. Dort werden zwei entgegengesetzte Tendenzen im Film postuliert - die amerikanische und die deutsche: Erstere sei in zu starkem Maße auf Realismus und Bewegung ausgerichtet, als daß sie die Möglichkeiten enthüllen könne, die im technischen Wesen des Mediums selbst verborgen lägen. Das filmische Medium, so der Autor, operiere mit Licht, und folglich seien es die Schatten, die sein eigentliches Material ausmachen. Die Deutschen hätten gezeigt, daß nicht die Wirklichkeit, sondern gerade das Phantastische den künstlerischen Nährboden der Filmkunst bilde. Daher schließt der Autor mit der Feststellung: "Hoffmanniana ist das wahre Element des Films" (Zhuvov 1924, 10).

## 2.

Wie wirkte sich diese Situation auf die sowjetische Filmpraxis der zwanziger Jahre aus? Aus den gängigen Versionen der Filmgeschichte wissen wir, daß das Prinzip der Montage im Zentrum des sowjetischen Stummfilms stand. Was 1917 in Rußland als amerikanische Montage [*amerikanskij mon-*

3 C.G.A.L.I. (Staatliches Zentralarchiv für Literatur und Kunst), Fundus 2734, Liste 1, Aufbewahrungsnummer 72, S. 1.

4 Wie Kristin Thompson (1990, 138ff) berichtet, wurde *Peter Schlehmihl* von zeitgenössischen Rezensenten öfters im Zusammenhang mit dem *STUDENTEN VON PRAG* erwähnt.

*tazh*] bezeichnet wurde, sollte zehn Jahre darauf *mutatis mutandis* im Westen als "russischer Schnitt" bekannt werden. Aus strategischer Sicht hatte der amerikanische Ansatz das Rennen gewonnen - die Russen eigneten sich diesen Stil nicht nur an, sondern nahmen gar noch dessen Erfindung für sich in Anspruch.

Andererseits blieb jedoch auch eine wesentliche, wenn auch untergeordnete Dimension des deutschen Einflusses bestehen. Wirft man einen Blick hinter die Fassade der klassischen Montagelehre, so stößt man auf Unterschiede zwischen verschiedenen Studiostilen. Während die Moskauer Studios (hauptsächlich Sovkino) Filme im amerikanischen Stil produzierten, waren ukrainische Filmemacher, die für VUFKU arbeiteten, dem Einfluß des deutschen Stils gegenüber offener. Die Leningrader Filmemacher schließlich waren fest entschlossen, eine russische Version des Expressionismus zu schaffen.

Wesentlich ist dabei die Tatsache, daß die wichtigste Leningrader Filmfabrik in den zwanziger Jahren mit der OPOJAZ (der Leningrader Gruppe von Kulturwissenschaftlern, die im Westen als ein Zweig der russischen Formalisten bekannt sind) zusammenarbeitete. Die Leningrader Formalisten waren ins deutsche Kino verliebt. Boris Tomashevskij schrieb:

Die Suche nach dem echten russischen Filmstil ist keineswegs aussichtslos. Vielmehr existiert dieser schon, und wenn er in die richtige Richtung getrieben wird, so kann er gar das Niveau vom INDISCHEN GRABMAL, von DR. MABUSE, der AUSTERNPRINZESSIN und anderen vorbildlichen Filmen erlangen, die für die deutsche Kunst so repräsentativ sind.<sup>5</sup>

1925 unterbreitete Jurij Tynjanov, ein Kenner der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, der auch Mitglied des Drehbuch-Ausschusses eines Leningrader Filmstudios war, ein Drehbuch nach fantastischen Geschichten von Nikolaj Gogol. Die Wahl der Vorlage nahm die Wahl des Filmstils vorweg. Gogols phantastische Geschichten waren von E.T.A. Hoffmann inspiriert und stellten so russische Variationen auf die Hoffmannsche Version der Romantik dar. Insofern legte Tynjanov den Filmemachern mit seiner Wahl von Gogol als Vorlage eine Übung im expressionistischen Film nahe - nach damaliger Ansicht eignete sich kein Stil besser für die Verfilmung von Hoffmanniana. So schreibt Tynjanov in der Präambel zu seinem Drehbuch:

---

5 *Leben der Kunst*, Nr. 17, 1934, S. 16. In der formalistischen Essaysammlung *Poetika Kino* [*Poetik des Films*], Leningrad 1927, unterbreitete Boris Kazanskij sein Modell für eine Filmtheorie, welche den Film in einem Neologismus als "iskustvo tenopisi" (Kunst der Schattenmalerei) versteht (vgl. 1974, 67). Das Wort "tenepis" wurde ursprünglich von dem futuristischen Dichter Velimir Chlebnikov geprägt, der damit den Film in der Stadt der Zukunft bezeichnete.

"Dieses Szenarium ist nicht psychologisch ausgerichtet, sondern zielt ins Groteske." Für alle kommenden Regisseure, denen die Umsetzung des Grotesken Schwierigkeiten bereiten sollte, fügt Tynjanov dann eine Art stilistisches Rezept hinzu:

Die Groteske entsteht aus einer "Überbelichtung" des Naturalismus [...]. Gesten und Gesichter müssen übertrieben wirken. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die leblosen Gegenstände und deren Proportionen.<sup>6</sup>

Diese Anleitung liest sich wie eine Kurzfassung der formalistischen Groteske-Konzeption. Tynjanov greift hier auf Boris Eichenbaums berühmte Abhandlung *Wie Gogols "Mantel" gemacht ist* zurück, wo Gogols Technik der literarischen Groteske folgendermaßen beschrieben wird:

Der Stil der Groteske verlangt, daß 1) die beschriebene Situation oder Begebenheit in eine bis zum Phantastischen kleine Welt künstlicher Erlebnisse eingeschlossen wird [...] und daß dies 2) [...] mit dem Ziel erfolgt, einen Raum für das *Spiel mit der Realität* zu erschließen, für eine Zerlegung und freie Umstellung ihrer Elemente, durch die sich die gewohnten (psychologischen und logischen) Beziehungen und Zusammenhänge in dieser *neu* errichteten Welt als unwirklich erweisen und durch die jede Kleinigkeit kolossale Ausmaße annehmen kann. [...] Darauf beruht auch die Anlage des "Mantels". [...] [E]ntscheidend ist, daß Gogol, indem er den gesamten Bereich der Novelle von der großen Wirklichkeit isoliert, in der Lage ist, Unvereinbares zu vereinen, das Kleine zu vergrößern und das Große zu verkleinern [...] (Eichenbaum 1987, 293; Herv.i.O.).

Wie so oft in der sowjetischen Filmpraxis der zwanziger Jahre, war die Filmversion des *Mantels*, für die Tynjanov das Drehbuch geschrieben hatte, im großen und ganzen von formalistischen Konzeptionen literarischer Produktion geprägt. Grigorij Kozincev und Leonid Trauberg, die beiden jungen Regisseure dieses Films, suchten bemüht nach kinematographischen Äquivalenten der formalistischen Formeln für die Groteske. Als erste scheinen sie auf die Idee gekommen zu sein, das Prinzip des "Monodrams" anzuwenden - eine Bühnentheorie, die Nikolaj Ewreinow eingeführt hatte und die in den zehner Jahren vom russischen symbolistischen Theater verwendet worden war. Die Methode des "Monodrams" bestand darin, den gesamten Handlungsraum aus der verzerrten Vision der Hauptperson heraus zu motivieren. Trauberg erklärt das Konzept der Inszenierung in einem Bericht über eine Sitzung des künstlerischen Rates des Studios, welche kurz vor Beginn der Dreharbeiten zum MANTEL stattgefunden hatte:

---

6 C.G.A.L.I., Fundus 631, Liste 3, Aufbewahrungsnummer 46, S. 53.



Akakij Akakjevitsch ist monoman, seine Vision ist unreal, und wir werden diesen Zug seines Charakters hervorheben, indem wir uns dem Hintergrund seines kleinen Universums widmen, wo alle Details außer Proportion sind.<sup>7</sup>

Es scheint also, als sei die ursprüngliche stilistische Intention resolut formalistisch gewesen. Doch zu fragen ist, in welchem Maße dieses Prinzip, einzelne Details "disproportioniert" zu gestalten, den Stil des MANTELS bestimmt hat? Zwar gibt es ein offenkundiges Spiel mit den Proportionen - stilistische Dominanz erlangt es jedoch nicht. In dieser Beziehung ist die einzige konsistente Technik womöglich die des "überbelichteten Naturalismus" in der Darstellung des Teekessels im Zimmer des Protagonisten: Dieser Teekessel behält solange seine normale Größe, wie auch Akakij Akakjevitsch normal bleibt; doch kaum stoßen diesem überraschende Dinge zu, sprengt plötzlich auch der Teekessel den Rahmen. In anderer Hinsicht jedoch greift der Film - bewußt oder unbewußt - auf die bewährten Stilmittel des Expressionismus zurück, wie der "somnambule Stil" der Schauspieler und die Beleuchtung zeigen. Und was das Bühnenbild angeht, so belegt eine Skizze von Jevgenij Jeneij (Abb. 2) deutlich den Einfluß von Hans Poelzigs Bauten für DER GOLEM: WIE ER IN DIE WELT KAM und von Max Bertischs Bühnenbild für DAS WACHSFIGURENKABINETT (Abb. 3).

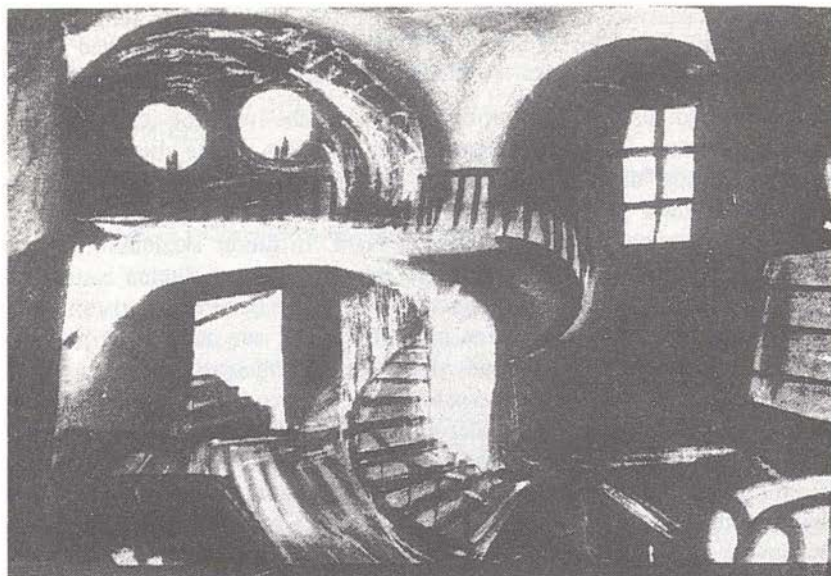
Die meisten Kritiker rezipierten den MANTEL als eine eklektische Imitation von allen möglichen Vorbildern. So meinte zum Beispiel ein Moskauer Rezensent:

Es handelt sich um ein Versehen. Auf dem Plakat stand DER MANTEL, nach Gogol. Es hätte eigentlich heißen sollen: DER MANTEL, nach CALIGARI. Der gleiche verfahrenere Schluß, die gleichen grell beleuchteten Figuren, die plötzlich vor dem Hintergrund des "Nichts" auftauchen. Hin und wieder verfällt der Caligari'sche Tenor des Streifens abrupt in einen grobschlächtigen und schwerfälligen Realismus [...] und dann in eine theatralische Stilisierung à la Kustodiev (der gigantische Teekessel zum Beispiel) und schließlich in einen blödsinnigen theatralischen Exzentrismus (zum Beispiel ist der Schneider als traditioneller Bösewicht eines spanischen Pantomimendramas geschminkt, während seine Frau nichts weiter ist als eine mechanische Puppe aus dem Marionettentheater) (Korol'kevitsch 1926, 14).

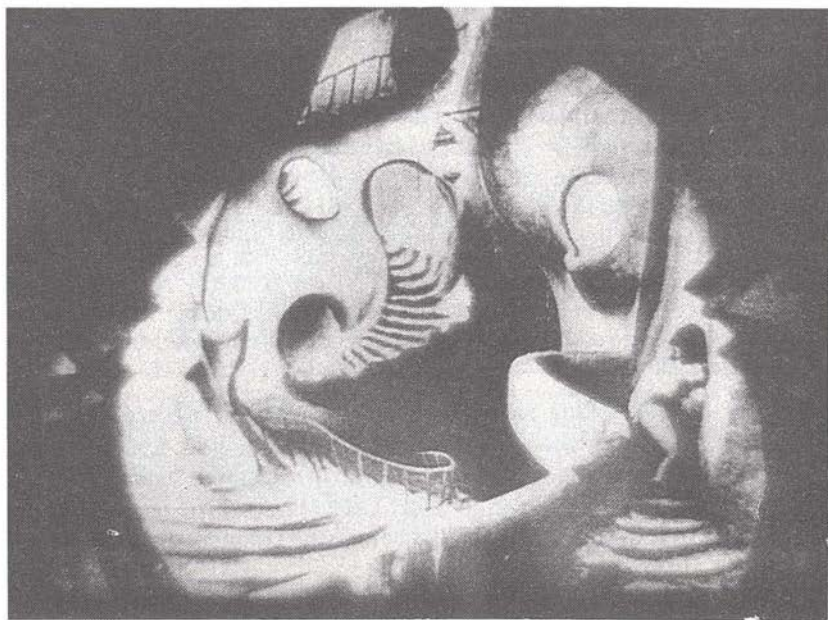
Außer auf CALIGARI bezog sich DER MANTEL nach der Überzeugung der Kritiker auch auf Murnaus DER LETZTE MANN (1924). Was dessen Einfluß angeht, so war Murnaus Film besonders in der Ukraine außerordentlich wichtig gewesen. Georgij Stabovojs ZWEI TAGE (1927) sowie Georgij Tasins DER NACHTKUTSCHER (1929), zwei psychologische Dramen, die einem "alten

---

7 L.G.A.L.I. (Leningrader Zentralarchiv für Literatur und Kunst), Fundus 257, Liste 16, Aufbewahrungsnummer 3, S. 12.



*Abb. 2: Jevgeni Jeneij, Skizze für DER MANTEL (1926)*



*Abb. 3: Bild aus Paul Lenis DAS WACHFIGURENKABINETT (1924)*

Mann mit einem einfachen Gemüt" zustoßen, waren beide ganz offensichtlich vom sowjetischen Jannings-Kult beflügelt.<sup>8</sup> Doch wurde der Zusammenhang zwischen DER LETZTE MANN und DER MANTEL nicht als ein Fall von unmittelbarem Einfluß konstruiert. Es ist kein Zufall, daß Murnaus Film in Rußland 1925 unter dem Titel EIN MANN UND SEINE LIVRÉE in den Verleih kam. Hier zeigt sich, daß DER LETZTE MANN als filmische Variation auf das Thema wahrgenommen wurde, das Gogol in seiner Erzählung DER MANTEL verewigt hat: Ein kleiner Angestellter, der ruiniert ist, als ihm seine Uniform weggenommen wird. In gewisser Hinsicht wurde also Murnaus Einfluß auf Kozincev und Trauberg als eine Art Rückzahlung 'kultureller Schulden' gesehen. Ein Artikel, der 1926 in einer Moskauer Abendzeitung erschien, besteht darauf, daß DER MANTEL als Film es dank seines besonderen Stils geschafft habe, "die unheimlichen und makaberen Aspekte Gogols zu enthüllen und den Keim von Hoffmanns düsterer und furchterregender Groteske in Gogols Werk zu verdeutlichen" (Prim 1926, 3). Bedenkt man aber den Einfluß Hoffmanns und der Literatur der deutschen Romantik auf Gogol, so erscheinen hier die russischen Experimente mit dem Expressionismus weniger als ein Fall bloßer künstlerischer Imitation, denn vielmehr als Teil eines kontinuierlichen kulturellen Austausches.<sup>9</sup>

Ungeachtet einzelner positiver Kritiken war das kritische Echo auf den MANTEL allerdings vernichtend. Kozincev und Trauberg wurden des Epigontums beschuldigt. Bis an sein Lebensende leugnete Trauberg, vor der gemeinsamen Arbeit am MANTEL auch nur einen einzigen expressionistischen Film gesehen zu haben - was einfach nicht wahr sein konnte.<sup>10</sup>

---

8 Wie David Burljuk (1928, 7) in einem Brief aus den USA berichtet, der 1928 in einer Leningrader Zeitschrift erschien, verglichen amerikanische Filmrezensenten Ivan Moskvins Starauftritt in Jurij Zheljabuzhkijs DER BAHNHOFSVORSTEHER (1925), eine Filmversion von Puschkins Erzählung, mit Jannings Auftritt in DER LETZTE MANN.

9 Gogols Erzählung und deren Verfilmung werden auch in einer interessanten Rezension von DER LETZTE MANN erwähnt, die 1928 veröffentlicht wurde. Der Autor Vladimir Nedobrovo unterscheidet zwischen den verschiedenen Herangehensweisen des deutschen Films und des Films DER MANTEL bezüglich des gemeinsamen "Urtexts", d.h. Gogols Erzählung. Nedobrovo behauptet, daß Kozincev und Trauberg sich eine vergleichsweise schwierigere Aufgabe stellen, auch wenn der Einfluß des deutschen Films auf der Hand liege. Er bezieht sich auf Eichenbaums Definition der Groteske bei Gogol, wonach diese die Gegenstände außer Proportion wachsen läßt. Wie wurde dieser Effekt nun filmisch realisiert? Der Rezensent stellt fest, daß Carl Meyer hierzu narrative Mittel verwendet, indem er die Livrée (einen unbedeutenden Gegenstand) in den Mittelpunkt seines Drehbuchs stellt und so deren Bedeutung überproportional hoch ansetzt. Der sowjetische Film DER MANTEL hingegen versuche, das Groteske ins Bild zu übersetzen, indem sich die physischen Ausmaße der Gegenstände verändern (vgl. Nedobrovo 1928, 18).

10 Der Archivlage zufolge veranstaltete Trauberg während der zwanziger Jahre am Leningrader Institut für Kunstgeschichte Seminare zum deutschen Film.

Trotz dieser Anschuldigungen gingen die Versuche, sich das anzueignen, was russische Filmemacher als expressionistische Ästhetik verstanden, weiter. Der Austausch wurde in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre noch durch die Besuche sowjetischer Filmemacher (Friedrich Ermler, Esther Schub, die Gruppe um Vertov) in Deutschland verstärkt. Nach einem solchen Besuch im Jahre 1928 filmte Ermler in einem Leningrader Studio *TRÜMMER DES IMPERIUMS*, dessen Handlung ein Theaterstück von Ernst Toller zur Vorlage hatte.<sup>11</sup> In einer scheinbar ungewöhnlichen Geste intertextueller Referenz bestätigt Ermler seine expressionistische Neigung durch eine bildliche Paraphrase der notorischen Zeichnung von George Grosz (Abb. 4 u. 5). In diesem Film wird das traditionelle Doppelgängermotiv Teil der geistigen Landschaft des verwirrten Protagonisten - unter dem deutschen Helm seines Gegenübers erkennt der russische Soldat sein eigenes Gesicht.



Abb. 4: George Grosz,  
*Christus in Gasmasken*

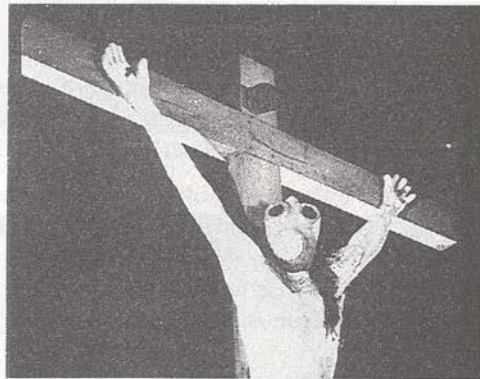


Abb. 5: Foto aus Friedrich Ermlers  
*TRÜMMER DES IMPERIUMS* (1929)

Jedoch wurde nach dem *MANTEL* kein nennenswerter Versuch mehr unternommen, einen Film zu drehen, der den "Expressionismus" als einheitliche stilistische Alternative für den sowjetischen Film insgesamt angeboten hätte. Dennoch erschienen weiterhin isolierte Fragmente expressionistischen Stils, wann immer es der jeweilige Kontext zuließ. Einen geeigneten Anlaß bot zum Beispiel das öfteren das Motiv der verzerrten Vision. So werden zum Beispiel in Alexander Dovschenkos eigentlich durchaus realistischem ukrainischen Film *DIE TASCHEN DES DIPLOMATISCHEN KURIERS* (1927) die letzten Bilder vor den Augen des sterbenden Kuriers in einer mehr oder weniger expressionistischen Weise dargestellt (s. Titellustration).

<sup>11</sup> Für eine detaillierte (inter)textuelle Analyse von Ermlers Film vgl. Tsivian 1991, 392ff.

Ein weiteres Beispiel für einen möglichen expressionistischen Einfluß auf die russische Kultur der zwanziger Jahre verdanke ich Roman Timenchik. Es handelt sich um Andrej Belys Roman *Petersburg* (1912) und dessen spätere Bühnenadaption durch den Autor selbst. Schon in der Romanversion trägt die Person des Senators Ableuchov eindeutige Vampir-Konnotationen (das Bild des Senators geht auf Alexej Karenins berühmte Segelohren in Leo Tolstojs Roman *Anna Karenina* ebenso zurück wie auf das fledermausartige Aussehen von Pobedonoscev, dem Prototypen für Ableuchov). Als jedoch die Bühnenfassung des Romans 1925 vom Moskauer Künstlertheater inszeniert wurde, mußte der Schauspieler Michail Tschechov sich theaterspezifische Mittel einfallen lassen, um diese Konnotationen darzustellen - und so machte er aus der Figur eine Bühnenversion des Grafen Nosferatu.

Drei Jahre später erschien ein ähnliches Gesicht auf der sowjetischen Leinwand. Im Jahre 1928 wurde der berühmte Theaterregisseur Vsevolod Meyerhold gebeten, in *DER WEISSE ADLER*, einem Film von Jakov Protazanov nach einer Erzählung von Leonid Andrejev als Schauspieler mitzuwirken. Obwohl der zaristische Senator, den er darstellen sollte, ein anderer ist als der von Bely beschriebene, war die von Meyerhold ausgewählte Maske eindeutig eine neue Version derjenigen, die Michail Tschechov für die Bühnenversion von *Petersburg* entworfen hatte. So darf man annehmen, daß Mur-naus *NOSFERATU* auf besondere Art zur Entwicklung eines ikonographischen Kanons für die Darstellung des hohen Beamten im sowjetischen Film beigetragen hat.

Genau wie die russische Montage-Schule währte der russische Expressionismus als einheitlicher Stil nicht lange. Unter dem Druck der Massenproduktion fiel der Stil in einzelne "expressionistische" Elemente auseinander, die sich jedoch hartnäckig hielten und primär als visuelle Klischees zum Einsatz kamen. Erst mit dem Zweiten Weltkrieg wurde wieder ein Versuch unternommen, den Stil zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufügen - in Sergej Eisensteins *IWAN DER SCHRECKLICHE*.<sup>12</sup>

*Aus dem Englischen von Johannes von Moltke*

---

12 Dieser Aspekt von *IWAN DER SCHRECKLICHE* wurde schon von Lotte Eisner bemerkt und ist von Kristin Thompson in ihrem Buch über Eisensteins letzten Film genauer analysiert worden (vgl. 1981, 173f).

## Literatur

- Burljuk, David (1928) Russkoje i psevdorusskoje na Brodveje [Was ist am Broadway russisch und was ist pseudo-russisch]. In: *Zhizn' iskusstva [Leben der Kunst]*, Nr. 31.
- Egorova, Natalja (1965) Nemeckie nemyje fil'my v sovetskom prokate [Deutsche Stummfilme im sowjetischen Verleih] In: *Kino i vremena [Film und Zeit]*, Moskau.
- Eichenbaum, Boris (1987) Wie Gogols "Mantel" gemacht ist [1918]. In: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hrsg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, pp. 275-297.
- Kazanskij, Boris (1974) Die Natur des Films [1927]. In: *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen*. Hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Fink, pp. 64-96.
- Korol'kevitsch, V. (1926) Nje to, schto kazhetsja [Nicht das, was es zu sein scheint]. In: *Sovetskoje kino [Sowjetisches Kino]*, Nr. 3.
- Levshin, Alexander (1986) Ob Ejzenstejne o Statscke [Über Eisenstein, über STREIK]. In: *Zhizn v kino [Leben im Kino]*, Bd. 3 [Memoiren von Filmemachern], Moskau, pp. 153ff.
- Nedobrovo, Vladimir (1928) Tschelovek i livreja [Ein Mann und seine Livrée]. In: *Zhizn' Iskusstva [Leben der Kunst]*, Nr. 6.
- Prim, A. (1926) Kinofikacija Gogolja [Eine Kinofizierung Gogols]. In: *Vetscheernaja Moskva [Moskauer Abend]*, Nr. 110 v. 15.5.1926.
- Schklovskij, Viktor (1919) O kinematografe [Über das Kino]. In: *Iskusstvo Kommuny [Kunst der Kommune]*, Nr. 12 v. 23. 2. 1919.
- Thompson, Kristin (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: A Neo-Formalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- (1990) Im Anfang war... Some Links between German Fantasy Films of the Teens and the Twenties. In: *Before Caligari. German Cinema 1895-1920. Le giornale del cinema muto*. Ed. by Paolo Cherchi Usai & Lorenzo Codelli. Pordenone.
- Tsvian, Jurij (1991) *Istoritscheskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896-1930 [Historische Rezeption des Kinos. Der Kinematograph in Rußland, 1896-1930]*. Riga: "Zinatne" Publishers.
- Vinokur, Grigorij (1922) Duscha kino. Pi'smo s zapada [Die Seele des Films. Brief aus dem Westen]. In: *Teatr i studija [Theater und Studio]*, Nr. 1-2.
- Zhuvov, V. (1924) Puti kinematografa kak iskusstva [Wege des Films als Kunst]. In: *Zhizn' iskusstva [Leben der Kunst]*, Nr. 30.