

ISSN 0259-7446

€ 4,40

**medien**

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

**& zeit**

**Thema:  
Stummfilm II**

**Der mit dem Dolch tanzt  
(Orlacs Hände)**

**Ein Film kann einen  
anderen verdecken  
(Panzerkreuzer  
Potemkin)**

**“Life As It Should Be?”  
Early Non-fiction Cinema  
in Russia**

**Rezensionen**

**1/2003**

**Jahrgang 18**

# Facultas und Kolisch im NIG

Fachbuchhandlung für Human-, Sozialwissenschaften

- alle Bücher
- alle Skripten
- Facultas Copycards
- Bürobedarf

**Facultas und Kolisch im NIG**

Neues Institutsgebäude der Universität Wien

Universitätsstraße 7, 1010 Wien, Tel. 406 32 21, [www.facultas.at](http://www.facultas.at)

Öffnungszeiten: Mo bis Fr 9–18 Uhr, Sa 9–12.30 Uhr

facultas. gut zu Wissen



# medien & zeit

## Inhalt

Der mit dem Dolch tanzt Ausdrucksbewegung und gestische Semantik in Robert Wienes ORLACS HÄNDE (1924) .....	4
Ines Steiner / Claudia Liebrand	
Ein Film kann einen anderen verdecken: Zu den verschiedenen Fassungen des <i>Panzerkreuzer Potemkin</i> und Meisels wieder gefundener Musikvertonung Ein Forschungsbericht .....	23
Thomas Tode	
“Life As It Should Be?” Early Non-fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary .....	41
Oksana Sarkisova	
Rezensionen .....	62

## Impressum

### Medieninhaber.

### Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung  
(AHK)“, A-1180 Wien, Postfach 442  
<http://muz.pub.univie.ac.at>  
WAP: <http://muz.pub.univie.ac.at/wap/>

© Die Rechte für die Beiträge in diesem Heft liegen beim  
„Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“

### Redaktion:

Wolfgang Duchkowitsch, Wolfgang Pensold,  
Ruth Stifter-Trummer, Alexander Tröbinger

### Korrespondenten:

Prof. Dr. Hans Bohrmann (Dormund),  
Univ.-Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),  
Univ.-Prof. Dr. Ed Mc Luskie (Boise, Idaho),  
Dr. Robert Knight (London),  
Univ.-Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig),  
Dr. Edmund Schulz (Leipzig),  
Prof. emer. Dr. Robert Schwarz (S. Palm Beach, Florida)

### Druck:

Buch- und Offsetdruckerei Fischer,  
1010 Wien, Dominikanerbastei 10

### Erscheinungsweise:

Medien & Zeit erscheint vierteljährlich

### Bezugsbedingungen:

Einzelheft (exkl. Versand): € 4,40  
Doppelheft (exkl. Versand): € 8,80

### Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): € 16,—  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): € 21,80

### StudentInnenjahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): € 11,60  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): € 17,40

### Bestellung an:

Medien & Zeit, A-1180 Wien, Postfach 442  
oder über den gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

**ISSN 0259-7446**

## Offenlegung nach § 25 Mediengesetz:

### Grundlegende Richtung:

*Medien & Zeit* ist eine wissenschaftliche Fachzeitschrift für  
historische Kommunikationsforschung. Sie will Forum für eine  
kritische und interdisziplinär ausgerichtete Auseinandersetzung über  
Methoden und Probleme der Kommunikationsgeschichte sein.

### Medieninhaber.

### Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung  
(AHK)“, A-1180 Wien, Postfach 442

### Vorstand des AHK:

Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann),  
Mag. Bettina Brixia (Obmann-Stv.),  
Mag. Peter H. Karall (Obmann-Stv.),  
Mag. Fritz Randl (Geschäftsführer),  
Mag. Silvia Nadjivan (Geschäftsführer-Stv.),  
Claudia Spitznagel (Schriftführerin),  
Katrinn Auberger (Schriftführerin-Stv.),  
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier),  
Bernd Beutl, Eszter Bokor, Mag. Dr. Edith Dürfler,  
Dr. Norbert P. Feldinger, Iris Hajicek,  
Dr. Fritz Hausjell, Mag. Dr. Wolfgang Pensold,  
Mag. Bernd Semrad, Dr. Thomas Steinmaurer,  
Mag. Ruth Stifter-Trummer, Mag. Dr. Herwig Walitsch (†)

GEWIDMET UNSEREM KOLLEGEN HERWIG WALTSCHE,  
DER SEINER SCHWEREN ERKRANKUNG ERLEGEN IST.

DER ARBEITSKREIS

## Editorial

In Heft 2 zum Thema *Stummfilm* wird die Betrachtungsweise eine werkimmanente – zwei repräsentative Werke und ein bis dato noch rar erforschtes Genre dieser Ära sind die Objekte filmhistorischer Auseinandersetzung.

Psychothriller, Gruselkrimi oder Kammerspiel – einer Melange der Genres auf der Spur sind mit ihrem Beitrag Ines Steiner und Claudia Liebrand. Robert Wiens *Orlacs Hände* aus dem Jahre 1924, nach Meinung von Belá Balázs „einer der besten Filme“, basierend auf dem französischen Kriminalroman *Les Mains d'Orlac* von Maurice Renard, hat die Ingredienzen der drei angeführten Genres und ist dadurch für die damalige Zeit tatsächlich etwas Besonderes. Die Geschichte um den Pianisten Paul Orlac, der bei einem Eisenbahnunglück beide Hände verliert und diese durch jene des vermeintlichen Mörders Vasseur ersetzt bekommt, und deren filmische Umsetzung ist heute Gegenstand divergierender Forschungspositionen und Exempel dafür, die Kategorie des „expressionistischen Films“ schärfer zu konturieren. Die Ausdrucksbewegung und die gestische Semantik des Werkes von Robert Wiene sind jener Fokus, mit welchem die beiden Autorinnen in diesem Beitrag tatsächlich für Konturen sorgen, die eo ipso auch ein erweitertes Verständnis des Stummfilms implizieren.

Ähnliches gelingt auch Thomas Töde mit seinem Forschungsbericht zu Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*. Töde geht in seinem Beitrag der Musikvertonung dieses Werkes durch den Komponisten Edmund Meisel nach. Nachdem durch

die Kritik nicht überliefert wurde, durch welche Musik der Film beim sowjetischen Kinostart begleitet wurde, hatte die Prometheus den Wiener Komponisten damit beauftragt, eine eigenständige Musik zum Film zu komponieren. Die Wertschätzung dieser Komposition durch Eisenstein, aber auch die Turbulenzen um die Aufführung und das Aufführungsverbot in Deutschland bis hin zur Tonfassung von 1930 sind das Mark des Forschungsberichtes des Hamburger Filmemachers Thomas Töde.

Oksana Sarkisova widmet sich in ihrem umfassenden Beitrag einer Facette des frühen russischen Filmschaffens – dem Dokumentarfilm, einem bis dato kaum erforschten Bestandteil der russischen Stummfilmgeschichte. Die Werke aus drei Dekaden werden von ihr in einer akribisch recherchierten Filmografie zusammengetragen.

*Bleibt der Redaktion dieses Heftes die schmerzhafteste Aufgabe sich im Namen des „Arbeitskreises für historische Kommunikationsforschung“ von unserem Vorstandsmitglied Mag. Dr. Herwig Walitsch zu verabschieden; in memoriam an einen der zu früh gegangen, sei ihm dieses Heft gewidmet. Zeit seines Lebens waren ihm die Medien und die Literatur, was den einen die Nachricht und den anderen das Wort.*

WOLFGANG DUCHKOWITSCH  
WOLFGANG PENSOLD  
RUTH STIFTER-TRUMMER  
ALEXANDER TRÖBINGER

# Der mit dem Dolch tanzt

Ausdrucksbewegung und gestische Semantik in  
Robert Wienes ORLACS HÄNDE (1924)

Ines Steiner / Claudia Liebrand

## 1. Spiel mit Genremustern: Psychothriller, Gruselkrimi, Kammerspiel

Robert Wiene, als Regisseur ein in allen Genres erfahrener Profi, gehört zur Generation der routinierten Pioniere des Mediums. Nach dem Jurastudium hatte der aus einer jüdisch-kakanischen Schauspielerfamilie stammende Wiene bereits in den frühen 1910er Jahren begonnen, für Oskar Messter in Berlin zu arbeiten. Der 51jährige Regisseur hatte an insgesamt 61 Filmen mitgewirkt, als er 1924 in Wien begann, für die Produktionsfirma *Pan-Film AG*<sup>1</sup> zu arbeiten. Im kollektiven Gedächtnis waren diese Umstände lang vergessen, man kannte Wiene allenfalls als den Regisseur von Filmen wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, *GENUINE*, *RASKOLNIKOW*, *I.N.R.I.* oder *DER ROSENKAVALIER*; sein Gesamtwerk ist erst 1995 aufgearbeitet und gewürdigt worden.<sup>2</sup>

Das von Wiene mit Ludwig Nerz verfasste Drehbuch für *ORLACS HÄNDE* beruht auf dem französischen Kriminalroman *Les Mains d'Orlac* von Maurice Renard<sup>3</sup>. Dieser Roman wurde 1922 von Norbert Jaques, dem damals populären Autor des Romans *Dr. Mabuse der Spieler*, auf dem Fritz Langs gleichnamiger Film basierte, ins Deutsche

übersetzt. Das Drehbuch „wich aber stark von der Vorlage ab und machte aus einem eher trivialen und in mancher Hinsicht verwirrenden Roman eine effektvolle psychologische Filmhandlung“.<sup>4</sup> Von *ORLACS HÄNDE* meinte ein immerhin kundiger Beobachter wie Belá Balázs, es handle sich um einen „der besten Filme der letzten Jahre [...]. Er ist nicht von der ganz feinen Sorte der seelisch differenzierten, intimen Filmkunst, die wir von Wiene und Veidt eigentlich erwartet haben. Er ist eher auf derbe Kriminalromantik und geheimnisvolle Komplikationen der Handlung eingestellt. In seiner Art, als Kolportage wenn man will, ist er aber hervorragend.“<sup>5</sup>

Charakterisieren lässt sich der Film als gelungene Melange bewährter Genres, des Kriminalfilms<sup>6</sup>, des phantastischen Films sowie der psychologisierenden Repräsentation einer Identitäts- und Ehekrise im, damals sogenannten, „Kammerspiel“. Uli Jung und Werner Schatzberg erkennen in *ORLACS HÄNDE* „ein überraschendes Beispiel eines frühen Psychothrillers“.<sup>7</sup> Die *gothic effects* des expressionistischen Films werden zitiert, z.B. wenn Orlac, wie Max Schreck als Vampyr mit seinen ausgestreckten Spinnenfingern in *NOSFERATU* von F. W. Murnau, nachts schlafwandlerisch durch die Räume geistert.

<sup>1</sup> Zur Situation der österreichischen Filmwirtschaft in der Ersten Republik vgl. Armin Loacker: *Die österreichische Filmwirtschaft von den Anfängen bis zur Einführung des Tonfilms*; in: *Maske und Kotbun*, H. 4, Wien – Köln – Weimar, Böhlau Verlag 1999; Armin Loacker: *Workstätten der Seh(n)sucht, Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des Monumentalen Antikfilms in Österreich*; in: Armin Loacker/Ines Steiner (Hg.): *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in SODOM UND GOMORRIA, SAMSON UND DELILA, DIE SKLAVENKÖNIGIN und SALAMMO*, Wien, Filmarchiv Austria 2002, S. 21-62; sowie Francesco Bono/Paolo Caneppele/Günter Krenn (Hg.): *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*, Wien, Filmarchiv Austria 1999. Zur Kooperation Robert Wienes mit der Pan-Film vgl. Uli Jung/Werner Schatzberg: *Wiene in Wien*; in: Uli

Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, S. 28-31.

<sup>2</sup> Einmal mehr sei auf die von Jung und Schatzberg präzise recherchierte Monographie verwiesen: Uli Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*.

<sup>3</sup> Jung und Schatzberg berichten, dass die Verfilmung auch vom Autor des Romans als gelungen begrüßt wurde. Vgl. Uli Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, S. 116.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Belá Balázs: *Orlacs Hände*; in: *Der Tag*, Wien, 16. 9. 1924.

<sup>6</sup> Wiene hatte, als ehemaliger Jurist, schon in zahlreichen früheren Filmen großes Interesse an der Inszenierung von Kriminalfällen gezeigt.

<sup>7</sup> Uli Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, S. 121.

Die Story des Films *ORLACS HÄNDE*\* ist verwickelt und reich an Komplikationen. Der beruflich erfolgreiche und im Privaten glücklich verheiratete Pianist Paul Orlac verliert bei einem Eisenbahnunglück beide Hände. Auf das flehentliche Bitten von Yvonne Orlac, seiner Frau, entschließt sich der Chirurg Professor Serral, dem Pianisten die Hände des am Vortag hingerichteten vermeintlichen Mörders Vasseur zu transplantieren.

Dessen Leiche war dem Klinikum zu experimentellen Zwecken zur Verfügung gestellt worden. Nach der geglückten Operation erholt sich Orlac zunächst. Doch eines Nachts sieht er im Traum ein brutal grinsendes Gesicht und eine übergroße zur Faust geballte Hand, die sich auf ihn niederstreckt, – und findet beim Erwachen einen Zettel auf seiner Betdecke, der ihn über die Herkunft seiner Hände informiert. Der entsetzte Orlac lässt sich vom Professor bestätigen, dass diese Information der Wahrheit entspricht, und beschließt, mit seinen „Mörderhänden“ nun keinen Menschen mehr anzufassen – auch nicht seine Frau.

Nach Hause zurückgekehrt, recherchiert Orlac das Verbrechen des Delinquenten Vasseur und findet heraus, dass der – die Täterschaft bis zuletzt bestreitende – Verurteilte aufgrund seiner Fingerabdrücke auf der Mordwaffe, einem mit dem Zeichen X gekennzeichneten Dolch, überführt wurde; eben dieses Mordgerät findet Orlac später an der Tür seines Hauses, was ihn in seiner Überzeugung, die „Mörderhände“ zwingen ihn zu Gewalttaten, noch weiter bestärkt.

Seine Psyche dekompenziert zusehends: er ist weder in der Lage, seinem Beruf als Pianist nachzugehen, noch vermag er, seine ihn liebende und von ihm geliebte Ehefrau zu berühren. Stattdessen verbringt er seine Zeit damit, wie in Trance mit von sich gestreckten Armen, die Hände in

äußerster Entfernung zu seinem übrigen Körper, die Finger weit gespreizt durch sein Haus zu geistern.

Das Hausmädchen der Orlacs, Regine, steht wie ein willenloses Medium, eine hypnotisierte Marionette unter dem Einfluss eines geheimnisvoll mit schwarzem Hut und Cape maskierten Mannes; unter diesem Kostüm, das erfährt der Zuschauer erst im Verlauf des Geschehens, verbirgt sich der Spitalgehilfe Nera. Nera instrumentalisiert das Dienstmädchen als Komplizin, sie führt als Spionin, aber auch als Schauspielerin seine Anweisungen aus. Regine versucht auf Geheiß des raffinierten Bösewichts, Orlac

**Nera instrumentalisiert das Dienstmädchen als Komplizin, sie führt als Spionin, aber auch als Schauspielerin seine Anweisungen aus.**

– so lautet der „schreckliche Befehl“ – zu verführen. Sie reizt den Herrn des Hauses zunächst kokett, reagiert aber dann auf die vorsichtigen, zärtlichen Gesten Orlacs, als könne sie

die Berührung seiner „Mörderhände“ nicht ertragen. Mit diesem wirkungsvoll in Szene gesetzten „Scheitern der Verführung“ soll Orlac weiter in Verzweiflung getrieben werden. So muss Orlac nach dieser Episode zwangsläufig den Eindruck gewinnen, nicht nur auf ihn selbst wirkten seine neuen Hände abstoßend, sondern auch auf die Personen in seiner Umgebung.

Verzweifelt bittet Orlac Professor Serral, ihm die Hände wieder abzunehmen, wird aber vom Professor mit dem Hinweis beschieden, es sei allemal der Geist, der den Körper kontrolliere.

Nicht nur die psychische, auch die ökonomische Lage im Hause Orlac wird zunehmend desolat. Nachdem die von Gläubigern bedrängte Ehefrau ihren wohlhabenden Schwiegervater vergeblich um Hilfe gebeten hat, schickt sie auf Anraten des Dienstmädchens Orlac selbst zu seinem Vater. Der Vater-Sohn-Konflikt wirkt (auch in der

\* In der folgenden Analyse des Films wird auf eine VHS-Kopie einer erst in den 90er Jahren vom *Deutschen Filminstitut* (DIF) in Kooperation mit der *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung* rekonstruierten Fassung als Quelle zurückgegriffen. „Im Jahre 1994 entdeckte das DIF durch Zufall die deutschen Original-Zwischentitel zum Film *ORLACS HÄNDE* in der jugoslawischen Kinemathek in Belgrad. Da bis zu diesem Zeitpunkt eine völlig ungenügende und verstümmelte Fassung des Films in Umlauf war und neben dem Belgrader Material noch weiteres in vier anderen deutschen Archiven ausfindig

gemacht werden konnte, entschloß sich der Rechtsinhaber des Films, die *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung* in Wiesbaden, dieses Projekt zu unterstützen, so dass diese Rekonstruktion als Gemeinschaftsarbeit des DIF und der Murnau-Stiftung durchgeführt wurde. Aus den Filmmaterialien der Kinemathek Belgrad und den weiteren Archiven konnte somit die rekonstruierte Kopie zu einer Gesamtlänge von 2300 Metern (von ursprünglich 2500) zusammengesetzt werden.“ Brigitte Capitain (et.al): *Programmheft des DIF*, Frankfurt, DIF 13. 11. 1997.

rekonstruierten Fassung) nicht hinreichend motiviert, er hat den Status eines zitierten Versatzstückes. Jedenfalls trifft der Sohn seinen „bösen“ Vater nur mehr ermordet an – mit dem Dolch des Mörders Vasseur in der Brust. Die polizeiliche Tatortuntersuchung sichert Fingerabdrücke des hingerichteten Vasseur sowie einen Brief in dessen Handschrift, mit dem der alte Diener des Vaters unter einem Vorwand aus dem Haus gelockt wurde. Verwirrt und entsetzt schleicht Orlac durch die leeren Räume und Gänge des neogotischen Hauses seines Vaters. In einem menschenleeren schummrig-gründigen Beisel, in dem er Zuflucht sucht, begegnet er dem Mann im schwarzem Cape. Dieser stellt sich ihm als Vasseur vor und verlangt von ihm eine Million Mark für den Verlust der Hände: anklagend reckt der Prothesenmann ihm seine Metallarme entgegen. Falls Orlac nicht zahlen wolle, werde er die Polizei informieren, wer die Hände des Mörders Vasseur inzwischen „trage“. Der Erpresser teilt Orlac überdies mit, dass Vasseurs Körper in einem klinischen Experiment des Assistenzarztes von Serral mit einem anderen Kopf verbunden worden sei: er, der Erpresser, sei das Ergebnis dieser Operation. Er zeigt eine Narbe vor, die sich rund um seinen Hals zieht. Orlac fällt bei dieser dramatischen Konfrontation in Ohnmacht. Der Anblick des wie von Dr. Frankenstein zusammengenähten Körpers des Fremden, über dessen Behauptung, er sei Vasseur, Orlac zunächst gelacht hat, beeindruckt Orlac derart, dass er sich nun, nachdem er das „Mal der Guillotine“ mit eigenen Augen gesehen hat, nicht mehr gegen die Schuld zuweisende Suggestion und Drohung des Fremden behaupten kann.

Nach Rücksprache mit seiner Frau kommt Orlac dann aber, eigentlich wenig genregerecht, zur Vernunft und wendet sich an die Behörden. Dem Erpresser wird eine Falle gestellt, der Prothesenträger wird als Nera identifiziert – ein alter Bekannter der Polizei und zuletzt als Spitalgehilfe bei Professor Serral tätig. Narbennaht und Handprothesen erweisen sich als Attrappen. Zwar bezichtigt der enttarnte Nera Orlac des Mordes;

es meldet sich nun aber endlich das Dienstmädchen zu Wort, das Orlac entlastet: Nera habe Wachsabdrücke von den Fingern des lebenden Vasseur angefertigt, selbst beide Morde begangen und mit Hilfe der geraubten Fingerabdrücke den Verdacht zunächst auf Vasseur, dann auf Orlac gelenkt. Nera wird verhaftet, Orlac kann, durch die „Unschuld“ der transplantierten Hände gleichsam erlöst, endlich wieder das Gesicht seiner Frau berühren; in einer virtuos komponierten Großaufnahme, die statt des Gesichtes nun die Kehrseite des Kopfes zeigt, halten die riesigen Hände Orlacs, die sich hell vom dunklen Haar abheben, den ganzen Hinterkopf seiner Frau umfassen.

## 2. Hände

Die („echten“) Hände Conrad Veidts stehen als eigentliche Hauptakteure im Zentrum der Repräsentation. Veidt, der bereits 1919/20 in Robert Wienses gemeinhin „expressionistisch“<sup>9</sup> genanntem Film *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* das somnambule, vom fremden, tyrannischen Willen des „verbrecherischen“ Dr. Caligari kontrollierte Medium Cesare verkörpert hatte,<sup>10</sup> zitiert auch in *ORLACS HÄNDE* das erfolgreich erprobte Darstellungs-Konzept; Gestalt, Gebärden, Gänge, Mimik des Stars, die nach seinem Erfolg im *CALIGARI*-Film als „individueller“ Schauspiel-Stil geradezu eine Art von Markenzeichen<sup>11</sup> geworden waren, mussten dem zeitgenössischen Publikum auch noch 1924 die Brauchbarkeit der „expressionistischen“ Semantik suggerieren, selbst wenn deren Überreste hier längst zu effektiv eingesetzten Rudimenten des Horror-Genres depotenziert worden waren.

So kritisiert der Rezensent im *Film-Kurier*, „seine Mimik“ sei bedauerlicherweise „nicht immer frei von Bewusstheit, von der berühmten Conrad Veidt-Note, die bei ihm schon mitunter Klischee geworden ist“. Die Darstellungsleistung seiner Gebärden hingegen sei dem Sujet mehr als adäquat:

<sup>9</sup> Zur Kritik der Projektion des Begriffs „Expressionismus“ als Stil- oder Epochenbegriff auf Verfahren des deutschen Films nach *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* vgl. Jürgen Kasten: *Der expressionistische Film: Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*. Münster, Max-Publikationen 1990.

<sup>10</sup> Der Regisseur Robert Wiene und der Darsteller Conrad Veidt waren 1925 bereits ein eingespieltes Team. Auch im

kombinatorischen Historienfilm *SATANAS* (Regie: F. W. Murnau; Drehbuch: Robert Wiene) hatte Veidt 1919 in allen drei Episoden die zentrale, verknüpfende Figur des Satanas verkörpert.

<sup>11</sup> Conrad Veidt, der prinzipiell über ein breites Darstellungsrepertoire verfügte, wurde in der Folgezeit, um die Forderungen des Marktes und Star-Systems zu bedienen, mehr oder weniger ganz auf die Gestaltung von Rollen mysteriöser, „dämonischer“ Figuren verpflichtet.

*Voll restloser Genialität dagegen ist das Spiel seiner Hände. Ihre Beredsamkeit [sic!] allein ist imstande, psychische Zustände auszudrücken, das Drama einer Seele zu entwickeln. Veidt ist einer der wenigen auserwählten Menschendarsteller des deutschen Films. Desto stärker ist seine Verpflichtung, alles zu überwinden, was zur Schablonisierung seiner einmaligen künstlerischen Individualität führen könnte.<sup>12</sup>*

Als Beleg für die ganz automatisch erfolgende Semantisierung eines idiosynkratischen Darstellungsstils mag das folgende, mit einem durchaus originellen Reimschema aufwartende Gedicht eines Fans (namens Max Kolpe) dienen, das als Hommage an Conrad Veidt, die Pop-Ikone, 1929 im *Film-Kurier* veröffentlicht wurde:

#### **Conny Veidt**

*Er hält dämonisch die Menschen in Bann,  
sogar noch als Wachsfigur.<sup>13</sup>*

*Seine Stirne hört nicht auf, sie fängt nur an.<sup>14</sup>*

*Er ist im Film der große Mann,  
elegant und groß von Natur.*

*Er spielt sich selber an die Wand:  
Selbst sein Schatten hat noch Gesicht.  
Jede Linie an ihm ist interessant,  
nervös nur zuckt seine feine Hand,  
die mehr als Blicke spricht. [sic!]*

*Der Film bekommt durch ihn sein Profil:  
Keine Maske, die er scheut.  
Er tastet sich somnambul bis ans Ziel  
Und unbewußt wird oft sein Spiel  
Illustration zu Freud'. [sic!]*

*Keiner verkörpert so gut wie er  
Den Intellektuellen und das Genie.  
Und holten sie ihn auch über das Meer,<sup>15</sup>  
er findet stets wieder zu uns her,  
er reist in Dämonie.<sup>16</sup>*

<sup>12</sup> H. Michaelis: *Orlacs Hände*, in: *Film-Kurier*, 2. Feb. 1925, hier zitiert nach Daniela Sannwald: *Conrad Veidt – Schauspieler*, in: Hans-Michael Bock (Hg.): *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München o.J., Edition Text u. Kritik, I, 22, B4.

<sup>13</sup> Conrad Veidt verkörperte den Iwan Grosny in Paul Lenis kombinatorischem „Stil“-Film *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (D 1923), der als ein letztes gelungenes Beispiel des „Caligarisimus“ gilt.

<sup>14</sup> Als charakteristisch wurde die hohe Stirn des Darstellers empfunden, als „sein erprobtes“ mimisches „Rezept“ nennt ein zeitgenössischer Kritiker „die schwellenden Stirnadern“. Vgl. Peterhans: *Orlac's Hände*, in: *Der Film*,

Dass sich Robert Wiene für die Rolle des Orlac keinen besseren Akteur wünschen konnte als Veidt mit seinem eigentümlichen Schauspielstil, ist also leicht nachvollziehbar. Veidts choreographisch komponierte Bewegungsabläufe konnten, in ihrer durch entsprechende Kameraarbeit prononcierten filmischen Repräsentation, unnachahmlich grotesk, trancehaft, hysterisch, monströs, mysteriös oder unheimlich wirken. Und Veidt macht in *ORLACS HÄNDE* durch den virtuos kalkulierten Einsatz seines körpersprachlichen Repertoires in der Tat offensichtlich, wie Wahnvorstellungen ein traumatisiertes, dissoziiertes Subjekt langsam ergreifen und schließlich zu beherrschen beginnen. Veidt, so ein zeitgenössischer Kritiker, sei es „gelingen, die grausige Gestalt des unglückseligen Menschen mit feinnervigem Künstlertum zu erfüllen. Übermächtig in der Entwicklung der Figur deckt Veidts große Kunst all die Möglichkeiten des Sujets auf“.<sup>17</sup>

Mit jeder expressiv gesteigerten Bewegung seines langen, hageren Körpers versucht Veidt, den Prozess der sich steigernden Selbstentfremdung der Hauptfigur, die sich zu Wahnvorstellungen steigernde Krise des Subjektes, auszudrücken. Langsam, wie in Trance und von fremdem Einfluß ergriffen, von Zwangsvorstellungen beherrscht, wandelt er schleppend, lethargisch durch die dunklen, großzügigen, aber immer nur punktuell ausgeleuchteten Räume einer modernistisch ausgestatteten Villa; er folgt willenlos, mechanisch, hypnotisiert seinen ausgestreckten „Mörder-Händen“, die den Körper gleichsam durch den Raum zu ziehen scheinen, bis sie den im Flügel deponierten Dolch, die Tatwaffe des vermeintlichen Mörders ergreifen; ein Requisit, mit dem er dann einen grotesken Tanz vollführt. In einer anderen Sequenz starrt er entsetzt auf diese verkrampften großen Hände, bedrohliche Fremdkörper, die ein Eigenleben zu führen scheinen, sich wie gekrümmte „Klauen“ eines Raub-

Nr. 6 / 1925, Berlin 8. 2. 1925, S. 38.

<sup>15</sup> Hier wird auf die Dreharbeiten Conrad Veidts in Hollywood angespielt.

<sup>16</sup> Max Kolpe: *Conny Veidt*, in: *Film-Kurier*, Nr. 54, 2. 3. 1929, hier zitiert nach: Hans-Michael Bock: *Paul Leni. Grafik. Theater. Film*. [Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main 10.08.-26.11.1986], hg. v. Hilmar Hofmann/Walter Schobert, Frankfurt/M., Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums 1986, S. 230.

<sup>17</sup> Rezension im *Acht-Uhr-Abendblatt*, Berlin, 3.2. 1925, hier zitiert nach einem Pressespiegel in: *Der Film*, Berlin, Nr. 8, 22. 2. 1925.

tiert langsam dem vom Horror verzerrten Gesicht entgegenstrecken, als wollten sie von ihm Besitz ergreifen: „Verfluchte – Verfluchte Hände!“

Aufgrund entsprechender Beobachtungen hat die Forschung, Thesen von Siegfried Kracauer<sup>18</sup> und Lotte H. Eisner<sup>19</sup> folgend, als geradezu selbstverständlich vorausgesetzt, dass die stilistischen Mittel sogenannter „expressionistischer“ Filme auch in *ORLACS HÄNDE* zum Zuge kommen. Die Lichtregie des Films, heißt es beispielsweise allgemein, die sorgsam komponierte Ausleuchtung der Interieurs, erzeuge jene Hell-Dunkel-Effekte, die für den filmischen Expressionismus charakteristisch seien.<sup>20</sup> Wenn aber diese, Mitte der 1920er Jahre längst verfügbar gewordenen, Verfahren in *ORLACS HÄNDE* überhaupt zitiert werden, dann doch nur so, dass sie, als Versatzstücke, neu und anders kontextualisiert und semantisiert werden.<sup>21</sup> Und

Veidt sei es gelungen,  
die grausige Gestalt des  
unglückseligen Menschen  
mit feinnervigem Künstler-  
tum zu erfüllen.

man könnte genauso gut zum Beispiel die fragmentarisierend wirkende, flackernde Beleuchtung, die das Chaos nach der Katastrophe des Eisenbahnunglücks am nächtlichen Unfallort stimmungsvoll einhüllt, als „impressionistisch“ (im Sinne von Delluc's Konzept der *photogénie*) charakterisieren;<sup>22</sup> in der Tat soll mit diesen Mitteln das ängstliche Suchen nach Toten und Verletzten aus einer subjektiven Perspektive der Angehörigen und der Rettungsmannschaft wiedergegeben werden. Das hindert jedoch nicht daran, dass der Film auch in dieser Repräsentation der Unfallsequenz durchaus realistische Effekte erzeugt.<sup>23</sup>

Die Zentralstellung der ominösen *Hände* im „Filmtext“ wird im folgenden aus einer Doppelperspektive zu verfolgen versucht: Einerseits sind die – in (zeitgenössisch bedingt) seliger Unkenntnis der Unvermeidlichkeit physiologischer Abstoßungsreaktionen – auf die Armstümpfe des amputierten Helden transplantierten Hände Thema, „Gegenstand“ einer Erzählung, die in der Narra-

<sup>18</sup> Kracauer würde *ORLACS HÄNDE* wohl den Homunculus-Filmen zugeordnet haben, hätte er den Film in *Von Caligari zu Hitler* eingehender berücksichtigt. Als genderspezifische Gebärde, typisch für die Depotenzierung von „Männlichkeit“, hätte er jene Sequenz interpretieren können, in der Orlac gegen Ende des Films neben der Ehefrau kniet und hilflos sein Haupt auf den Schoß seiner Frau senkt. „Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde versucht, auch *ORLACS HÄNDE* mit dem CALIGARI-Expressionismus in Verbindung zu bringen. Siegfried Kracauer erwähnt den Film nur beiläufig in einer Fußnote und Lotte Eisner bespricht lediglich einige wenige Szenen, die ihre These über expressionistische Elemente im deutschen Film zu stützen scheinen.“ Vgl. Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand* [1973], hrsg. v. Hilmar Hoffmann/Walter Schobert, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag 1980, S. 137 ff sowie S. 193. Auch in der österreichischen Filmgeschichtsschreibung wurde nur marginal auf *ORLACS HÄNDE* hingewiesen, vgl. Walter Fritz: *Geschichte des österreichischen Films*, Wien, Bergland 1969, S. 94 und 231; vgl. auch Walter Fritz: *Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm*, Bd.1, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1981, S. 105 f; Walter Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*, Wien, Verlag Christian Brandstätter 1996, S. 106 f.

<sup>19</sup> Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*, S. 137 ff.

<sup>20</sup> w.o. S. 224 f.

<sup>21</sup> So schreibt ein zeitgenössischer Rezensent in *Der Film*: „Vollkommen einwandfrei ist die Photographie G. Krampfs, der – losgelöst vom Bildrahmen – entzückende Stimmungsbilder schuf, durch das Gegenspiel von Hell und Dunkel mehr ahnen, als sehen ließ, und gerade dadurch die Stimmung herbeilockte. Ohne diese erquickenden Bilder wäre der Film eine Folterkammer für die Seele des Zuschauers geworden, das ist sicher. Der Architekt hat mit Geschmack entworfen, aber wenig Wert darauf gelegt, ob seine farbigen Möbel auch im Film

wirken würden.“ Peterhans: *Orlacs Hände*; in: *Der Film*, Nr. 6, Berlin 8. 2. 1925, S. 38.

<sup>22</sup> Uli Jung und Werner Schatzberg diskutieren in Auseinandersetzung mit den aktuellen Forschungspositionen ausführlich, warum der Film *ORLACS HÄNDE* nicht unter dem Etikett „expressionistischer Film“ subsumiert werden kann, und sie gelangen nach überzeugender Argumentation zu einem Schluss, der zugleich ein Forschungsprogramm enthält: „Seit längerer Zeit gibt es eine erkennbare Tendenz in der Filmgeschichtsschreibung, den Kanon des expressionistischen deutschen Films neu zu überdenken und die expressionistischen Elemente dabei genauer zu definieren. Die wissenschaftliche Kritik von *ORLACS HÄNDE* ist dafür ein gutes Beispiel. Während Barlow sich noch bemüßigt fühlte, nach ‚Expressionismus‘ Ausschau zu halten, wo es eigentlich keinen gibt, während Courtade immerhin in der Einschätzung expressionistischer Elemente in *ORLACS HÄNDE* schon vorsichtiger geworden ist, hat Jürgen Kasten in seiner Untersuchung zum expressionistischen Film *ORLACS HÄNDE* vollkommen zurecht eliminiert. Das CABINET DES DR. CALIGARI als Muster zu nehmen und alle späteren Filme Wiens daran zu messen, ist nicht länger möglich und kann auf gar keinen Fall mit *ORLACS HÄNDE* geschehen. Vielmehr ist es an der Zeit, die thematischen, formalen und inhaltlichen Unterschiede zu *CALIGARI* zu diskutieren“ (*Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, S. 118). In der hier vorgelegten Studie werden dergleichen stilgeschichtliche Prinzipienfragen eher implizit als explizit verfolgt.

<sup>23</sup> Als realistisch wurde diese Sequenz z.B. in *Paimann's Filmlisten* charakterisiert: „Die Regieführung ist straff und sorgfältig, besonders in den sehr realistischen Szenen von der Eisenbahnkatastrophe, die Aufmachung geschmackvoll, die Geschehnisse der Handlung wirksam unterstützend.“ In: *Paimann's Filmlisten*, 9. Jg., Nr. 44, Wien 19. Sept. 1924.

tionstechnik des „stummen“ Films auf vielschichtige Weise verhandelt wird. Die Geschichte der von Mensch zu Mensch transplantierten Hände entfaltet sich als eine Erzählung über die Hybridisierung von Eigenem und Fremdem, über das Trauma der Kastration, die psychischen und ökonomischen Kosten eines Verlusts, über das *Stigma-Management* eines modernen Individuums. Zugleich aber „reden“ Orlacs Hände (und nicht nur seine, sondern die Hände und Körper aller Protagonisten), als Instrumente filmisch repräsentierter Actio, mittels expressiver Gesten, in jener spezifischen Gebärden-Sprache, in der ein „Stummfilm“ seinen Gegenstand erzählen muss.

Das aus dieser Verdopplung hervorgetriebene, rekursive Moment: ein erzähltechnisch unvermeidlicher „double-bind“, der gleichwohl nicht unbesehen mit Selbstreflexivität als artifiziellem Kunstgriff verwechselt werden darf, macht die Untersuchung gerade dieses Films unter dem Aspekt gestischer Performanz lohnend – warum, ist leicht zu sehen: Der Protagonist Orlac, um dessen transplantierte „Mörder-Hände“ sich alles dreht, „spricht“, „gebärdet“ exzessiv mittels seiner Hände. Die Regie wird diesem Actio-Konzept in langen Einstellungen ohne störende Schnitte gerecht. Zu dem so entstehenden ruhigen Rhythmus, der das Schauspiel der Darsteller ins Zentrum rückt, passt auch, dass der Film nahezu ausschließlich in Innenräumen spielt; der psychologisierenden Repräsentation des Innenlebens werden alle anderen Gestaltungsmittel untergeordnet.

„Mit der Gebärde nimmt der Mensch den durch sie designierten Teil des Raums gleichsam in geistigen Besitz“ – so formuliert Georg Simmel in seinem 1902 entstandenen Essay *Weibliche Kultur* ein körper-sprachliches Konzept von der Gestaltung des Raums durch die Gebärden des

Körpers als Ausdruck einer Seele bzw. eines Geistes. Er hat dabei allerdings Verfahren des modernen, freien Ausdruckstanzes im Blick. Doch auch das Actio-Konzept im Stummfilm *ORLACS HÄNDE*<sup>24</sup> basiert auf der zeitgenössisch spezifizierten Prämisse, der Körper sei das Ausdrucksmittel der Seele – und Gebärden, hier insbesondere die Ausdrucksbewegungen der Hände, seien auf exemplarische Weise geeignet, das Innenleben der Protagonisten evident zu machen.

In den 1920er Jahren hat es nicht wenige, mehr oder weniger laborierte Versuche gegeben, die in Filmen gezeigten Folgen von Gebärden zu fixieren, zu standardisieren und so das Lexikon einer „Sprache der Hände“ zu erstellen, so z.B. Dyk Rudenskis *Gestologie für Filmschauspieler*.<sup>25</sup> Solche Versuche waren in ihrer medien-spezifischen Konkretisierung neu, stehen aber keineswegs voraussetzungslos da. Hinter der Frage nach einer film-spezifischen „Gebärden-Sprache“ steht die lange Tradition der Chironomie bzw. der rhetorischen Actio.<sup>26</sup> Zudem beruhen sie auf der problematischen Annahme, dass die vermeintlich „leicht lesbaren“ Ausdrucksbewegungen der Hände geeignet seien, die im Stummfilm „fehlende“ Verbal-sprache durch Gestik und Mimik so gut wie möglich zu ersetzen. Tatsächlich aber fehlt den sogenannten stummen Filmen überhaupt nichts, denn Stummfilme sind, in der Sprache der political correctness ausgedrückt, nicht „behindert“, sondern sie verfügen über „special abilities“, die kein „Talkie“ aktivieren kann. In Filmschauspiel-lehren à la Dyk Rudenski ist verkannt, dass Film ein transitorisches Medium ist, in dem Sinn prozessual hervorgebracht wird – dass also die einzelnde Präsentation von Gesten keinen *Sinn machen* kann. Die filmische Gebärde entsteht erst durch die Komposition; daraus erklärt sich auch, warum es bis heute keine brauchbaren Lexika für die „Gebärden-Sprache“ von Film-darstellern gibt.

<sup>24</sup> Gedankt sei den Archiven, insbesondere Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria, Wien) sowie André Micles, Brigitte Capitain und Claudia Dillmann (Deutsches Filminstitut, Frankfurt/Main) für die Kooperation hinsichtlich der fotografischen und filmischen Quellen. Filmografische Angaben zu *ORLACS HÄNDE* (Österreich, 1924)

*Produktion:* Robert Wiene Produktion der Pan-Film, Wien; *Regie:* Robert Wiene; *Drehbuch:* Ludwig Nerz nach dem phantastischen Kriminalroman Roman *Les Mains d'Orlac* von Maurice Renard; *Kamera:* Hans Androschin, Günter Krampf; *Bauten:* Stefan Wessely, Hans Rouc, Karl Exner; *DarstellerInnen:* Conrad Veidt (Paul Orlac), Alexandra Sorina (Yvonne Orlac, seine Frau), Fritz Kortner (Nera, Spitalgehilfe), Carmen Cartellieri (Regine,

Dienstmädchen), Fritz Straßny (Orlacs Vater), Paul Askonas (dessen Diener); *Zensur:* 25.9.1924 (7 Akte, 2507 Meter); *Zensurkarte:* B.9074 vom 25.9.1924, DIF Frankfurt/M.; *Premiere:* 31.1.1925 in Berlin, Theater am Nollendorfplatz (Voraufführung: 24.9.1924 in Berlin, Hayden-Kino), 6. März 1925 Wien. Diese Angaben folgen weitgehend der Filmografie in: Uli Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, Berlin, Henschel-Verlag 1995, S. 200.

<sup>25</sup> Dyk Rudenski: *Gestologie. Abhandlung über die Physiologie und Psychologie des Ausdrucks*, Berlin, Verlag der Hoboken-Press 1927.

<sup>26</sup> Vgl. zur Tradition die Artikel zu „Chironomie“, „Actio“, „Gestik“, „Gebärde“ in: Gert Uedding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 2001.

Wer oder was ist es also, das den Film zum Sprechen bringt? Arbeitet das Medium mit einer Rhetorik von Gesten? Oder ist auch im Film das vom handelnden Menschen Entäußerte als unmittelbarer und besonderer Ausdruck seines Inneren aufzufassen? Arbeitet vor der Kamera und auf der Leinwand ein Techniker? Oder stellt sich ein Individuum dar?

Hiermit sind Grundsatzfragen einer Diskursgeschichte des Films<sup>27</sup> angesprochen, die sich jedoch auf überraschend fruchtbare Weise am Beispiel von Robert Wiens Psychothriller *ORLACS HÄNDE* (D 1924) diskutieren lassen. Dieser Film mit seiner freilich weit hergeholtten Story vom Pianisten, dem die Hände eines Mörders angenäht werden, stellt die Mechanismen film-schauspieltechnischer Herstellung von Gesten-Sinn immer wieder demonstrativ aus. Den damit aufgeworfenen fundamentalen Darstellungsproblemen einer adäquaten Diskursivierung von Bewegungsabläufen und ihrer semantischen Effekte kann sich auch die folgende Analyse von *ORLACS HÄNDE* nicht entziehen; sie versucht zudem, *ORLACS HÄNDE* im Spannungsfeld zwischen Künstlermythos und Weltkriegstrauma, Schauroman und Medientechnik neu zu perspektivieren.

### 3. Figurenkonstellation

Die vier wichtigsten Rollen des Films wurden mit internationalen zeitgenössischen Darstellern besetzt. Neben Veidt spielt Alexandra Sorina Yvonne Orlac, die Frau des Pianisten, und zumindest die zeitgenössische Kritik zeigte sich auch von ihrer Darstellungsleistung begeistert: „Ganz sparsam und beherrscht, immer schön in Geste und Gang, hat sie alles gehalten, was ihr letzter Film versprach.“<sup>28</sup> Fritz Kortner verkörpert den Spitalgehilfen Nera als einen psychologisch

raffiniert kalkulierenden, diabolisch wirkenden Drahtzieher im Hintergrund: „Fritz Kortner ist gut gewählt als Nera, der erpresserische Heilgehilfe, der angeblich der händelose Mörder Vasseur ist, dem vom Assistenten der Kopf eines anderen angenäht worden ist. Kortner weiß jetzt genau, wie er wirkt und übertreibt nicht mehr, wie früher.“<sup>29</sup> Das Stubenmädchen Regine spielt die damals im österreichischen Film viel beschäftigte italienische Darstellerin Carmen Cartellieri.

Die Figurenkonstellation ist funktional und ökonomisch angelegt. Es interagieren zwei Paare, das Ehepaar Paul und Yvonne Orlac als Hauptakteure, sowie das *Dienstmädchen* im Hause Orlac und der *Spitalgehilfe* des Chirurgen Dr. Serral als Nebenakteure. Das Ehepaar Orlac entfremdet sich im Rahmen der durch die Amputation und Transplantation ausgelösten Krise der artistischen und sexuellen Impotenz Paul Orlacs und vollzieht einen Rollenwechsel; erst am Ende, als die „Unschuld“ der transplantierten Hände erwiesen wird, kommt die Möglichkeit der „Heilung“ in den Blick, wodurch aber auch die in der Exposition etablierte konventionelle *gender*-Konstellation, die sich im Prozess der Krise verkehrt hatte, wieder restituiert wird.

Das Ehepaar wird also manipuliert von dem *Spitalgehilfen*, der erst am Ende als raffinierter Verbrecher entlarvt wird, und seinem willfährigen Instrument, dem *Dienstmädchen* Regine, dem es erst zum Schluss gelingt, sich durch sein Geständnis gegen den unheilvollen Einfluss Neras zu behaupten und damit Paul Orlac zu retten.

*In seiner Meisterschaft psychologischer Manipulation ist Nera ein außerordentlich intelligenter Erzverbrecher in der Tradition (wenn auch nicht mit dem umfassenden Anspruch) eines Dr. Mabuse. Mit großer Umsicht beutet er die Schwächen und Abhängigkeiten des traumati-*

<sup>27</sup> Die Analyse der performativen Konstruktion von Ausdrucksbewegungen im frühen und stummen Film ist nach wie vor ein Desiderat der Forschung. Zum einen wäre die Sprach-Analogie zu hinterfragen, zum anderen ist vorauszusetzen, dass Ausdruck im transitorischen Medium Film nicht per se gegeben ist, sondern durch Kombinatorik von Einstellungen prozessual hergestellt wird. Kurzum: Der Kuleschow-Effekt gilt nicht nur für das Gesicht, sondern auch für die Hände. Zum Thema der Funktionsstelle von Gesten/Gebärden im frühen und stummen Film vgl. Roberta E. Pearson: *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press 1992. Zur Gestik im weiteren Kontext:

*Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*. Margreth Egidi/Oliver Schneider/Matthias Schöning/Irene Schützel/Caroline Torra-Mattenkloft (Hg.): *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*. Tübingen, Gunter Narr Verlag 2000, S. 11-42; vgl. auch Ilsebill Barta-Fliedl/Christoph Geissmar/Brigitte Janz: *Hand und Erkennen – Hand und Handeln*, in: Ilsebill Barta-Fliedl/Christoph Geissmar (Hg.): *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg – Wien 1992, S. 55-78.

<sup>28</sup> Peterhans, *Orlac's Hände*; in: *Der Film*, Nr. 6 / 1925, Berlin 8. 2. 1925, S. 38.

<sup>29</sup> Ebda.

sierten Orlac aus, so wie er sich die Schwächen Regines – und wie es das Ende des Films erweist – seines Freundes Vasseur zunutze gemacht hat.<sup>30</sup>

Die Figur der Regine ließe sich deshalb in ihrer Funktion als Marionette, die von der „unsichtbaren“ Hand Neras manipuliert wird, auch als Parallelfigur zu Paul Orlac verstehen. Auch ihr gelingt es erst zum Schluss, sich von der fremden Macht, die von ihr Besitz ergriffen hat, zu befreien. (Die Frage, wie Regine in die Fänge Neras geraten ist, beantwortet der Film nicht.) Mit großer Eindringlichkeit inszeniert Wiene jedoch ihre Unterwerfung unter einen fremden, mächtigeren Willen: In der Nacht hat Regine am Tisch in der Dienstbotenkammer mit verzweifelterm Gesichtsausdruck versucht, sich in einem an Nera gerichteten Brief gegen dessen unheilvollen Einfluss zu behaupten. „Ich will Dir nicht gehorchen... ich will nicht... Komm nicht mehr ... nie mehr ...ich kann nicht mehr ... Du kannst mich töten ... aber ich werde nie mehr Deine schrecklichen Befehle erfüllen ... nie mehr ...!“ Doch der Versuch bleibt vergeblich, wie die Begegnung mit Nera vorführt. Dieser erscheint am nächsten Tag als der mysteriös wirkende Mann im dunklen Cape im Hause Orlac. Regine läuft an stilisierten Säulen die Treppe zur Eingangshalle hinunter, Nera tritt ihr entgegen. Eine durch einen kreisförmigen Kasch gerahmte Großaufnahme zeigt Regines Hand (auf der Höhe ihrer Schürze). Lange verweilt sie auf der Ausdrucksbewegung dieser Hand, die sich ängstlich, nervös verkrampft und zur Faust ballt, während sie ein Taschentuch zerknüllt. Die nächste Einstellung zeigt, wie Regine erstarrt vor Nera steht und ihn beschwört: „Geh! fort ... ich will Dir nicht mehr gehorchen!“ Sie streckt ihm in einer Geste der Abwehr und Distanzierung ihre Hände entgegen. Nera ignoriert die Abwehr-Gebärde, schreitet bedrohlich auf sie zu, tritt hinter sie. Regine lässt resignierend die Arme fallen, ihr Wille zum Widerstand scheint zu brechen. Wieder zeigt eine Großaufnahme, gerahmt von einem kreisförmigen Kasch, wie Regines Hand ängstlich das Taschentuch zerknüllt. Eine Naheinstellung zeigt Neras diabolisch flüsterndes Gesicht hinter ihrem

ängstlichen gesenktem Gesicht: „Verführe seine Hände!“ Langsam wendet Regine ihren Kopf, das Gesicht ist nun im Profil zu sehen, und starrt Nera, der sie unerbittlich anblickt, in die leicht schielenden, herrisch, bedrohlich blickenden Augen. Sie wendet das Gesicht ab, er spricht weiter von hinten auf sie ein, sie lässt mit bebenden Schultern (als ob sie schluchze) den Kopf hängen – senkt dann den Blick resigniert zu Boden. Es gelingt Regine nicht, sich nochmals gegen Nera zu kehren, jeglicher Widerstand scheint nun gebrochen. Dann steigt sie, gleichsam wie eine Automaten-Puppe die Treppe hinauf, um schließlich im Musikzimmer den „schrecklichen Befehl“ auszuführen. Von besonderem Interesse sind hier die gerahmten Großaufnahmen von den Händen des Dienstmädchens; die gesamte Sequenz entfaltet prozessual Ausdrucksbewegungen, in denen die psychische Befindlichkeit sichtbar wird. Die Geste, in der sie die Hand verkrampft, drückt ihre Angst aus aber auch ihren langsam brechenden Widerstand gegen den fremden Willen, der ihr aufgezwungen wird.<sup>31</sup>

Das ambivalente Verhalten Regines, als Dienstmagd zweier Herren, wird also bestimmt durch die Angst vor Nera und ihre Liebe zu Orlac, die sich erst am Ende durchsetzt. Regine, das zeigen zahlreiche Szenen, in denen sie als Vertraute Yvones intensiv Anteil nimmt an deren Erwartung, Sehnsucht, Hoffnung und Verzweiflung, teilt heimlich die hingebungsvolle Liebe zu Orlac, zu „unser(em) Herr(n)“, mit dessen Ehefrau. Und so eilen beide Frauen am Ende herbei, um den geliebten Mann in letzter Minute zu retten. Nur durch die psychologische Motivation dieser Nebenfigur wird der „Deus ex machina“-Schluss, Regines Geständnis, das allein zur Aufklärung des komplizierten Kriminalfalls führen kann, überhaupt plausibel.<sup>32</sup>

Während jedoch das Dienstmädchen, sich in dieser Rettungsaktion „befreien“ kann, kehrt die Ehefrau am Ende in ihre passive Rolle zurück. In der Exposition nimmt Yvonne noch eine „auf die Innenkammer beschränkte“ Rolle ein, wenn sie wie eine Odaliske auf der Ottomane im Ehebett liegt und auf die Heimkehr des Ehemanns wartet.

<sup>30</sup> Uli Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, S. 121.

<sup>31</sup> Zum Hysterie-Diskurs im Kontext der Körper-Sprache im frühen bzw. „stummen“ Film, vgl. auch Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München 2000.

<sup>32</sup> Uli Jung und Werner Schatzberg haben darauf

aufmerksam gemacht, dass die Rolle Regines in den verstümmelten Fassungen des Films, die ihnen damals vor der Rekonstruktion des Films in den europäischen Archiven zur Verfügung standen, nicht vollends verständlich werden konnte. Vgl. Uli Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, S. 120 f.

Nach dem Unfall tritt Yvonne, motiviert durch den Wunsch, den Mann zu retten, aus ihrem beschränkten Aktionsradius heraus, sie wird aktiv, beweist Stärke, Geduld und Entschlossenheit, die psychische und ökonomische Krise zu lösen,<sup>33</sup> während ihr traumatisierter Ehemann sich ganz in sich selbst verschließt, handlungs- und kommunikationsunfähig wird. Dass die eigenen Hände nun fremde Hände sind, erlebt Orlac auch deshalb als so destabilisierend, weil er zu den im Film „beliebtesten Kino-Handarbeitern“ (Harun Farocki) gehört: er ist Pianist<sup>34</sup> – und als solcher in besonderer Weise auf die Funktionsfähigkeit „seiner“ Hände angewiesen. Erst nachdem die amputierten fremden Hände sich als „frei von Schuld“ erwiesen haben, kann Orlac diese Hände gebrauchen. Yvonne fällt Paul ohnmächtig in die Arme, er geleitet sie mit seinen „neuen“ Händen zurück in Richtung des gemeinsamen Hauses und wird sie erneut „über die Schwelle“ zum Innenraum führen. Durch Yvannes Ohnmacht, ihren Rückfall „in die Horizontale“ am Ende, wird deutlich, dass sie als Ehefrau im Zuge der fortschreitenden Heilung des Ehemanns die konventionelle, passive Rolle, die ihr in der Exposition zugeordnet war, wieder einnehmen wird.

Diese Kreisstruktur der Ehegeschichte ist hinsichtlich der *gender*-Konfiguration interessant, denn Yvonne kann erst und nur so lange aktiv handeln, als sie die Funktionen und die Tätigkeit des durch das Trauma der Transplantation passiv gewordenen Ehemanns *ersetzen* muss. Sobald sich die Situation aufklärt und die Möglichkeit entsteht, dass die fremden Hände Orlacs zu seinen eigenen werden, verliert auch seine Ehefrau die Fähigkeit, selbständig zu handeln. So wird die Ausgangslage der Exposition wieder eingenommen, die Konstellation des „glücklichen Ehepaares“ wird aufs Neue begonnen.

#### 4. Gestisches Erzählen – manuelle Psychologie

ORLACS HÄNDE, so unsere These, setzt zur Inszenierung dieser Story durchgängig auf ein filmisches Verfahren, in dem mittels gestischer Ausdrucksbewegungen prozessual Sinneffekte erzeugt werden. Diese höchst eigentümliche, für den „stummen“ Film einerseits höchst charakteristische, andererseits aber singuläre Erzählweise macht den Film historisch bemerkens- und auch heute noch sehenswert. Wir wollen sie an einigen ausgewählten Sequenzen weiter verdeutlichen.

Die Exposition des Films beginnt mit einer Sequenz von Parallelmontagen, in der ein privater Innenraum und ein öffentlicher Raum miteinander kombiniert werden: Im Schlafgemach der Villa Orlac wartet die Ehefrau sehnsüchtig auf die Rückkehr des auswärts in einem Konzertsaal agierenden Ehemannes. Als Auftakt zeigt eine halbnahe Einstellung die Ehefrau lässig ausgestreckt auf dem Bett liegend und mit verklärtem Blick einen Liebesbrief lesend, sie trägt ein Negligé und eine merkwürdige Nachthaube, die an einen Brautschleier erinnert. Die folgende Einstellung präsentiert den handschriftlichen Text:

*Liebste!*

*Noch eine Nacht und ein Tag und dann bin ich wieder bei Dir. Ich werde Dich in meine Arme schließen ... meine Hände werden über Dein Haar gleiten ... und ich werde fühlen, wie Dein Körper unter meinen Händen erzittert...*

Yvonne faltet den Brief nach der Lektüre zusammen und blickt sehnsüchtig in die Kamera. Ihr Blick in die Ferne wird mit einer Einstellung kombiniert, die den gedruckten Text eines Konzertberichtes in einem Zeitungsausschnitt präsentiert; die Schlagzeile lautet: „Letztes Konzert des Pianisten Paul Orlac“; der Bericht ist mit der

<sup>33</sup> „Orlacs Frau Yvonne, eigentlich an ihre Rolle als liebende Ehefrau gewöhnt, wird durch den Unfall ihres Mannes in eine starke, entschlossene und aktive Frau verwandelt. Sie ist es, die ihn aus den Zugtrümmern rettet, den Chirurgen zur Operation überredet, zu Orlacs Vater geht und ihren Mann zur Polizei bringt. Schließlich ist sie es auch, die mit Regine Nera rechtzeitig entlarvt.“ In: Ebd.

<sup>34</sup> Harun Farocki konstatiert in seinem filmischen Essay zur Topik der Hände im Film: „Es gibt ein ganzes Genre von Filmen, in denen die Hände der Pianisten eine Rolle spielen.“ In: Harun Farocki: DER AUSDRUCK DER HÄNDE

(BRD 1997). Regie: Harun Farocki; Buch: Harun Farocki, Jörg Becker; Kamera: Ingo Kratisch; Ton: Klaus Klingler; Schnitt: Max Reimann; Recherche in den USA: David Barker, Tom Bigelow; Länge: 30 Minuten; Format: Video – BetaSp, Farbe, 1:1,37; Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, für den WDR; Redaktion: Werner Dütsch; Erstsendung: 07.09. 1997, 3sat. Vgl. dazu auch die themenspezifische Collage aus Filmklassikern HOLLYWOOD LOVES THE PIANO, gesendet von arte am 22.05.2002.

Abbildung eines Star-Porträts des Ehemannes illustriert. Orlac ist also von Beginn des Films an explizit nicht als eine „Original“-Person, mit einer „per se gegebenen Identität“, ausgewiesen, sondern als Produkt vielfacher medientechnischer Vermittlungen eingeführt: Der Film repräsentiert (rein medientechnisch: er „reproduziert“) die printmediale Reproduktion (Zeitung) einer photographischen Reproduktion (Starporträt) eines reproduzierenden Künstlers. Erst mittels einer Überblendung wird das in dieser Medien-in-Medien-Konfiguration vielfach vermittelte, zur Artistenmaske erstarrte Gesicht ins Leben der bewegten Bilder gesetzt. Das vermeintliche Genie ist also von allem Anfang an ein „Untoter“, Produkt einer Reproduktion der Reproduktion der Reproduktion. Eine Nahaufnahme zeigt nach der Überblendung das konzentrierte Gesicht und den rhythmisch bewegten Oberkörper des in einen Smoking gekleideten Pianisten über dem Konzertflügel, seine noch intakten Arme und Hände führen elegant und ökonomisch die nötigen Bewegungen aus. Dann richtet eine Großaufnahme den Blick aus der Aufsicht auf die durch dieses Einstellungsformat nun vom Körper isolierten, virtuos über die Tasten des Klaviers gleitenden Pianistenhände.

Diese etablierende cross-cutting-Sequenz stipuliert die doppelte Bedeutung der Hände Orlacs, des virtuosen Pianisten und zärtlichen Liebhabers; bereits die Exposition markiert die Instrumente des künstlerischen Ausdrucks auch als „Sexualorgane“: Orlacs Pianistenhände „sprechen“ die Sprache der Musik wie – die der Liebe. Das virtuose Klavierspiel ist einem Topos gemäß ohnehin mit sexuellen Konnotationen aufgeladen: „*Komm, und spiel auf mir Klavier*“, so ließe sich die zweideutige Szene, in der Yvonne später auch noch die verbundenen Hände Pauls am Krankenbett adoriert, mit Worten Tucholskys kommentieren – doch die Gattin sehnt sich vergebens nach den im Liebesbrief angekündigten Berührungen durch „zärtliche Hände“.

In den zahlreichen Spitalszenen nach der Katastrophe beschwört die Ehefrau auch am Krankenbett die noch verbundenen „schönen, zärtlichen Hände“ ihres Mannes; bemerkenswert ist eine

Sequenz, die eine voyeuristische Störung der intimen Interaktion des Ehepaares im Krankenzimmer in Szene setzt. Gestört wird Yvones Begehren durch den „bösen Blick“ eines zum Bild eingefrorenen Beobachters, durch das diabolisch grinsende Gesicht des Spitalgehilfen Nera, das im Rahmen des Türfensters erscheint. Orlac erblickt seinen Gegenspieler Nera also zum ersten Mal in vermittelter Form als ein gerahmtes, bedrohlich wirkendes Porträt, das auf seine Hände starrt.

Die Alpträumvision, von der Orlac in der Nacht vor seiner Entlassung heimgesucht wird, ist aus Versatzstücken dieser Sequenz kombiniert. Als eigenständige Episode hebt sie der Zwischentitel „Die letzte Nacht“ hervor. Eine Naheinstellung zeigt den Oberkörper des schlafenden Orlac, dem folgt eine Totale, die das winzig wirkende Bett mit dem Schlafenden im dunklen Raum präsentiert. Die Projektion, „lesbar“ als asyndetisch aneinandergereihte Bilder eines Alptrahms, wird initiiert, indem auf die schwarze Fläche des Raums nun amorphe Nebelschwaden einkopiert werden. Die Nebelwolke „verschwindet“, stattdessen wird nun, ebenfalls mittels schlichter Tricktechnik, das isolierte riesige Gesicht Neras sichtbar. Es starrt, wie zuvor das Gesicht im Türfenster, bedrohlich auf den Schlafenden. Langsam wird die Großaufnahme vom Gesicht ausgeblendet, während nun in diagonalen Bewegungsrichtung ein riesiger ausgestreckter Arm mit einer zur Faust geballten Hand auf die schwarze Fläche projiziert wird. Dieser riesige Arm bewegt sich bedrohlich auf das winzige Bett zu, so entsteht der Eindruck, die geballte Faust wolle den Schlafenden erschlagen. Orlac erwacht und erhebt sich erschrocken im Bett, ringt nach Luft, schaut sich im Raum um, sinkt erschöpft ins Kissen zurück. Doch dann fokussiert sein Blick einen Fetzen beschriebenen Papiers auf der Bettdecke. In wüster Handschrift wird das bisher Verschwiegene enthüllt: „Ihre Hände waren nicht zu retten – Dr. Serral hat ihnen andere gegeben – die Hände des hingerichteten Raubmörders Vasseur.“ Orlac streckt seine Hände weit von sich, blickt panisch auf die Handrücken. Er erhebt sich mit grotesken Bewegungen aus dem Bett, streckt die Hände von sich, zuckt nahezu epileptisch, biegt den Oberkörper zurück, stolpert über die Bettdecke und sinkt erschöpft zu Boden.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Die Traumsequenz lässt sich psychologisch durchaus plausibel erklären. Orlac war demnach nicht im Tiefschlaf versunken, als Nera den Raum betreten hat, um den Zettel auf die Bettdecke zu legen. Das fremde Gesicht mag

sich ihm genähert haben, als Nera sich über ihn beugte, ebenso wäre die verzerrte Wahrnehmung des riesigen Armes mit der geballten Faust auf die „realistische“ Geste zurück zu führen, mit der Nera den Zettel ablegte.

Als Orlac am nächsten Morgen erwacht, zeigen seine Körperhaltung und seine Gebärden, dass er seine „fremden“ Hände nicht mehr nutzen kann. Irritiert, verstört tastet er sich ins Büro von Dr. Serral, fragt ihn mit entsetzter Miene: „Ist es wahr...? Habe ich die Hände des Raubmörders Vasseur...?“ Der Arzt schweigt, Orlac sinkt erschöpft, apathisch in den Sessel. Hinter seinem Rücken versteckt er seine Hände; der Arzt umfasst seine Schultern, versucht, ihn zu beruhigen. Erschüttert, die Arme grotesk vom Körper abgewinkelt, die Handgelenke wirken wie abgeknickt, schleicht Orlac aus dem Büro. Er wirkt völlig passiv, wie erstarrt, regrediert zum unbeholfenen Kind. Der Assistenzarzt hilft Orlac, der wie eine Kleiderpuppe im Raum steht, in den Mantel. Entsetzt blickt Orlac auf seine Handrücken: „Diese Hände werden nie wieder einen Menschen berühren dürfen!“ Großaufnahmen zeigen, wie er versucht, sich den Ehering an den Finger zu stecken, doch dieser ist zu klein für seine monströs groß wirkende (neue) Hand.

**Entsetzt blickt Orlac auf seine Handrücken: „Diese Hände werden nie wieder einen Menschen berühren dürfen!“**

Durch die Amputation und Transplantation kommt der Ehefrau also jene Hand, die Orlac ihr zum Ehebund gereicht hatte, ganz literal abhanden. Der Film zeigt in Parallelmontage, wie Yvonne indessen ungeduldig auf seine Heimkehr wartet, sie schmückt die Wohnung mit Bergen von Blumen. Als sie sich auf Orlac zu bewegt, weicht dieser zurück, nicht einmal die Hand kann er ihr geben, und das Bukett von Blumen, das seine Ehefrau ihm freudig überreicht, will er nicht annehmen. Er weist „ihre“ ihm dargebotenen „Blumen“ zurück, so wird die Krise der Kommunikation auch als Krise der erotischen Beziehung ausgestellt. Der Ex-Virtuose Orlac vermag nach der Operation die Ehe nicht mehr zu vollziehen.

In einer späteren Szene hält Orlac, am Schreibtisch sitzend, eben jenen in der Exposition ausgestellten Liebesbrief, den er vor dem Unfall an seine Frau in einer regelmäßigen, wohlgeformten Handschrift geschrieben hat, in seinen „neuen“ Händen. Er liest ihn, als wolle er sich anhand dieses Dokumentes seiner ehemaligen „Identität“

versichern: „Das war ... einmal... meine Handschrift.“ Zögernd greift er zum Federhalter, taucht ihn ins Tintenfass und kopiert den Text der ersten Zeile nochmals handschriftlich auf den oberen Rand des Briefes. Doch die großen, fahrig-ungelenken Buchstaben, die seine den „alten Text“ reproduzierende Schriftprobe hervorbringt, verschaffen ihm nur die Gewissheit, dass er nicht mehr derselbe Orlac ist, der diesen Brief einst schrieb. Der verunstaltete Brief stellt Orlacs neue Handschrift aus, die den Schriftzügen eines Erstklässlers ähnelt. Die neu geschriebene Zeile endet mit einem großen Tintenlecks, der das dramatische Ende der Schreibübung markiert. Orlac blickt auf die Spuren seiner Schrift, lässt den Füller fallen, schaut nun auf seine verkrampften Hände, die er wie bedrohliche Fremdkörper von sich streckt. (Auch im zeitgenössischen Diskurs gilt ja die Handschrift als genuiner Ausdruck menschlicher Individualität, so in Ludwig Klages

populärem lebensphilosophisch-gestaltpsychologischem Rasonnement über den Stil der Handschrift in *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*,<sup>66</sup> einem 1913 erstmals publizierten „Bestseller“).

Auf die doppelte Semantisierung der Hände als ausdrucksstarke Instrumente des virtuosen Musikers und geschickten Liebhabers in der Exposition bezieht sich eine dramatisch gestaltete spätere Sequenz, die den Verlust des artistischen und erotischen Ausdrucksvermögens von Orlacs Händen ins bewegte Bild setzt: Im Kontext der Heimkehrszenen tritt Orlac, gekleidet in einem dunklen Anzug, der allein diese Figur noch zusammenzuhalten scheint, mit ängstlichem Mienenspiel und mit zögernd tastenden Schritten erstmals wieder über die Schwelle zum Musikzimmer. Langsam, mit zögerlichen Schritten, bewegt sich Orlac auf den Flügel zu. Zunächst steht er noch unsicher vor dem Instrument, die Hände hängen wie zur Lebllosigkeit erstarrte, unbewegliche Extremitäten am Oberkörper herunter, durch diese Pose vor dem Klavier entsteht der Sinn-Effekt: „Berührungsangst“. Dann aber hebt er die Hände und streicht zaghaft mit zärtlichen Gesten über die schwarze Oberfläche des Flügels. Die Hände öffnen sich, er holt zu einer weiten, umschlingenden Geste aus und beugt seinen Oberkörper gleichzeitig so über das Instrument,

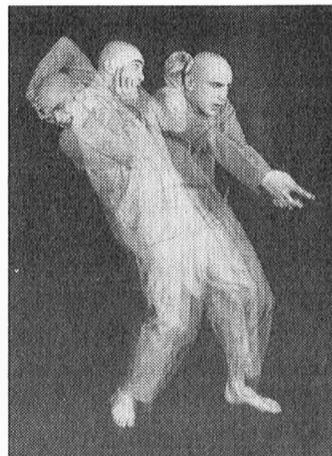
<sup>66</sup> Ludwig Klages: *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft* [1913], München, dtv 1968; auch: Ludwig Klages:

*Einführung in die Psychologie der Handschrift*, 1924.

Quelle: Deutsches Filminstitut, DIF, Frankfurt / Main



**Aushangfoto ‚Orlacs Hände‘: Conrad Veidt als Paul Orlac blickt entsetzt auf die „verfluchten“ transplantierten Hände.**



Quelle: Emil Pirchan, Harald Kreuzberg. Sein Leben und Seine Tänze (Wien: Frick Verlag 1941)

**Bewegungsstudie des Ausdrucksstänzers Harald Kreuzberg aus seiner Choreographie Drei irre Gestalten, die er zu phonetischer Begleitung tanzte.**

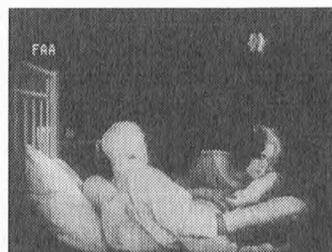
Quelle: Videoprints aus Orlacs Hände (Robert Wiene 1924)



**Die Macht der Hypnose: Der Spitalgehilfe zwingt das Dienstmädchen, die Hände der Hausherrn zu verführen. Der sensible Orlac erliegt der Intrige.**



**Exposition: Sehnsüchtig erwartet die Ehefrau die Berührung durch die Hände des reproduzierenden Virtuosen.**



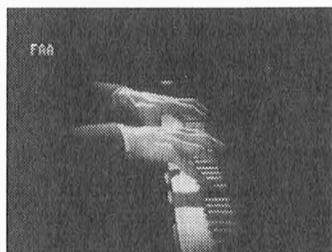
**Mit begehrlischem Blick adoriert Yvonne die noch verbundenen Hände Orlacs. Störung der intimen Szene durch die voyeuristischen Blicke des Spitalgehilfen.**



**Gesten des Erschreckens – Die Alpträum-Sequenz.**



**Scheitern der Schreibübung – entsetzt blickt Orlac auf seine entstellte Handschrift.**



**Die einst virtuoson Hände versagen als Instrumente des Ausdrucks am Klavier und in der Interaktion.**



**Panik und Entsetzen über die transplantierten Hände, die scheinbar wie Aliens Besitz von Orlac ergreifen.**



**Der Tanz mit dem Dolch: Orlac sticht in Trance auch auf die Zuschauer ein.**



**Der Tanz mit dem Dolch: Am Ende verweigern ‚Orlacs Hände‘ den Wunsch der Selbstverstümmelung.**

dass er dessen Oberfläche, in der sich sein Antlitz spiegelt, küssen kann. In dieser Interaktion mit dem Instrument führt er jene Gesten der Umarmung aus, die er zuvor in der Begegnung mit seiner Frau verweigert hat, da er sie mit seinen „Mörderhänden“ nicht berühren wollte. Die geliebte Gattin und Muse wird hier also durch das ebenso geliebte Musikinstrument ersetzt.

Während Orlac den Deckel des Klaviers zaghaft öffnet, öffnet Yvonne die Tür. Sie bleibt beobachtend im Türrahmen stehen, Orlac nimmt sie nicht wahr. Zunächst ruhen seine Hände noch auf den Knien, eine Großaufnahme konzentriert den Blick auf die nun ängstlich gekrümmten Hände über den Tasten, schließlich überwindet Orlac seine Angst und beginnt zu spielen. Doch die Finger gleiten zaghaft und ungeschickt über die Tasten, als würden sie einen im körperlichen Gedächtnis eingeübten Bewegungsablauf gleichsam mechanisch „erinnern“ aber die damit verbundene „seelische Bewegung“ selbst nicht mehr angemessen ausführen, ausdrücken können. Die Wirkung der „erklingenden“ Musik spiegelt sich gleichzeitig in Yvannes Mimik: sie verzerrt das Gesicht zum entsetzten, traurigen Ausdruck und wendet es schließlich ab. Eine Großaufnahme zeigt Orlacs Gesicht, der Blick ist zu den Händen auf den Tasten gerichtet, seine Mimik friert ein zu einem Ausdruck des Erschreckens, dieser löst sich langsam auf in einen Ausdruck der Resignation. Orlacs Hände gleiten von den Tasten auf die Knie herunter, der Oberkörper sinkt haltlos zurück, er lässt die Schultern hängen, die Hände fallen als gelähmte Fremdkörper herunter und baumeln neben dem steifen Körper. Mit großer Kraftanstrengung hebt Orlac den linken Arm, um damit den Deckel zu schließen, diese resignierende Geste wirkt „endgültig“: Das Klavierspiel hat der Pianist „für immer“ beendet.

Yvonne schreitet langsam aus dem Türrahmen auf das Klavier zu, sie streckt die Arme aus, bewegt sich vorsichtig auf den Ehemann zu, der ihr erstarrt, in sich versunken, den Rücken zuwendet. Eine Halbnahe zeigt, wie sie nun seine Schultern schützend umfasst und dabei zu Boden sinkt, sie kniet nahezu in Pietá-Pose neben ihm. Sie hält den Ehemann umfasst, Orlac wendet ihr das Gesicht mit indolentem Ausdruck zu, noch hängen die Hände lethargisch herunter, Yvonne spricht nun eindringlich, verzweifelt, flehend auf ihn ein. Zwischentitel: „Ich liebe Dich! Ich liebe Dich!“. Abrupt wendet sich Orlac ihr zu, hebt die

Hände, er will damit ihr Gesicht umfassen. Die folgende Großaufnahme zeigt, wie er plötzlich in der Bewegung inne hält, sein Blick fällt angewidert auf seine riesigen Hände, er zieht sie weg, vor die eigene Brust, Yvonne will seine Hände mit den ihren lieblosen, sie will sie küssen, entsetzt entzieht er ihr seine Hände, versteckt sie. Schließlich umarmt sie sein Gesicht und küßt es. Der zu völliger Passivität erstarrte Orlac erwidert die Zärtlichkeit nicht. Mit einer Kreisblende wird abgeblendet.

Der Effekt der Endgültigkeit jener Geste, mit der Orlac den Deckel des Klaviers „für immer“ schließt, wird aber noch überboten durch die Zerstörung der eigenen Schallplatte. Damit versucht Orlac also auch die Erinnerung an sein erfolgreiches Vorleben als Virtuose gleichsam auszulöschen. Orlac steht in dieser Szene mit dem Rücken zur Wand vor dem Schallplattenspieler, in den Händen hält er eine Schellack-Platte, die er eindringlich betrachtet. Die folgende Großaufnahme zeigt das kreisrunde Etikett; in unterschiedlichen Schriftgrafiken ist darauf zu lesen: *Union Records / Nocturno Op. 55, Nr. 2, 1. Teil / von Frederic Chopin / gespielt von Paul Orlac*. Es ist natürlich kein Zufall, dass hier Chopin herbeizitiert wird: jener erste und größte moderne Klaviervirtuose, der freilich noch in der Lage war, sich selbst die Noten für seine öffentlichen Auftritte zu schreiben. Der Gegen-Part, der seinem Epigonen Orlac zugewiesen wird, ist zugleich dadurch illustriert, dass der moderne Tonträger nur einen Teil des Chopinschen Opus aufzunehmen imstande ist. Der durch die Großaufnahme repräsentierte Text verrät dem Zuschauer aber zuvörderst, dass der ehemalige Pianist hier einen Tonträger in Händen hält, auf dem seine eigene „beseelte“ Reproduktion gespeichert ist, die er, seiner eigenen Hände beraubt, nur noch technisch mittels des Apparates reproduzieren kann.

Ebenso zaghaft wie er den Deckel des Klaviers geöffnet hat, hebt Orlac den Deckel des Apparates und legt die Platte auf. Er lässt die Platte spielen, lehnt dabei an der Wand, der Oberkörper und das Gesicht „übersetzen“ die gehörte Musik, er bewegt sich rhythmisch in typischer Pianisten-Haltung, der verzückte, ergriffene Gesichtsausdruck spiegelt insbesondere durch die Bewegungen des Mundes die Musik. Nur seine vom Körper weggestreckten Hände lassen sich von der Musik nicht „ergreifen“, sie vermögen die Töne nicht in die Bewegung des vertrauten Spiels oder in adäquate Ausdrucksbewegungen, Gebärden zu

„übersetzen“. Hier wird der Widerstreit zwischen Orlacs Händen und seinem übrigen Körper ganz explizit ausgestellt. Als Orlac auf seine Hände blickt, sich ihrer als Transplantate wieder bewusst wird, verändert sich seine Mimik jäh zum Ausdruck des Zorns. Die Hände verkrampfen sich zu grotesken Gebärden, fuchteln wild, ruckartig im Raum herum, was den Effekt erzeugt als würden sie sich verselbständigen. Schließlich reißt er die Platte vom Plattenteller und schleudert sie mit Wucht zu Boden, wo sie in Scherben zerschellt.

Die Krise der Selbstentfremdung spitzt sich, von Nera gelenkt, weiter zu. Eines Tages findet Orlac in der hölzernen Kassetentür zum Musikzimmer, einen mit dem Zeichen X gekennzeichneten Dolch stecken, in dem er Vasseurs „Mordwaffe“ erkennt. (Regine hat ihn dort im Auftrag Neras platziert.) Er wankt zurück, als traue er seinen Augen nicht, er drängt sich ängstlich rückwärts schreitend an die Wand, verliert vor lauter Panik seinen Hut. Der Prozess der inneren Auflösung wird so auch äußerlich sichtbar. Dann tastet er sich vorsichtig, mit ausgestrecktem Arm, der den Körper scheinbar nach sich zieht, auf die Tür zu. Die Hand zieht den Dolch heraus, Orlac blickt sich ängstlich um, ob er beobachtet werde, verbirgt den Dolch im Mantel und schleicht sich in das Musikzimmer. Mit „irrem“ Blick läuft er gehetzt auf den Flügel zu, hebt die Abdeckung auf, verbirgt den Dolch in den Saiten des Instrumentes. Die folgenden Einstellungen machen durch eine geschickte Kombination der eindringlich repräsentierten Ausdrucksbewegungen mit Zwischentiteln, in denen Orlac zu seinen Händen spricht, evident, wie Orlac sich in die Vorstellung hineinsteigert, die „Mörderhände“ würden wie sich verselbständigende Fremdkörper, wie Aliens, Besitz von seinem Körper und von seiner Seele ergreifen: „Ich fühle, wie es aus Euch hinaufsteigt ... die Arme entlang ... bis hinein in die Seele ... Kalt, furcht-

bar, unerbittlich ... Verfluchte, verfluchte Hände!“

Der darauf folgende nächtliche Tanz mit dem Dolch setzt im Rückgriff auf Choreographien des zeitgenössischen Ausdruckstanzes den Höhepunkt der Hysterisierung Orlacs ins bewegte Bild. Veidt, in eine dunkle Hose und ein weißes Hemd mit weiten, hochgeschobenen Ärmeln gekleidet, die seine Arme bloßlegen, wirkt wie ein Ausdruckstänzer, wenn er in der folgenden Sequenz eine groteske Darbietung mit einem Requisit, dem Dolch des vermeintlichen Mörders, vollführt. Er bewegt sich im dunklen Musikzimmer, das Licht ist wie ein Spot allein auf ihn, vor allem auf den Oberkörper und die Arme, gerichtet, es verfolgt den Bewegungsablauf des Körpers im Raum und konzentriert damit die Aufmerksamkeit auf die Choreographie seines Tanzes. Dieser wirkt zunächst wie ein Solotanz des zeitgenössischen Ausdruckstänzers und Wigman-Schülers Harald Kreuzberg,<sup>37</sup> die Bewegungsabläufe erinnern z.B. an eine Choreographie mit dem Titel *Drei irre Gestalten*. Sobald seine entsetzte Frau hinzu kommt, wirkt die Choreographie wie ein zeitgenössischer „Zweitanz“, in dem sich die Tänzer befremdet umschleichen.<sup>38</sup>

Langsam tastend, mit weit von sich gestreckten Armen, den Oberkörper nach hinten gebogen, schreitet Orlac auf das Zentrum des Raumes zu. Die filmische Repräsentation des Bewegungsablaufes erzeugt den Effekt, als würden die Hände, gesteuert durch einen eigenen, ihnen innewohnenden Willen, einen sonnambulen Körper durch den Raum ziehen. In einer Großaufnahme strecken sich zunächst die Hände, die „isoliert“, wie abgeschnitten vom Körper, der sich noch hinter einem dunklen Vorhang verbirgt, wirken, von rechts mit suchender Gebärde in den völlig dunklen Raum hervor.<sup>39</sup> Das erzeugt einen

<sup>37</sup> Vgl. dazu: Hermann und Marianne Auel: *Der künstlerische Tanz in unserer Zeit*, Königstein i. Taunus/Leipzig 1928; Emil Pirchan: *Harald Kreuzberg. Sein Leben und seine Tänze*, Wien, Wilhelm Frick Verlag 1941. – Gedankt sei Frank-Manuel Peter, Deutsches Tanzarchiv, Köln, dem Autor der maßgeblichen Monografie zum Werk Harald Kreuzbergs, für den folgenden Hinweis zur Datierung des Tanzes *Drei irre Gestalten*: „Wir konnten den Titel bei Abfassung des vorläufigen Werkverzeichnisses erst ab 1926 bei ihm belegen, aber seine Tänze sind oft im Laufe der Zeit weiterentwickelt worden, und ich vermute, dass die *Drei irren Gestalten* von Harald Kreuzberg ihren Ursprung im *Tanz der Angst* aus *Die Nächtlichen* (Musik: Egon Wellesz), Stadttheater Münster, 1924 hatten. Eine *Bizarrierie* hat er

aber schon 1921 getanzt.“ Es ist also durchaus möglich, dass Conrad Veidt diese Tänze kannte, ebenso wäre es möglich, dass sich Kreuzberg von dem Film inspirieren lassen hat. Vgl. auch Frank-Manuel Peter (Hg.): *Der Tänzer Harald Kreuzberg*, Berlin, Edition Hentrich 1997.

<sup>38</sup> Eisner diktiert die Konzeption der gestischen Darstellung in ORLACS HÄNDE im Kontext der stilistischen Verfahren expressionistischer Filme; vgl. *Die dämonische Leinwand*, S. 193.

<sup>39</sup> Durch diesen Effekt wird also bereits das Motiv der sich verselbständigenden abgehackten, „untoten“ Hand in dem Horrorfilm *THE BEAST WITH FIVE FINGERS* (Robert Flory, USA 1946) vorbereitet. Ein frühes Tonfilm-Remake als Horrorfilm, *MAD LOVE*, drehte Karl Freund 1935 in Hollywood.

gespenstischen Effekt (den man auch aus Pantomimen kennt) – als würden abgehackte Hände ein Eigenleben führen. Daran schließt sich eine Halbnahe, in der Orlac, den Bewegungen der Hände folgend, zunächst mit dem ganzen Körper ins Bild tritt; die ausgestreckten Hände bewegen sich langsam, Orlac folgt ihnen mit schleppendem Gang in einer leichten Diagonalen zur Kamera, direkt auf die Kamera zu. Orlacs Hände, seinen Oberkörper und das Gesicht mit weit aufgerissenen Augen und offenem Mund nach sich ziehend, kommen dem Kameraauge näher und näher, sie werden immer größer, scheinen die Einstellung zu sprengen. So entsteht ein gruseliger Effekt, als ob diese monströs großen Hände über die Leinwand hinaus reichten und direkt nach dem Zuschauer griffen.

In den folgenden Einstellungen richtet sich diese Bewegung des Greifens aber nach dem Flügel, Orlac hebt mit einer Hand den Deckel hoch, greift, wie besessen, mit der anderen zum Dolch und zieht ihn ruckartig hervor. Er betrachtet mit dem Blick eines „Wahnsinnigen“ den Dolch, lässt gleichzeitig den Deckel des Flügels fallen. Von diesem („sichtbar gemachten“) Geräusch, das zeigt eine Parallelmontage, erwacht Yvonne im Schlafgemach. Den Dolch nun in beiden Händen leicht nach oben und von sich gestreckt haltend, schreitet Orlac tief in den Raum, bis er im Dunkel verschwindet. Parallelmontage zum Schlafgemach: Yvonne springt aus dem Bett, wirft einen Kimono über, schlüpft in die Pantolletten und rennt aus dem Raum; vor der geschlossenen Tür zum Musikzimmer bückt sie sich lauschend. Indessen bewegt sich Orlac in leicht vorgebeugter Haltung mit überkreuzenden Schritten, verzückt auf den Dolch blickend, den er in der nach oben gestreckten rechten Hand hält, während die linke verkrampft nach unten gerichtet ist, direkt auf die Kamera zu. Vor der Kamera angelangt, beginnt er wild auf ein imaginäres Gegenüber einzustechen und kommt dabei direkt auf die Kamera zu, wie um den Zuschauer zu attackieren.

Indessen betritt Yvonne das Zimmer, schleicht sich von hinten an Orlac heran, streckt die Arme nach ihm aus und scheint ihn zu rufen. Orlac dreht sich langsam um, blickt Yvonne mit einem von Wut verzerrten Gesichtsausdruck an. Yvonne, mit bebender Brust, blickt entsetzt auf den Ehemann, der erst jetzt aufhört, wie „wahnsinnig“ zu agieren. Eine Ansicht von hinten zeigt, wie Orlac den Dolch vor Yvonnens Blicken hinter

seinem Rücken versteckt und mit beiden Händen umklammert, dabei geht er in die Hocke und schreitet zurück. Orlac umschreitet, lauernd wie ein Tier und gleichzeitig Distanz wahrend, Yvonne; als diese sich auf ihn zu bewegt, schreit er sie hysterisch an: „Komm mir nicht nahe... geh!“ Entsetzt weicht Yvonne, rückwärts schreitend und die Hände erstarrt seitlich von sich gestreckt, aus dem Zimmer. Mit noch ausgestreckten Armen schließt sie die Tür, Orlac schreit weiter, sie fährt sich mit der Hand über die Stirn, eine konventionelle Geste der Erschöpfung, sinkt am Türrahmen lehnend sanft in sich zusammen.

Im Innenraum wird derweil die Performance Orlacs, „der mit dem Dolch tanzt“, fortgesetzt und beendet. Durch die Konfrontation mit der Ehefrau wird Orlac aus seinen tranceartig in tänzerische Bewegung umgesetzten Wahnvorstellungen erweckt. Das Mienenspiel wechselt vom Affekt des Zorns zum Affekt der Trauer, er zieht die linke Hand langsam hinter dem Rücken hervor, blickt befremdet auf den von sich gestreckten, verkrampften Handrücken. Mit verzweifelter, schmerzverzerrter Miene zieht er nun die rechte Hand hinter dem Rücken hervor; er sticht mit dem Dolch auf die linke von sich gestreckte Hand ein, als wolle er sich die transplantierte, die „fremde“ Hand vom Körper abschneiden. Doch die rechte Hand, in der er den Dolch hält, scheint ihm Einhalt zu gebieten, denn die Stechbewegung bricht auf dem Höhepunkt ab; die Hand mit dem Dolch „weigert sich“ sozusagen, die „Selbst- (oder: Fremd)verstümmelung“ ihres „alter ego“ auszuführen. Orlac streckt die erstarrten Hände weit von sich in Richtung der Kamera, blickt auf den Dolch und lässt den Dolch aus der Hand und zu Boden gleiten; dann blickt er traurig, resigniert auf seine der Kamera entgegengestreckten Handrücken, lässt die Schultern hängen und die Arme, wie leblose Objekte, am Körper herunterfallen. Schließlich sinkt sein Oberkörper in sich zusammen, der Körper fällt langsam, völlig erschöpft, außerhalb des Lichtkreises zu Boden. Die marmorne Musenstatue scheint „bedauernd“ auf den am Boden liegenden Orlac zu blicken.

Die rein performative Sequenz gleichsam ausdrückstänzerischer Bewegungsabläufe zeigt also äußerst eindringlich, wie Orlac von den „fremden“ Händen geleitet nächtens wie ein „Untoter“ durch die Wohnung „geistert“, wie es den Nachtwandler zu dem im Piano versteckten Dolch zieht, wie er zwanghaft mit dem „unheimlichen“

Requisit in der Luft herumsticht. Erst durch die Begegnung mit der Ehefrau kommt er langsam zur Besinnung. Als er sich nun mit dem Messer die „fremden“ Hände abschneiden will, scheinen die Transplantate selbst seinem Willen, sie zu zerstören oder wieder abzutrennen, Einhalt zu gebieten. Den transplantierten Händen spricht der Film nicht nur in dieser Sequenz ein Eigenleben zu; die als „fremd“ wahrgenommenen „Mörderhände“ können ihren verstörten, irritierten, in Trance versetzten Träger scheinbar in den „Wahnsinn“ treiben. Erst später, in den Schlusssequenzen von *ORLACS HÄNDE* macht sich Orlocs Geist den Körper, seine Hände, wieder untertan.

## 5. Diskursmontagen

*Dass Neras Trick mit den Fingerabdrücken an Gummihandschuhen seit mehreren Jahren unmöglich geworden ist, weil der kriminalistische Erkennungsdienst auch solche Abdrücke genau unterscheiden kann, sei erwähnt, damit nicht noch ein Autor diesen Trick anwendet.*<sup>40</sup>

Der schöne, aber ganz übermäßig aufwendige Einfall, dass man sich des Mittels der ungefähr zeitgleich mit der Daktyloskopie im Medizinbetrieb aufgekommenen Gummihandschuhe bedienen könnte, um am Ort eines Verbrechens gleich das komplette Set aller zehn Finger eines Unschuldigen zu hinterlassen, ist ganz offensichtlich der literarischen Phantasie entsprungen. Es handelt sich um einen Kunstgriff, der seinen Sinn erst aus der narrativen Ökonomie der Kriminalgeschichte empfängt – reihen sich die Gummihandschuhe doch bestens in die Motivkette der transplantierten „Mörder“-Hände und der trickreich verwendeten Pseudo-Prothesen ein. Gleichwohl nahm eine anscheinend ahnungslose Zensurbehörde Anstoß an diesem Spiel mit dem daktyloskopischem Wissen.<sup>41</sup> Nera nutzt freilich

nicht nur diesen Trick als mit Kalkül eingesetztes Mittel zum Verbrechen und zur falschen Schuldzuweisung. Neben der Tatwaffe, dem Dolch des Mörders Vasseur, verweist vor allem die *Handschrift*, als ebenso individuelles wie im Sog der Moderne zweifelhaft gewordenes Zeichenensemble, im Sinne einer rätselhaften Spur auf den bereits hingerichteten Mörder Vasseur als potentiellen Täter. Denn von seiner *Hand* scheint jener Brief geschrieben, durch welchen vor der Bluttat der (transylvanisch wirkende) alte Diener aus der neogotischen Residenz von Orloc Senior gelockt worden ist. Bestätigt werden diese Indizien eben durch den daktyloskopischen Befund, denn die Fingerabdrücke sind ja mit denen des toten Mörders Vasseur identisch. Und in der Moderne, darauf hat Carlo Ginzburg verwiesen,<sup>42</sup> rückt der Fingerprint zum primären, weil allein eindeutigen „Ausweis“ individueller Besonderheit auf. Wienes Film kann darum geradezu als Meta-Reflexion auf diese Reduktion des „Menschen“ auf die kriminalistisch gesicherte und reproduzierbare *Spur* gelesen werden; von dem, was einmal Identität oder gar Individualität geheißen hat, bleiben letztlich nur die an irgendwelchen Orten vorfindlichen Schweißabdrücke einiger Papillarlinien, die – das ist Wienes ebenso zweifelhafte wie überzeugende Pointe – nicht einmal jenem Einzelnen exklusiv gehören, auf den sie unzweifelhaft zu verweisen scheinen.<sup>43</sup>

In *ORLACS HÄNDE* werden darum Topoi des – notabene: modernen – Genres „Kriminalfilm“ mit den – stets vergangenheitsverliebten – Topoi des „gothic film“ kombiniert. Insgesamt wird der Film dadurch, seltsamer- aber nachvollziehbarerweise, in die Nähe eines eigentlich im späten 18. Jahrhundert beheimateten literarischen Genres gerückt. *ORLACS HÄNDE* stellt, anders gesagt, die paradigmatische Realisierung eines Schauerromans (oder einer „gothic novel“) unter Verwendung moderner Mittel dar: Nera, der große Ver-

<sup>40</sup> Peterhans: *Orlacs Hände*, S. 35.

<sup>41</sup> „Das Innenministerium des Staates Sachsen hatte vor der Filmprüfstelle geltend gemacht, *ORLACS HÄNDE* enthülle Methoden, mittels derer Kriminelle Polizeiuntersuchungen umgehen könnten. Obwohl die Zensurkommission diesen Anwurf zurückwies, wird doch ersichtlich, wie ernst der Film für seinen Realismus genommen wurde.“ Jung und Schatzberg bezogen diese Information aus dem Zensurgutachten (Protokoll der Filmprüfstelle Berlin, Nr. 21 vom 5.2. 1925; Deutsches Filminstitut (DIF)/Frankfurt am Main.). In: Uli Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, S. 121. Vgl. auch die Zensurkartenpräsentation auf der Webseite des DIF (<http://www.deutsches-filminstitut.de>).

<sup>42</sup> Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin, Wagenbach Verlag 1995. Vgl. auch die gegenwärtige Diskussion um die Sicherheit des persönlichen Fingerabdrucks, der in Zukunft als potenzieller Ersatz für das Password bei der Nutzung von Computern dienen soll.

<sup>43</sup> Zum bewusstseinsgeschichtlichen Kontext vgl. auch die Ausführungen von Alfons Backes-Haase zur Funktionsstelle der Daktyloskopie in der Moderne im Rahmen seiner Analyse der Prosa Walter Serners (*Der elfte Finger, Letzte Lockerung*). In: Alfons Backes-Haase: „Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes“; *Walter Serner – Autor der „Letzten Lockerung“*, Bielefeld, Aisthesis Verlag 1989.

brecher, der als Strippenzieher und Manipulator im Hintergrund wirkt, fungiert als virtuelles Zentrum eines „Geheimbundes“, der freilich mit Regine als einzigem Mitglied ein wenig schwach besetzt ist. Zur Logik des Genres gehört jedoch auch, dass die am Ende erfolgende Aufklärung über die Trick- und Täuschungsmechanismen des Verbrechers zwar vollkommen rational erscheint, so dass von allem zuvor Unbegreiflichen nicht einmal der kleinste „Rest“ an Unerklärlichem übrig bleibt; und dass man dennoch diesen überaus plausiblen Erklärungsversuchen – anders als im klassischen Rätsel-Schema des *whodunnit*-Krimis – nicht wirklich zu trauen vermag.

Die schauerromantische Konstellation, von der der Plot ausgeht, wird zudem auf durchaus ingeniose Weise von einem Konflikt überblendet, der historisch später einzuordnen ist. Orlac, der Pianist, bedient in seinem Selbstverständnis ganz fraglos den Typus des klassisch-romantischen Künstlers, der sich selbst als Repräsentation jenes Genies versteht, mittels dessen – mit Kant gesprochen – Natur der Kunst die Regel gibt.<sup>44</sup> Der böse Zufall will es freilich, dass Orlac seinerseits, als reproduzierender Künstler oder Virtuose, nur mehr das modernere Derivat eines solchen Original-Genies verkörpert. Insofern ist es mehr als folgerichtig, dass der von seinen Kommunikationsmitteln – den Händen – ganz buchstäblich abgeschnittene Pianist sich gegenüber jeglicher Infragestellung seiner körperlichen Integrität als äußerst anfällig erweist. Die naturale Ganzheit des Genies, auf die er seinen Subjekt-Entwurf begründet hat, war von vornherein auf einer imaginären Projektion aufgebaut, in der der Autor einer Komposition leichtfertig durch deren Interpreten substituiert war. Anders gesagt: Orlac ist niemals ein Original-, er ist immer ein kopiertes, von anderen komponiertes Genie gewesen.

Nur deshalb erweist er sich den Manipulationen eines Nera gegenüber als so überaus empfindlich. Der als Leichendiener mit allen Phänomenen der Zerstückelung und Fragmentierung *pathologisch* vertraute Verbrecher erscheint folgerichtig als der genuine Typus jenes radikal Modernen, dem ein ebenfalls lediglich reproduzierend tätiger Virtuose wie Orlac die längst verdiente Anerkennung ganz unverdientermaßen verweigert. Nera schnei-

det auf und setzt zusammen; er spielt mit Versatzstücken, operiert mit Fragmenten; seine Kunst ist die Kunst der Montage, er manipuliert kühl kalkulierend durch Techniken der Maskerade und mittels forensischer Tricks; und er bedient sich schließlich fingierter Identitäten, die von der „interpretierenden“ Vereinnahmung fremder „Texte“ durch den Virtuosen nicht ohne weiteres zu unterscheiden sind.

In diesem Zusammenhang kann man die enorme Aggressivität verstehen, die der – beruflich auf die instrumentale Rolle des Gehilfen festgelegte – Nera gegenüber dem kopierten Originalgenie Orlac entfaltet. Sie stellen – quod erat demonstrandum – beide keine genuinen Individuen dar, sondern nur mehr „Personen“, zu deren Identifizierung, im modernen Verständnis, auch noch die geringste Spur genügt. Wäre Orlac der, als der er sich immer verstanden hat, so könnte er auch in diesem Fall *qua seiner Natur seiner Kunst die Regel geben* und sich seiner Glieder sicher sein. Statt dessen wird, mittels der „monströsen“ Hände, ebenso *Frankenstein*-Topik zitiert wie in dem schauerromantischen Schauspiel Neras. Maskiert wie ein „Frankensteinsches Monster“ gibt Nera sich Orlac gegenüber als der enthaup-

Orlac ist niemals ein Original-, er ist immer ein kopiertes, von anderen komponiertes Genie gewesen.

tete und dann vermeintlich vom Spitalgehilfen wieder zusammengenähte Mörder Vasseur aus. Er präsentiert sich dem verwirrten Orlac als untoter Pro-

thesenmann, der seine Hände zurückfordert. Da bleibt nur mehr eine schwache Erinnerung davon, dass es just Frankensteins, unter den diskursiven Voraussetzungen der *Genieperiode* erzeugtem Monstrum einst genügen konnte, sich Goethes *Werther* lesend anzueignen, um sich von da an als ein Individuum zu begreifen, das unter anderem Anspruch auf das Recht machen konnte, geliebt zu werden. Im Falle Orlacs wird dieser Vorgang verkehrt. Den Verlust seiner eigenen Hände kann dieser Künstler nur mehr als den Verlust seiner Individualität begreifen, so dass ihm die Transplantate zu Fremdkörpern werden, die als „Monsterhände“ Besitz von ihm ergreifen.

Die vom toten Körper abgetrennten Hände des (zu Unrecht hingerichteten) Vasseur, leblose Fragmente, werden mit dem versehrten Körper

<sup>44</sup> Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 46.

des Virtuosen qua handchirurgischer Operation kombiniert; der Patient wird dadurch zum „lebenden Leichnam“ depotenziiert, denn die fremden Körperteile können die eigenen Hände, einst Instrumente virtuoser Kunstfertigkeit und Medium des individuellen Ausdrucks von Emotionen, nicht ersetzen. Im Gegenteil: das fremde Wesen „kriecht“ scheinbar aus den Händen „die Arme hinauf“, ergreift Besitz vom ganzen Körper und von der Seele. *ORLACS HÄNDE* setzt so also auch „Modernitätserfahrungen“ von Fragmentierung, Dissoziation, Desintegration, inkorporierter Alterität ins Bild, die schon das 19. Jahrhundert – genannt sei nur Rimbauds Befund „Je est un autre“ – konzeptualisiert hat. Die „Mörderhände“ ziehen Orlac vermeintlich zum Verbrechen; er fühlt sich, aufgrund der vom wirklichen Mörder raffiniert inszenierten Intrige, zeitweilig schuldig an der mysteriösen Ermordung des eigenen Vaters, obwohl er die Tat nicht begangen hat.<sup>45</sup>

Der im Film bezeichnenderweise ausgesparte Konflikt mit dem „natürlichen“ Vater wird substituiert durch den Konflikt Orlacs mit seinem „Ersatz“-Vater, Professor Serral, der nach dem Unfall einen neuen Körper als Kompositgestalt erzeugt. Durch die Operation wird der so aus disparaten Einzelteilen wieder zu einer Ganzheit montierte Körper auch zu einem lebenden „Artefakt“; der Film entfaltet auch über die topische Künstlerproblematik hinaus eine komplexe Konfiguration von „Kunst und Leben“, bemüht die Triade „Körper, Seele und Geist“. Im Kontext des medizinischen Kunstgriffes, der operativen Neukombination eigener und fremder Körperteile zu einem hybridisierten Mischwesen, wird ein ganzer Katalog zeitgenössisch virulenter Topoi von Modernekritik abgerufen und in Szene gesetzt: ein kontingenter Unfall als traumatisier-

render Chok, Zerstörung der Intaktheit des Körpers, Chok des Gelingens moderner (medizinischer) Technik, kombinierende Konstruktion von Ganzheit aus Fragmenten oder Surrogaten, Dissoziation des Subjektes, Krise der Identität, Krise des artistischen Vermögens, Krise der Wahrnehmung, Krise der Kommunikation.

Erst am Ende hat scheinbar jene helle Seite der Vernunft obsiegt, die von Professor Serral verkörpert wird. Doch auch er, das darf nicht übersehen werden, ist eng an die Frankenstein-Thematik gebunden, ein behördlich autorisierter Bodysnatcher,<sup>46</sup> der sich die Leichen hingerichteter Verbrecher für medizinische Zwecke beschaffen lässt.

Das Experiment der Transplantation steht zwar unter dem aufklärerischen Motto „Der Geist regiert den Körper!“ Doch wie seine Variation, die durch den *Spitalgehilfen* (als „Zauberlehrling“ der Aufklärung) fingierte Transplantation des enthaupteten Kopfes verweist es auf die Ersetzung der Hand Gottes durch die Hand des Menschen, die Erschaffung des Menschen durch den Menschen. Im Zusammenhang der insbesondere durch die Eisenbahnkatastrophe thematisierten Gefahren technischen und wissenschaftlichen Fortschritts stehen auch die durch Neras forensische Tricks beschworenen Abgründe des Fortschritts.

In diesem Zusammenhang kann man in *ORLACS HÄNDE* auch einen für die allegorische Thematisierung des Kriegstraumas signifikanten „Nachkriegsfilm“ der zwanziger Jahre erkennen. Ein spezifisches Genre von Spielfilmen, in dem der Krieg und das Kriegstrauma reflektiert werden, entsteht ja nach 1918 gerade nicht,<sup>47</sup> zugleich aber entstehen Filme wie der vorliegende. In seiner Exposition wird auffallend prominent der

<sup>45</sup> „Lediglich die Figur des Vaters bleibt in beiden Fragmenten ein psychologisches Rätsel. Sein merkwürdiges Äußeres, sein mysteriöses Haus“ – entsprechend den Topoi des gothic films lebt der Vater mit seinem uralten Diener in einem neogotischen Palais, das nahezu „transylvanisch“ wirkt, – „seine brüske Zurückweisung des Sohnes und der Schwiegertochter sind nicht ausreichend in der Exposition der Geschichte verankert. Das mag zum einen an der Lückenhaftigkeit der Kopien liegen; andererseits geben weder die zeitgenössischen Kritiken noch das Programmheft des Films eine Erklärung für die Besonderlichkeit des Vaters.“ Uli Jung/Werner Schatzberg: *Der Caligari-Regisseur Robert Wiene*, S. 120, vgl. passim.

<sup>46</sup> Vgl. zum historischen Background etwa Moritz Baßler: *Goethe und die Bodysnatcher. Ein Kommentar zum Anatomie-Kapitel in den Wanderjahren*, in: Moritz Baßler/Christoph Brecht/Dirk Niefang (Hg.): *Von der*

*Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Gotthart Wunberg zum 65. Geburtstag*, Tübingen, Niemeyer Verlag 1997, S. 157-173.

<sup>47</sup> Wir sprechen ausschließlich von Spielfilmen. Zu diesen verschiebenden Kriegsfilm-Titeln wie Georg Jacobis *DEM LICHT ENTEGEGEN* zu rechnen. G.W. Pabsts semidokumentarischer Anti-Kriegs-Film *WESTFRONT 1918* oder die amerikanische Verfilmung von Erich Maria Remarques Roman *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, die das Trauma des Weltkrieges aus historischer Distanz explizit thematisieren, sind dabei nicht berücksichtigt. Abendfüllende dokumentarische Kompilationen aus historischem Kriegsbericht-Wochenschau-Material hat es ebenso gegeben wie jene dokumentarischen Streifen, in denen die medizinische und psychiatrische Be- bzw. Misshandlung der Shell-Chok-Opfer als Lehrfilm auf Zelluloid fixiert wurde.

Unfall inszeniert – ein gewaltsamer, explosionsartiger Zusammenstoß zweier Züge, der plötzlich den Tod und die Versehrung zahlreicher Zivilisten verursacht – ausführlich, dramatisch, effektiv wird die nächtliche Such-, Bergungs- und Rettungsaktion der in den Trümmern „verschütteten“ Überlebenden repräsentiert; in die herausragende Gestaltung dieser Sequenz, eine der Hauptattraktionen des Films, schreibt sich auf vermittelte Weise Kriegserfahrung ein. Was im Film wie ein kontingentes Ereignis wirkt, dürfte vom zeitgenössischen Publikum ganz selbstverständlich auf die Schlachtenbilder oder gar -erfahrungen des Weltkriegs 1914-18 zurückgelesen worden sein. In nahezu allen zeitgenössischen Kritiken wird die Katastrophen-Sequenz mit großer Aufmerksamkeit rezipiert und sogar als „meisterhaft“ hervorgehoben.<sup>48</sup> Es gehörte unmittelbar nach dem Krieg durchaus zum Alltagsbild, dass die Kriegversehrten und vor allem die sogenannten „Zitterer“, traumatisierte Soldaten, die das Gedächtnis verloren hatten, durch die Straßen Wiens irrten, bevor sie in die Sanatorien weggesperrt und martialischen Schock-Therapien unterzogen wurden. So scheinen auch die späteren Szenen im Krankenhaus eine realhistorische Semantik abzurufen. Wie eine Mumie im Sarkophag, wie ein „Untoter“, liegt Orlac im Kranken-

hausbett. Durch Verhüllung stellt der Film gerade jene Körperteile, Gesicht und Hände, ostentativ aus, die im Verlauf des Films favorisiert werden, um Ausdrucksbewegungen zu erzeugen. Und nahezu in Echtzeit wird zweimal der Prozess des Enthüllens, Auswickelns vorgeführt, der sich auch poetologisch verstehen ließe: setzt der Akt des Offenlegens, Enthüllens des Verborgenen doch auch anhand der zahlreichen folgenden Szenen in der Begehung der vertrauten Orte des Hauses prozessual den Akt eines langsamen Sich-Erinnerns in Gang.

Der katastrophale Unfall hat die Verstümmelung von Gliedmaßen, hier der Hände, eines zuvor intakten Männerkörpers zur Folge, was zum Auslöser der Traumatisierung des Protagonisten wird. ORLACS HÄNDE ließe sich, folgt man den Thesen Anton Kaes<sup>49</sup>, somit auch als eine „verschobene“ Reinszenierung des traumatisierenden Weltkriegserlebnisses lesen. Der Film kann somit zu jenen deutschen und österreichischen Spielfilmen der Weimarer Republik beziehungsweise der Ersten Republik gerechnet werden, die an Stelle der in diesen beiden Ländern merkwürdigerweise ausgesparten expliziten und kritischen Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg einzutreten hatten.

### Ines STEINER (1962)

Studium der Empirischen Kulturwissenschaften, Allgemeinen Rhetorik und Neueren Deutschen Literatur in Tübingen; danach Mitarbeiterin beim Fernsehen, am Deutschen Filminstitut (DIF) und am Deutschen Filmmuseum Frankfurt/Main, am IFK-Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften Wien sowie Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Seit Oktober 2000 wiss. Mitarbeiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg: Medien und kulturelle Kommunikation der Universität zu Köln mit einem Forschungsprojekt zum Thema: *Zum Verhältnis von Gender und Genre in slapstick-, romantic-, musical und screwball comedy (1912-1940)*. Zahlreiche Aufsätze (sowie Ausstellungen) zu filmhistorischen, filmästhetischen und filmtheoretischen Themen, zuletzt: Ines Steiner/ Armin Loacker (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in SODOM UND GOMORRHA, SAMSON UND DELILA, DIE SKLAVENKÖNIGIN UND SALAMMBÖ*, Wien: Filmarchiv Austria 2002.

### Claudia LIEBRAND

Universitätsprofessorin für Allgemeine Literaturwissenschaft/ Medientheorie am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität zu Köln. Teilprojektleiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg „Medien und kulturelle Kommunikation“ („Gender-Repräsentationen im Film“). U. a. Publikationen zur europäischen Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, zur Geschlechterdifferenz, zur Psychoanalyse; Filmlektüren. Jüngste Monographie: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*. Köln: DuMont 2003 (= Reihe Mediologie). Forschungsschwerpunkte im Bereich der kulturellen Ikonographie von Gender, im Bereich Gender und Film und in der Klassischen Moderne.

<sup>48</sup> „Die Eisenbahnkatastrophe ist eine ebensolche Meisterleistung, wie etwa die Wahn-Szenen Orlocs.“ In: *Filmwelt*, 5 / 1925, S. 9

<sup>49</sup> Anton Kaes: *War – Film – Trauma*; in: Inka Mülder-Bach (Hg.): *Modernität und Trauma*, Wien, edition parabasen 2000, S. 121-130.

# Ein Film kann einen anderen verdecken: Zu den verschiedenen Fassungen des *Panzerkreuzer Potemkin* und Meisels wieder gefundener Musikvertonung

Ein Forschungsbericht<sup>1</sup>

Thomas Tode

Wer von uns kann schon Auskunft darüber geben, in welcher Version er Sergej Eisensteins *Bronenosz Potemkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*, SU 1925) das erste Mal gesehen hat? Aus aktuellem Anlass möchte ich im Folgenden die Historie der diversen Fassungen des *Potemkin* nachzeichnen: Die verschollen geglaubte Musik des Films von Edmund Meisel wurde kürzlich im Depot des Wiener Technischen Museums aufgefunden. Dort lagerten bisher unbeachtet drei komplette Sätze der synchron abzuspielenden Nadeltonplatten. Sie sollen noch im Jahr 2003 zu einer Rekonstruktion der 1930 entstandenen Tonfassung des Films führen. *Panzerkreuzer Potemkin* ist wie eine jener russischen Puppen, die immer noch kleinere in sich enthalten und eine nach dem anderen zum Vorschein bringen.<sup>2</sup> Der ursprüngliche, am 24. 12. 1925 im Moskauer Bolschoi-Theater uraufgeführte Film enthielt all jene verstümmelten Fassungen und illustren Vertonungen, die im Laufe von über 75 Jahren die Kinogeschichte heimgesucht haben.<sup>3</sup>

## 1. *Potemkin* in Berlin

*Panzerkreuzer Potemkin* galt lange Zeit als Paradebeispiel eines Films, der erst nach einem sensationellen Erfolg im Ausland (in Berlin) auch im eigenen Land Anerkennung gefunden hat. Diese Darstellung geht u.a. auf den sowjetischen „Kul-

turminister“ Anatoli Lunatscharski zurück, wurde aber schon durch den Filmhistoriker Jay Leyda in Zweifel gezogen, der dennoch kolportierte, dass der Leiter von *Sowkino* selbst durch Wladimir Majakowski nicht überzeugt werden konnte, den Film nach Berlin zu schicken.<sup>4</sup> Werner Sudendorf hat schließlich dieses allzu nette Mythologem zurechtgerückt und, basierend auf zeitgenössischen Kritiken und Eintrittszahlen, gezeigt, dass das Sowjetpublikum durchaus von Anfang an die außergewöhnliche Qualität des *Potemkin* erkannte und schätzte.<sup>5</sup> Vermutlich hatte sich allein die Filmadministration reserviert verhalten und später die Mär vom kühlen Empfang durch das russische Publikum verbreitet. Es herrschte nämlich die Überzeugung, dass Filme mit allzu direkter Revolutionspropaganda nicht exportierbar seien. Unbestritten ist jedoch der unglaubliche Erfolg des Films in Berlin, der – da sind sich alle einig – in großen Teilen auf die von Edmund Meisel komponierte Begleitmusik zurück zu führen ist.<sup>6</sup>

Auf Druck einer zunehmenden Schar von Journalisten und einiger einflussreicher Parteileute war der Film schließlich doch nach Berlin gesandt worden. Nach anderen Quellen (Carl Junghans) soll Willi Münzenberg, der rührige Organisator der kommunistischen Filmfirma *Prometheus*, den Film bei seiner Moskauer Premiere gesehen und nach Deutschland geholt

<sup>1</sup> Der vorliegende Forschungsbericht entstand im Rahmen der wissenschaftlichen Vorbereitung für die Dauerausstellung *medien.welten* im Technischen Museum Wien.

<sup>2</sup> Für Auskünfte bei meinen Recherchen danke ich folgenden Personen: Laura Bezerra, Hans Brecht, Christian Dewald, Jeanpaul Goergen, Fred Gehler, Ulrich Gregor, Jürgen Kasten, Naum Klecman, Enno Patalas, Lothar Prox, Martin Reinhart, Barbara Visarius.

<sup>3</sup> Schon über dieses Datum gab es in der Forschung bisher wenig Einigkeit: 21.12. (Leyda), 24.12. (Sudendorf, Patalas), 1.1.1926 (Seaton) oder gar 7.11.1925 (Bulgakowa). Naum Klecman vom Moskauer Filmmuseum bestätigte mir auf Nachfrage, dass die

ursprünglich für den 21.12. angesetzten Jubiläumsfeiern zum 20. Jahrestag der 1905er Revolution auf den 24.12. verschoben wurden, damit Trozki daran teilnehmen konnte.

<sup>4</sup> Jay Leyda: *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, New Jersey: Princeton University Press 1983, S. 197 f. (1. Aufl. 1960). Ebd. auch Zitate von Lunatscharski.

<sup>5</sup> Werner Sudendorf: *Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk*, München, Hanser 1975, S. 63. Vgl. auch Ippolit Sokolows positive Äußerungen vom 7.1.1926, in: Oksana Bulgakowa: *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, Berlin 1995, S. 100.

<sup>6</sup> So z.B. Leyda, op. cit., S. 483.

haben.<sup>7</sup> Laut Richard Pfeiffer, einem weiteren Direktor der *Prometheus*, sahen er und Münzenberg den Film aber erstmals in Berlin:

*Am 21. Januar 1926 rief der Sachbearbeiter für Filme in der Handelsvertretung bei der Prometheus an und lud deren Leiter ein, sich einen neuen russischen Film anzusehen, der in einer geschlossenen Veranstaltung der russischen Botschaft zum zweiten Todestag Lenins gezeigt werden sollte. ‚Der Film war bereits angelaufen, als wir das verdunkelte Theater betraten‘, erinnerte sich Pfeiffer viel später, ‚ein junger russischer Student begleitete auf der Theaterorgel. Was wir da erblickten, zog uns sofort in den Bann, so dass wir vergaßen, unsere Plätze aufzusuchen und während des ganzen Films im Gang stehen blieben.‘<sup>8</sup>*

Diese deutsche Erstaufführung fand am 21. 1. 1926 im Großen Schauspielhaus in Berlin statt, wo der Film unter dem Titel *Das Jahr 1905 (Panzerkreuzer Potemkin)* präsentiert wurde, eingeleitet durch Ansprachen des sowjetischen Botschafters Nikolai Krestinski und des KPD-Funktionärs Wilhelm Piecks. Die offenbar gewaltige Resonanz dieser Aufführung bestärkte die Direktoren der *Prometheus*, den Film in Deutschland groß herauszubringen.<sup>9</sup>

Am 4. März 1926 berichtet die *Licht-Bild-Bühne* über den Abschluss eines Vertrages, in dem die sowjetische Filmorganisation *Goskino* der *Prometheus* das Verleihmonopol für den *Panzerkreuzer Potemkin* auf zunächst drei Jahre überträgt. Der Regisseur Phil Jutzi bearbeitet bei der *Prometheus* die deutschen Fassungen sowjetischer Verleihfilme. Er stellt für *Potemkin* die deutschen Zwischentitel her, wobei er einige weglässt und andere hinzufügt; so werden die Geschehnisse nun als

eine auf historischen Dokumenten beruhende Tatsachengeschichte präsentiert. Eisensteins strenge dramaturgische Fünf-Akte-Struktur löst er zu Gunsten einer Aufteilung in 6 Filmrollen auf und kürzt dem Film um Szenen, die die deutsche Zensur reizen könnten, insgesamt 123 m (etwa 6 Min. bei 18 Bildern/Sekunde). Um den Film schlüssiger zu machen, stellt er auch einige Montagekomplexe um, so dass nun beispielsweise der Matrose Wakulintschuk nicht erst nach dem Sieg der aufständigen Matrosen verfolgt und erschossen wird, sondern während der Kämpfe.<sup>10</sup> Nachdem die deutsche Fassung erstellt ist, lässt sich – da es thematisch um Meuterei geht – das Reichswehrministerium den Film am 17. 3. 1926 vorführen und beschließt, in der Zensurverhandlung auf ein Verbot zu drängen. Jutzis Fassung des *Potemkin* wird der Filmprüfstelle am 24. 3. 1926 vorgelegt und mit der Begründung verboten, dass der Film „geeignet sei, die öffentliche Ordnung und Sicherheit dauernd zu gefährden“<sup>11</sup>.

Inzwischen ist Sergej Eisenstein zusammen mit seinem Kameramann Eduard Tissé am 18. 3. in Berlin eingetroffen, offiziell, um sich einen Ein-

Die gewaltige Resonanz bestärkte die Direktoren der *Prometheus*, den Film in Deutschland groß herauszubringen.

blick in die Arbeitsmethoden deutscher Kollegen zu verschaffen, aber sicher auch, um der geplanten Premiere seines Filmes beizuwohnen. Nach dem

Verbot trägt er in Pressekonferenzen dazu bei, die liberale Öffentlichkeit zu mobilisieren und trifft sich u.a. auch mit dem Theaterkritiker Alfred Kerr, der in der Revisionsverhandlung vor der Filmoberprüfstelle als Beisitzer des Bereichs „Kunst und Literatur“ fungiert. Darüber hinaus verpflichtet die *Prometheus* den bekannten Theaterregisseur Erwin Piscator als eigenen Sachver-

<sup>7</sup> Bruce Murray: *Film and the German Left in the Weimar Republic*, Austin, University of Texas Press 1990, S. 121.

<sup>8</sup> Babette Gross: *Willi Münzenberg. Eine politische Biografie*, Leipzig: Forum 1991, S. 267 (Erstausgabe 1967).

<sup>9</sup> Laut Rote Fahne, zitiert bei Gerd Meier, in: *Deutsche Filmkunst*, Nr. 1, 1962, 14. Ebenso Eisenstein: »Der Weg des *Potemkin* durch die deutsche Zensur« (1926). In: Hans-Joachim Schlegel (Hg.): *Sergej M. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*, München, Hanser 1973, S. 200 und 203.

<sup>10</sup> Details zu den Eingriffen bei Enno Patalas, in: Junge deutsche Philharmonie (Hg.): *Panzerkreuzer Potemkin. Wiederaufführung des klassischen Stummfilms von Sergej M. Eisenstein (UdSSR 1925) mit der live gespielten Originalmusik von Edmund Meisel (Deutschland 1926)*,

Köln 1986, S. 36-39. Eisensteins Kommentar zu den Änderungen in: Schlegel, op. cit., S. 200 ff.

<sup>11</sup> Protokoll der Filmprüfstelle. Der Zensurfall *Potemkin* findet sich ausführlich dokumentiert in: »Dokumente zur Aufführung des *Panzerkreuzer Potemkin* in Deutschland 1926«. In: Hermann Herlinghaus (Hg.): *Sergej Eisenstein – Künstler der Revolution*, Berlin (Ost), Henschel 1960, S. 228-327. Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Nr. 3, 1967, S. 1105 ff. *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1928-1932*, Band 1, Berlin (Ost); Henschel 1978, S. 323-369. Die Entscheide der Film-Oberprüfstelle neuerdings als digitalisierte Originaldokumente einzusehen unter: [www.deutsches-filminstitut.de](http://www.deutsches-filminstitut.de)

ständigen. Gemeinsam mit Kerr und Piscator entkräftet der Rechtsanwalt der *Prometheus* Dr. Paul Levi den Vorwurf der kommunistischen Propaganda, indem er plausibel macht, dass der Film „der ganzen Taktik der Kommunisten widerspricht“, da er die Ereignisse „als eine rein zufällige Meuterei – hervorgerufen durch den Vorfall mit dem Fleisch“ erscheinen lässt.<sup>12</sup> Dass ein isoliertes, zufälliges Einzelereignis „ohne Beziehung zu den Kräften der Revolution“ dargestellt sei, hat Piscator später auch öffentlich vertreten (*Rote Fabne*, 1. 1. 1928), sehr zum Ärger Eisensteins.<sup>13</sup> Allerdings ist diese Lesart bereits in den veränderten Zwischentiteln der Jutzi-Fassung angelegt, denn die *Prometheus* hatte vorsorglich alle textlichen Verbindungen zwischen der Revolution von 1905 und der von 1917 eliminiert.

Die Taktik greift und führt zur Freigabe des Films, mit kleineren Schnittauflagen von 30 m Länge (ca. hundert Sekunden), die vor allem das Überbordwerfen der Offiziere und das Massaker auf der Treppe betreffen, u.a. wird der hinabrollende Kinderwagen entfernt.<sup>14</sup> In dieser – nun 1586,85 m langen – Fassung kann der *Potemkin* seinen Siegeszug durch die internationale Öffentlichkeit antreten, beginnend mit der Kinopremiere am 29.4.1926 im Berliner Apollo-Theater. Eisensteins Visum, dass bereits einmal verlängert worden war, ist allerdings schon Tage vorher abgelaufen, so dass er weder an der Zensurverhandlung noch an der Premiere teilnehmen kann.<sup>15</sup> Erstaunlicherweise hat aber nicht nur Deutschland, sondern auch ein großer Teil der restlichen Welt den *Potemkin* in dieser von der deutschen Zensur genehmigten Fassung zu sehen bekommen, was vermutlich mit dem Monopolvertrag der *Prometheus* zusammenhängt.

Aber die Gefahr eines Verbotes war noch nicht endgültig gebannt. Noch am Nachmittag vor der Berliner Uraufführung erscheint im Apollo-Theater die Regierungsspitze des Landes – mit Ministerpräsident Otto Braun, Kultusminister Carl Heinrich Becker, Polizeipräsident Albert

Greszinsky, Oberreichsanwalt Ludwig Ebermeyer und weiteren Amtsträgern aus der Reichskanzlei – und ließ sich den Film vorführen. Das Reichswehrministerium hatte nämlich gegen die Zulassung des Films Beschwerde erhoben und vorsorglich den Angehörigen der Streitkräfte den Besuch des Filmes untersagt, da „eine Gefährdung der Disziplin zu befürchten“ sei.<sup>16</sup> Die hochrangige Kommission bestätigt nach ihrer Sichtung allerdings die Freigabe des Films: Eine intakte Demokratie müsse diese Herausforderung aushalten können. Außenminister Gustav Stresemann hinterfragt später in einem Brief an Ministerpräsident Braun diese Entscheidung, da „bei dieser Darstellung der Film ohne Musik aufgeführt wurde“.<sup>17</sup> Die Mitglieder von Edmund Meisels Premierenorchester fanden sich nämlich erst kurz vor der Abendpremiere im Apollo-Theater ein.

## 2. Die Meiselsche Musikvertonung

Die Musik der Uraufführung des *Potemkin* im Moskauer Bolschoi-Theater bestand aus einer kompilierten Musik, d.h. es wurden Versatzstücke bekannter Sinfonien und Opern für den Film neu arrangiert. „Gleich drei Personen – der Hausdirigent Nikolai Golowanow, Leonid Sabanejew als wissenschaftlicher Berater und der Premierendirektor Jurij Feier – hatten das Kompilat kurzfristig erarbeitet. Zu Eisensteins Bilderkatarakt erklangen Beethovens ‚Egmont‘-Ouvertüre, Liszts ‚Robespierre‘, Tschaikowskys ‚Francesca da Rimini‘-Ouvertüre und weitere Stücke aus dem Klassikerfundus.“<sup>18</sup> Diese konventionelle Zusammenstellung nur aus Repertoirestücken war damals in Russland selbst bei Premieren durchaus üblich. Beim *Potemkin* kam hinzu, dass Eisenstein und Grigori Alexandrow noch am Tag der Premiere an der Arbeitskopie des Films schnitten und die letzten Rollen erst nach Beginn der Vorstellung ins Kino brachten. Eine musikalisch feinsinnige Abstimmung kann da nicht erwartet werden. Welche Musik beim sowjeti-

<sup>12</sup> Eisenstein in: Schlegel, op. cit., S. 205.

<sup>13</sup> *Eisenstein und Deutschland*, op. cit., S. 39, 74.

<sup>14</sup> Die entfernten Passagen werden in der Zensurkarte detailliert aufgeführt, die faksimiliert vorliegt in: Junge deutsche Philharmonie, op. cit., S. 11-18. Die Erwähnung des Kinderwagens in einer Rezension geht offenbar auf den Besuch der deutschen Uraufführung vom Januar zurück.

<sup>15</sup> Entgegen den bei u.a. bei Sudendorf, op. cit., publizierten Daten hat Eisenstein Deutschland bereits vor der Revisionsverhandlung am 10.4. verlassen, dessen Ergebnis

ihm von der *Prometheus* per Telegramm mitgeteilt werden musste, wie aus einem weiteren nach Moskau gesandten Brief vom 16.4. hervorgeht, in: *Eisenstein und Deutschland*, op. cit., S. 74.

<sup>16</sup> Beschwerde und Befehl abgedruckt in: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, op. cit., S. 331 f.

<sup>17</sup> Zitiert bei Lothar Prox, in: Junge deutsche Philharmonie, op. cit., S. 32.

<sup>18</sup> Lothar Prox, in: Junge deutsche Philharmonie, op. cit., S. 30-34.

schen Kinostart des Films ab dem 18. 1. 1926 gespielt wurde, ist leider in den Kritiken nicht überliefert, vermutlich eine ähnliche Musikillustration wie bei der Premiere. Bei der deutschen Erstaufführung im Berliner Schauspielhaus am 21. 1. 1926 spielte – wie oben erwähnt – ein „russischer Student“ auf einer Theaterorgel, – eine Formulierung, die wohl auf eine mehr oder minder improvisierte Musik hindeuten soll.

Gleich nach dem Erwerb des Films Anfang März 1926 beauftragt die *Prometheus* auf Vorschlag von Maria Andrejewna, der Frau Maxim Gorkis, den Komponisten Edmund Meisel, eine eigenständige Musik zum Film zu komponieren.<sup>19</sup> Der aus Wien stammende Meisel war bis dato im Berliner Kulturleben vor allem als Kapellmeister von Erwin Piscators Theaterinszenierungen hervorgetreten (1924 *Revue Roter Rummel*, 1925 *Trotz alledem*). Eisenstein trifft bei seinem Berlin-Aufenthalt mit ihm zusammen. Vermutlich war Meisels Komposition zu diesem Zeitpunkt aber schon weit fortgeschritten, denn der Film wird am 24. 3., nur sechs Tage nach Eisensteins Ankunft, bereits zur Zensur eingereicht, was üblicherweise erst unmittelbar vor der geplanten Premiere geschieht. Auch bei einem spätern, vergleichbaren Projekt setzte Meisel nur vier Wochen Arbeitszeit für Musikkomposition inklusive (!) Aufnahme ein. Eisenstein und Meisel konnten daher wohl nur noch die Musik der finalen Szene des Geschwaderdurchbruchs miteinander abstimmen, wie sich auch einer Äußerung Eisensteins entnehmen lässt:

*Gewiss, vieles war noch lückenhaft und keineswegs vollkommen; denn mein Aufenthalt in Berlin während der Zeit, als die Musik entstand (1926), war zu kurz. Doch er war trotzdem nicht so kurz, als ich nicht die Zeit gefunden hätte, mich mit Meisel, dem Komponisten, über den entscheidenden „Effekt“ der Potemkin-Musik zu verständigen. Und zwar über die ‚Musik der Maschinen‘ in der Szene der Begegnung mit dem Geschwader. Für diese Stelle forderte ich vom Komponisten kategorisch den Ver-*

*zicht auf die gewohnte Melodik und eine genaue Ausrichtung auf das nackte Klopfen der Kolben, und mit dieser Forderung zwang ich, genauegenommen, auch die Musik, an dieser entscheidenden Stelle in eine ‚neue Qualität‘, in Geräusch, ‚überzusträngen‘.<sup>20</sup>*

Eisenstein attestiert der Komposition, dass sie weit über die übliche Illustration hinausging und „musikalisch und optisch verschmolzene Bilder“ schuf. Nicht bloß die Szene des Finales, sondern auch die der Treppe verdanke – so Eisenstein – der Meiselschen Musik „sehr viel von ihrer Kraft“.

Meisel beschreibt, dass sich bei der Arbeit an der Komposition herausstellte, dass seine und Eisensteins Auffassung von der Funktion der Filmmusik völlig übereinstimmen:

*Die Filmmusik soll den Zuhörer energisch auf den Film konzentrieren. Sie muss deswegen immer und immer wieder die Tendenz herausholen und muss hinweisen auf alle wesentlichen Punkte. Sie muss das Publikum aufregen und erschüttern können, damit es unbedingt zum Miterleben gezwungen wird.<sup>21</sup>*

Die Musik sollte also „die Seele des Zuschauers durchpflügen“, um Eisensteins berühmte, drastische Formulierung aufzugreifen. Aus der nur kurzen Begegnung entwickelt sich eine durch regen Briefwechsel<sup>22</sup> unterhaltene Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft: Eisenstein verpflichtet Meisel für die Vertonung seines Films *Oktober* (1928) und auch für *Die Generallinie* (1930) ist er ursprünglich als Komponist vorgesehen. Obwohl Meisel mehrmals versucht hat, die *Potemkin*-Musik auch in Moskau live vorzustellen, ist dies nie gelungen. Eisenstein hört sie zum ersten Mal am 10. November 1929 bei einer Vorstellung in London, wo Meisel damals arbeitete. Eine von Zeitgenossen kolportierte kritische Äußerung Eisensteins über die Meiselsche Musik, die seinen Film zur Oper gemacht hätte<sup>23</sup>, ist wohl dem damals akuten Zerwürfnis der Freunde geschul-

<sup>19</sup> Lothar Prox, in: *Junge deutsche Philharmonie*, op. cit., S. 31.

<sup>20</sup> Eisenstein: »Das Organische und das Pathos in der Komposition des Filmes *Panzerkreuzer Potemkin*« (1939). In: Schlegel, op. cit., S. 180 f.

<sup>21</sup> Edmund Meisel: »Musikalische Zusammenarbeit mit S. M. Eisenstein«, in: *Film-Kurier*, Nr. 49, 25.2.1928.

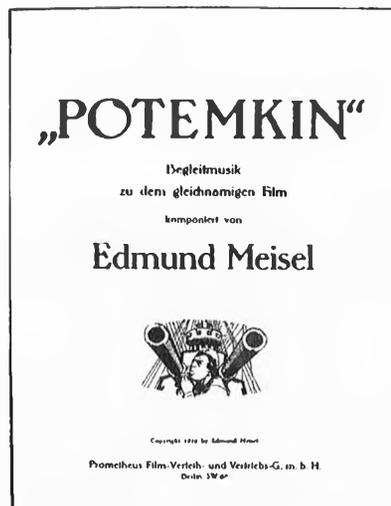
<sup>22</sup> Teile der umfangreichen Korrespondenz sind abgedruckt in: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, Nr. 3, 1967, S.

1112-1120; Werner Sudendorf: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, (= *Kinematograph* Nr. 1), Frankfurt a. M. 1984, S. 75-88; Akademie der Künste (Hg.): *Eisenstein und Deutschland*, Berlin, Henschel 1998, S. 85-90.

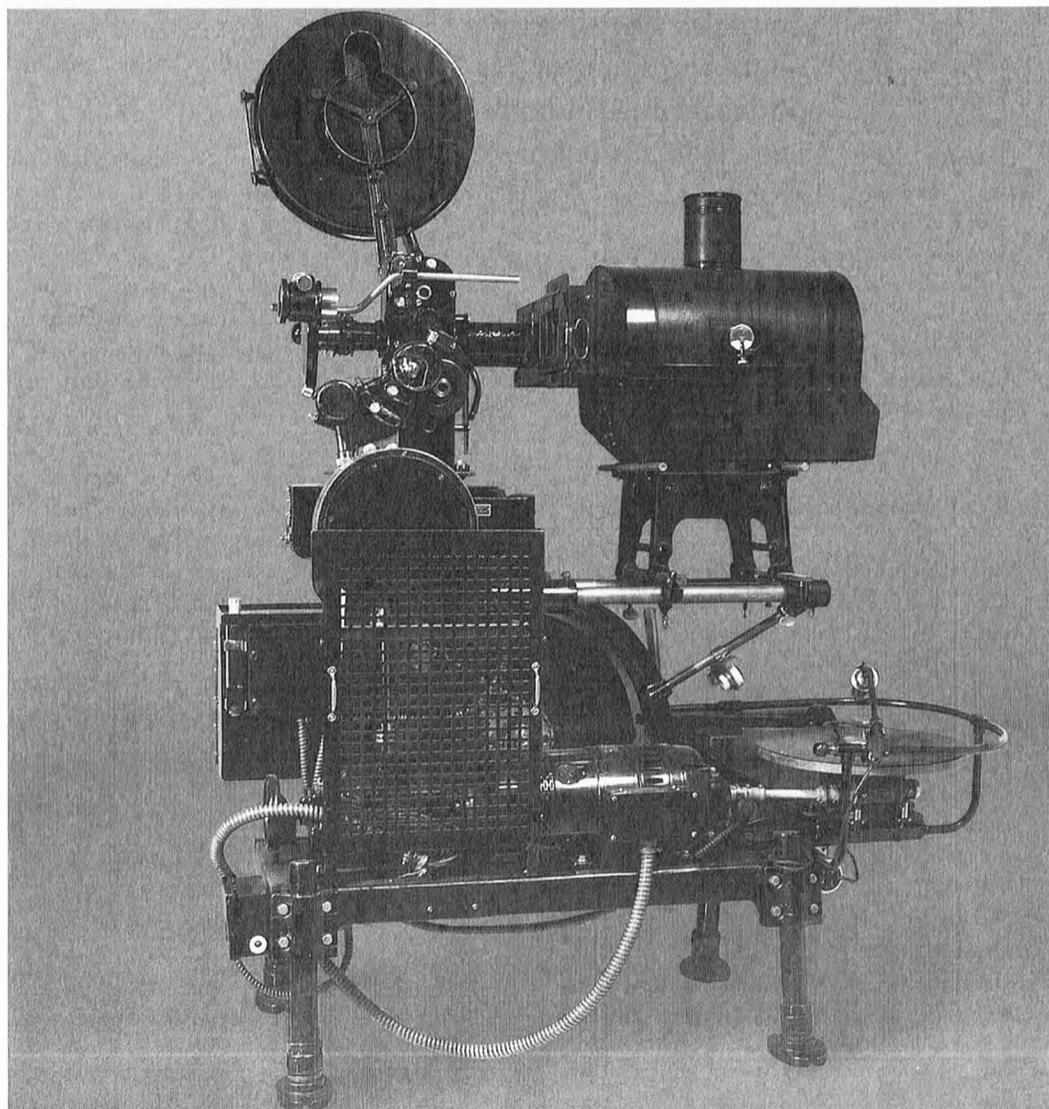
<sup>23</sup> »turned his picture into an opera«, in: Ivor Montagu, *With Eisenstein in Hollywood*, Berlin (Ost), Seven Seas Publishers 1968, S. 32. Ausführlich dazu Lothar Prox, in: *Junge deutsche Philharmonie*, op. cit., S. 32.



Label der Nadeltonplatte mit Geschwindigkeitsanweisungen, 1930



Titelblatt der an die Kinos zusammen mit dem Film verliehenen Partitur, 1926



Western Electric Tonfilmprojektor mit Nadeltonplatte

Quelle: medien.welten - Technisches Museum Wien

det, ausgelöst durch eine Affäre zwischen Eisenstein und Meisels Frau Elisabeth. Eisensteins oben zitierte, von 1939 stammende positive Einschätzung ist mit mehr Abstand und Gleichmut geäußert worden.

Eisensteins Wertschätzung konnte also zunächst nur auf den positiven Rückmeldungen aus Deutschland beruhen. So berichtet ihm der Direktor der *Prometheus* Richard Pfeiffer am 1. 6. 1926:

*Diese Musik war es, die den Film auch zu seinem höchsten Triumph verhalf. Die Musik war teilweise so stark, dass sie in Verbindung mit den Bildern auf der Leinwand auf die Zuschauer derart wirkte, dass dieselben sich vor innerer Erregung an den Stühlen festhalten mussten. Besonders grandios ist die Musik bei der Treppensequenz und dann, wie „Potemkin“ sich zum Kampfe stellte. Man glaubt buchstäblich mit dem Schiffe zu fahren, so ist der Takt und der Rhythmus der Maschinen nachgeahmt. Das, was Sie sich unter einer Musik für Potemkin gedacht haben, ist in vollstem Maße erfüllt worden. Wir senden Ihnen mit gleicher Post, als Geschenk eine vollständige Partitur.<sup>24</sup>*

Die Premierenpresse bestätigt diese Äußerungen:

*Das Apollo-Theater gab dem Film durch eine Musik von Eduard Meisel äußerst packende Illustration. Der Kapellmeister-Komponist arbeitet mit einer Fülle von Disharmonien, die ebenso an den Nerven reißen, wie die wilden Szenen dieses Filmwerkes. Bei beiden aber fehlt es an der harmonischen Auflösung. Und insofern kann man diese eigenartige Musik, bei der das Schlagzeug die führende Rolle spielt, sehr wohl als stilgerecht und passend bezeichnen. (Licht-Bild-Bühne, 1. 5. 1926).*

Unzufrieden ist die *Welt am Abend* (3. 5. 1926): „Zu diesem Film eine Musik zu schreiben, könnte einen Komponisten von Rang reizen. Edmund

Meisel, der für die Musik verantwortlich zeichnet, hat bis auf den Schluss keine sehr glückliche Hand dabei gehabt.“ Die gelungene Exponierung des Finales wird dagegen von der *Vossischen Zeitung* (1. 5. 1926) unterstrichen:

*Ein besonderes Lob gebührt dem Kapellmeister Edmund Meisel, der (...) einen musikalischen Rahmen schuf, der der Würde und Größe der Bilder angepasst war. Der furchtbare, aus dem Dröhnen der Maschinen, dem Hämmern der Kolben und dem Toben der Geschütze zusammengesetzte Rhythmus wurde in seiner Musik lebendig.*

Der *Kinematograph* (9.5.1926) resümiert nüchtern: „Ein guter Teil der Wirkung ist auf das Konto der Musikzusammenstellung zu setzen. Das wäre sofort einwandfrei zu beweisen, wenn der Film ohne die aufreizende Musik gesehen würde.“

**Eisensteins Wertschätzung konnte also zunächst nur auf den positiven Rückmeldungen aus Deutschland beruhen.**

Mehr oder weniger einmütig stellt die Presse bereits hier fest, was Hans Richter über Meisels Komposition zu Ruttmanns *Berlin*-Film (1927) sagte, nämlich dass sie mit dem Hergebrachten brach und „eine bis dahin passive, konfektionierte Form der musikalischen Begleitung ersetzte durch eine aktive“<sup>25</sup>. Allerdings ist auch die Kritik nie ganz verstimmt:

*Meisel wird von einem großen Teil zünftiger Musiker und origineller Musikschöpfer nicht ernst genommen, ja viele seriöse Köpfe halten ihn für eine direkte Gefahr, da er in der Wahl seiner Mittel zu unbedenklich sei und das Können leider durch Propaganda und Radau ersetze. (Film-Kurier, 20. 6. 1928).*

Abwägend kritisch urteilten später Theodor W. Adorno und Hanns Eisler über die Musik des *Potemkin*:

*Meisel war ein bescheidenes Kompositionstalent und die Partitur gewiss kein Meisterstück. Jedenfalls aber war sie damals ‚non-commercial‘, hat sich den neutralisierenden Klischees entzogen und eine gewisse, wenn auch noch so rüde Schlagkraft bewährt. Es kann jedoch keine Rede*

<sup>24</sup> Abgedruckt in: *Eisenstein und Deutschland*, op. cit., S. 76 ff.

<sup>25</sup> Hans Richter: *Der Kampf um den Film*, München: Hanser 1976, S. 145 (verfasst 1937-39).

*davon sein, dass sie um ihrer Aggressivität willen die Publikumswirkung beeinträchtigt hätte, im Gegenteil, sie hat sie verstärkt.<sup>26</sup>*

Die Uraufführung war erst der Beginn des Triumphs, wie man Eisenstein nach Moskau schrieb: „Binnen weniger Tage lief der Film bereits in Berlin in 25 Theatern, und schon nach 14 Tagen hatten wir bereits 45 Kopien laufen. (...) Die Zahl der Kopien ist nun in der Zwischenzeit bis auf 50 gestiegen.“<sup>27</sup> Den enormen Anklang bestätigen auch die zahllosen Schutzpolizei-Einsätze wegen Überfüllung der Kinos bei den ersten Berliner Aufführungen.<sup>28</sup> Wenig später meldet *Der Film* (23. 5. 1926), dass allein in Berlin 210 Filmtheater den Streifen gebucht haben. Die beachtlichen Einnahmen aus dem Verleih des Films lieferten der *Potemkin* die finanzielle Basis, zukünftig in größerem Umfang eigene Spiel- und Dokumentarfilme zu produzieren und zur wichtigsten linken Filmorganisation der Weimarer Republik zu werden.

Die *Potemkin*-Musik hatte Meisel auf einen Schlag berühmt gemacht, selbst dem Reichskommissar für Überwachung der öffentlichen Ordnung wurde er in diesem Zusammenhang bekannt.<sup>29</sup> Meisel wird auch für weitere Aufführungen des Films in Deutschland angefragt, wie der Verleih Eisenstein stolz schrieb:

*Wir müssen ihnen ferner mitteilen, dass in zahlreichen Städten, so in Mannheim, Leipzig, Danzig, der Komponist Meisel als Dirigent für die dortigen Erstaufführungen verpflichtet worden ist und dass dort in diesen Städten ebenfalls der Film ganz grandios herauskommt. Z.B. haben wir in Leipzig das schönste Theater für Potemkin bekommen, den Emelka-Palast. Alle diese Theater haben für diese Tage verstärkte Kapellen, teilweise bis zu 40 Mann.<sup>30</sup>*

### 3. Rückschläge

Die Zustimmung zum Film ist aber nicht ungeteilt. Die Rechtspresse und das Militär mobilisieren gegen den Streifen und fordern unverblümt

ein Verbot. Als der Kinostart des *Potemkin* für Württemberg und Bayern angekündigt wird, beantragt der Württembergische Innenminister Bolz am 12. 6. 1926 bei der Filmoberprüfstelle einen Widerruf der Zulassung für das gesamte Reichsgebiet, zumindest aber für Württemberg. Zwischenzeitlich wird ein Polizeiverbot für Stuttgart erlassen. Unter der Führung des Württembergischen Geschäftsträgers in Berlin schließen sich die Länderregierungen von Hessen, Thüringen, Bayern und Mecklenburg-Schwerin dem Antrag an.<sup>31</sup> Da aufgrund der gesetzlichen Schutzklausel ein Film allein wegen seiner politischen Gesinnung nicht verboten werden kann, wird eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung durch mögliche Ausschreitungen bei den Vorführungen behauptet. Am 12. 7. 1926 kommt es zur Revisionsverhandlung, bei der der *Potemkin* erneut verboten wird. Die Kammer hatte sich die Argumente der Antragsteller zu eigen gemacht. Im Anschluss setzt eine Protestwelle der linken und liberalen Presse ein, die gegen die „Vergewaltigung des Wortlauts und Sinnes der Gesetzesbestimmung“ (*Vorwärts*, 14. 7. 1929) protestiert. Da die Entscheidung der Oberprüfstelle am Ende des Instanzenweges nicht weiter anfechtbar ist, sieht sich die *Potemkin* gezwungen, den Film in stark gekürzter Form erneut vorzulegen, so dass ein neuer Fall verhandelt werden kann.

Die nun wieder zuständige 1. Instanz der Filmprüfstelle lässt den Film am 28.7.1926 in der vorgelegten, 1421 m langen Fassung passieren, d.h. weitere 117 m (nahezu 6 Min.) waren weggefallen. Zensiert wurden abermals die Kampfszenen, wie die *Berliner Allgemeine Zeitung* (24.7.1929) aus einem direkten Vergleich mit der Originalfassung feststellte:

*Man liess den Knutenhieb des inspizierenden Offiziers weg, man milderte den Todeskampf der Matrosen mit den Offizieren, so dass kaum etwas davon übrig blieb. Die blutigen Szenen auf der Treppe sind auch weitaus zahmer, als ursprünglich. Ebenso wurde in der Einleitung die Organisation ‚Proletkult‘ fortgelassen. Auch die Zwischentitel wurden durchweg gründlich revidiert.*

<sup>26</sup> Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, textkritische Ausgabe von Eberhardt Klemm, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977, S. 172.

<sup>27</sup> *Eisenstein und Deutschland*, op. cit., S. 77.

<sup>28</sup> Berichte abgedruckt in: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, op. cit., S. 337-342.

<sup>29</sup> Vgl. Dokument in: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, Nr. 3, 1967, S. 936.

<sup>30</sup> *Eisenstein und Deutschland*, op. cit., S. 76 ff.

<sup>31</sup> Verbotsanträge in: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, op. cit., S. 345 ff. und 352.

Ein Insiderbericht im *Berliner Tageblatt* (28. 7. 1926) beschreibt den Verlauf der Verhandlung, bei dem sich die Beisitzer durch kritisches Hinterfragen der Sachverständigen des Heeres und des Innenministeriums auszeichneten, die wiederum stur ihre alte Argumentation ablasen, ohne auf die neue Gestalt des Films einzugehen. Da es bei den bisherigen Kinovorführungen in Preußen nachweislich nicht zu Zusammenstößen gekommen war, wurde dieser Verbotsgrund nicht anerkannt. Dennoch war es ein Pyrrhussieg. Herbert Ihering beklagt im *Berliner Börsen-Courier* (28. 7. 1926) die durch die Verstümmelung hervorgerufene Veränderung des Bildrhythmus', spricht von einer Zensurfassung.<sup>32</sup> Ein letzter Versuch der rechten Kreise, den Streifen in einem Verfahren der Filmoberprüfstelle ausmustern zu lassen, scheidet am 2. 10. 1926: Die Zulassung wird bestätigt, allerdings die Jugendfreigabe zurückgenommen.

Eineinhalb Jahre später bringt die *Prometheus* den Film als Reprise wieder heraus und reicht ihn am 5.6.1928 in veränderter Gestalt zur Zensurprüfung ein. Allerdings ist es keineswegs so, wie man der Presse suggerierte, dass diese Version nun „ohne Zensurausschnitte' also in der von Eisenstein gedachten Fassung zusammengestellt ist“ (*Film-Kurier*, 20.6.1928). Man hatte eine 1467 m lange Fassung eingereicht, die durch die Prüfstelle unwesentlich auf 1464 m gekürzt wurde. Damit war sie aber nur 43 m (= 2 Min) länger als die letzte genehmigte Fassung. Das ganze diente wohl eher dazu, neue Aufmerksamkeit bei der Presse zu erregen. Die Rechnung geht auf und man attestiert dem Film, dass er nicht gealtert sei, anders als die Musik:

*Meisel hält der Wiederholung des Films nicht ganz so stand wie Eisenstein. Viel Unwahres, Lyrisch-Versüßtes ist in seiner Partitur. Schlimme Partien: die Tauermusik um den toten Revolutionär. Fürchterliches Abirren in eine ausgewählte Melodienführung. Schlimmer noch die D'Albert-Weise bei der fröhlichen Musik-Lyrik, wenn die Schiffe der Bürger nach Odessa fahren. Da ertappt man Meisel dabei, dass nicht alles Rot ist, was so tut. Dennoch steht er turmhoch über vieler Musikmacherei, wenn man ihn mit der üblichen Illustration (und nicht mit der modernen*

*Musik) vergleicht. Er hat den parallelen Rhythmus ins Orchester gebracht, das Maschinengestöhn – gleichgültig, wo er es hergenommen hat. (Film-Kurier, 20. 6. 1928).*

Erneute Versuche eines Zensurverbots in Württemberg werden gemeldet, nicht ohne dabei das Märchen von dem bedrohten „director's cut“ zu wiederholen: „Der Potemkin-Film läuft jetzt bekanntlich in einer Fassung, die sich vollständig mit der russischen Originalversion deckt.“ (*Film-Kurier*, 28.7.1928). Interessanterweise kursieren auch die alten Kopien noch weiter und so kann man im Herbst 1928 in einem Rundschreiben der *Internationalen Arbeiter Hilfe (IAH)* ein günstiges Verleihangebot finden: „Panzerkreuzer Potemkin in alter Fassung (in neuer Fassung sehr teuer, je nach Ort 300,- bis 1000 M).“<sup>33</sup>

#### 4. Die Tonfassung von 1930

Mit Beginn der Tonfilmzeit soll auch der bisher nur live begleitete *Potemkin* in einer Tonfassung herauskommen, wie der *Film-Kurier* am 23. 6. 1930 meldet:

*Augenblicklich ist Hochbetrieb bei der ‚Prometheus‘. – Der Film Panzerkreuzer Potemkin wird vertont und zwar mit der Originalmusik von Edmund Meisel. Der Komponist mit einem großem Stab von Musikern leitet persönlich das Orchester, Gesangschöre und Sprechchöre unterstreichen die Massenszenen.*

Schon aus den ersten Meldungen geht hervor, dass Meisel nicht einfach nur seine ursprüngliche Komposition einspielt, sondern weitere Klangelemente hinzufügt, auf die man bisher hatte verzichten müssen: Sprechchöre, Geräuschkompositionen und Sprache! Die Zwischentitel werden nämlich – „außer in der Einführung“<sup>34</sup> – sämtlich entfernt und in Dialog umgeformt, gesprochen von Mitgliedern des Piscator-Ensembles, der Spielgemeinschaft und des Baranowski-Studios. Auf Fotos der Synchronisierungsaufnahmen im Studio der *Berliner Liedertafel* erkennt man beispielsweise den Schauspieler Friedrich Gnass, einen der Hauptdarsteller aus der *Prometheus*-Produktion *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*

<sup>32</sup> Wiederabdruck in: Herlinghaus, op. cit., S. 322 f. und in: Ihering: Von Reinhardt bis Brecht, Reinbek: Rowohlt 1967, 385 f. und in: Junge deutsche Philharmonie, op. cit., S. 26 (mit falschem Datum).

<sup>33</sup> *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, op. cit., Band 2, S. 226 f.

<sup>34</sup> *Licht-Bild-Bühne*, 4.8.1930.

*medien & zeit*

# **Jahres- register 2002**

*medien & zeit*

**JAHRESREGISTER 2002**

- Norbert Kutschera:  
 Fernsehen im Kontext jugendlicher Lebenswelten. Eine Studie zur  
 Medienrezeption Jugendlicher auf der Grundlage des Ansatzes der  
 kontextuellen Mediatisierung. München: KoPäd Verlag  
 (KoPäd Hochschulschriften) 2001, 560 S. (Bettina B r i x a) . . . . . 4, 61-62
- Dieter Stiefel (Hg.):  
 Die politische Ökonomie des Holocaust. Zur wirtschaftlichen Logik  
 von Verfolgung und „Wiedergutmachung“. (Querschnitte Bd. 7) Wien:  
 Verlag für Geschichte und Politik; München: Oldenbourg Verlag 2001,  
 335 Seiten. (Silvia N a d j i v a n) . . . . . 2-3, 167-168

## Redaktion

- Hef 1:  
 Edith D ö r f l e r, Silvia N a d j i v a n, Ruth S t i f t e r – T r u m m e r,  
 Margit W o l f s b e r g e r
- Hef 2-3:  
 Wolfgang D u c h k o w i t s c h, Fritz H a u s j e l l, Helen M o n s c h e i n,  
 Silvia N a d j i v a n, Petra P e r c h t o l d, Bernd S e m r a d,  
 Sarah S i m o n i t s c h
- Hef 4:  
 Bettina B r i x a, Gerhard H a j i c s e k, Peter H. K a r a l l,  
 Wolfgang M o n s c h e i n
- Hef 5:  
 Wolfgang D u c h k o w i t s c h, Wolfgang P e n s o l d,  
 Ruth S t i f t e r – T r u m m e r, Alexander T r ö b i n g e r

## Autorinnen- und Autorenregister

Stefanie A v e r b e c k . . . . .	2-3, 57-66
Erik B a u e r . . . . .	1, 4-15
Hanna B e h r e n d . . . . .	1, 16-26
Cheryl B e n a r d . . . . .	4, 57-59
Hans B o h r m a n n . . . . .	2-3, 12-33
Elisabeth B o y e r . . . . .	1, 67-72
Christoph B r e c h t . . . . .	5, 4-21
Wolfgang D u c h k o w i t s c h . . . . .	1, 53-66
Wolfgang D u c h k o w i t s c h . . . . .	2-3, 140-150
Guntram G e s e r . . . . .	5, 22-45
Hanno H a r d t . . . . .	2-3, 34-39
Frank H a r t m a n n . . . . .	4, 6-15
Fritz H a u s j e l l . . . . .	2-3, 151-163
Peer H e i n e l t . . . . .	2-3, 92-111
Dalibor H ý s e k . . . . .	1, 43-52
Bettina K a n n . . . . .	4, 16-23
Arnulf K u t s c h . . . . .	2-3, 57-66
Armin L o a c k e r . . . . .	5, 22-45
Peter M a l i n a . . . . .	4, 24-35
Matthias M i c h e l . . . . .	4, 36-45
Karin M o s e r . . . . .	1, 27-42
Christian O g g o l d e r . . . . .	2-3, 112-121
Horst P ö t t k e r . . . . .	2-3, 4-11
Horst P ö t t k e r . . . . .	2-3, 46-56
Heinz P ü r e r . . . . .	2-3, 122-139
Ramón R e i c h e r t . . . . .	5, 46-57
Edit S c h l a f f e r . . . . .	4, 57-59
Walter J. S c h ü t z . . . . .	2-3, 85-91
Bernd S ö s e m a n n . . . . .	2-3, 40-45
Rudolf S t ö b e r . . . . .	2-3, 67-84

- Karin Moser:  
 Propaganda und Gegenpropaganda. Das „kalte“ Wechselspiel  
 während der alliierten Besetzung in Österreich . . . . . 1, 27-42
- Christian Oggolder:  
 Wissenschaft und Forschung in der nationalsozialistischen  
 Presse 1938-1945 . . . . . 2-3, 112-121
- Horst Pöttker:  
 Momente einer Debatte. Wie die deutsche Kommunikationswissenschaft  
 sich heute vor ihrer Vergangenheit schützt . . . . . 2-3, 4-11
- Horst Pöttker:  
 Konformität – Opportunismus – Opposition. Zur Typologie  
 von Verhaltensweisen im NS-Regime und danach . . . . . 2-3, 46-56
- Heinz Pürer:  
 Zur Fachgeschichte der Publizistikwissenschaft . . . . . 2-3, 122-139
- Ramón Reichert:  
 Der Arbeitsstudienfilm. Eine verborgene Geschichte des Stummfilms . . . . . 5, 46-57
- Walter J. Schütz:  
 Neuanfang mit brauner Lektüre. Studienbedingungen nach 1945 –  
 ein Erfahrungsbericht . . . . . 2-3, 85-91
- Bernd Sösemann:  
 Kämpferische Wissenschaft. Zeitungs- und Publizistikwissenschaftler  
 zwischen Versailles und Kaltem Krieg . . . . . 2-3, 40-45
- Rudolf Stöber:  
 Emil Dovifat, Karl d'Estes und Walter Hagemann. Die Wiederbegründung  
 der Publizistik in Deutschland nach 1945 . . . . . 2-3, 67-84

## Zeitdokumente

- Karl Sierck  
 „Auseinandersetzung mit Bildern und Tönen ist ein Vorgang der  
 Ineinssetzung der Lektüre“ (ein Gespräch mit Gerhard Hajicsek und  
 Wolfgang Monschein) . . . . . 4, 53-56
- Alexander Horwath, Nikolaus Wostry,  
 Michael Lebenstein, Martin Reinhardt  
 Stummfilm gestern und heute – eine Diskussion . . . . . 5, 63-68

## Rezensionen

- Norbert Frei (in Zusammenarbeit mit Tobias Freimüller, Marc von Miquel,  
 Tim Schanetzky, Jens Scholten, Matthias Weiss):  
 Karrieren im Zwielicht. Hitlers Eliten nach 1945. Frankfurt/New York:  
 Campus Verlag 2001, 364 Seiten. (Bernd Semrad) . . . . . 2-3, 164-166
- Guntram Geser / Armin Locker:  
 Die Stadt ohne Juden. Edition Film und Text 3. Wien:  
 Filmarchiv Austria 2000, 487 Seiten. (Gerhard Hajicsek) . . . . . 4, 63-64
- Jürg Häusermann (Hg.):  
 Inszeniertes Charisma. Medien und Persönlichkeit (Medien in Forschung +  
 Unterricht: Ser. A; Bd. 50). Tübingen: Niemeyer, 2001, 160 Seiten.  
 (Peter H. Karall) . . . . . 4, 62-63
- Ulrich von Hehl:  
 Nationalsozialistische Herrschaft. 2. Auflage (Enzyklopädie Deutscher  
 Geschichte, Bd. 39). München: Oldenbourg Verlag, 2001, IX,  
 166 Seiten. (Fritz Randal) . . . . . 2-3, 166-167

## Beiträge

- Stefanie A v e r b e c k / Arnulf K u t s c h :  
 Thesen zur Geschichte der Zeitungs- und Publizistikwissenschaft . . . . . 2-3, 57-66
- Erik B a u e r :  
 „Gegenöffentlichkeit“ – Baukasten zu einer Ideengeschichte.  
 Paradigmatische Konzepte im deutschsprachigen Diskurs von den  
 sechziger Jahren bis heute . . . . . 1, 4-15
- Hanna B e h r e n d :  
 Feministische Gegenöffentlichkeit im „Realsozialismus“ . . . . . 1, 16-26
- Cheryl B e n a r d / Edit S c h l a f f e r :  
 „Barfußjournalismus“ als Widerstand gegen die Taliban . . . . . 4, 57-59
- Hans B o h r m a n n :  
 Als der Krieg zu Ende war. Von der Zeitungswissenschaft  
 zur Publizistik . . . . . 2-3, 12-33
- Elisabeth B o y e r :  
 „Wir gehen solange, bis Ihr geht“. „Widerstand“ gegen  
 die ÖVP/FPÖ-Regierung . . . . . 1, 67-72
- Christoph B r e c h t :  
 Anfang und Ende der Geschichte im Kino. Der vergessene Sinn des  
 historischen Monumentalfilms . . . . . 5, 4-21
- Wolfgang D u c h k o w i t s c h :  
 Auf zum Widerstand? Zur Gegenöffentlichkeit in Österreich vor 1848 . . . . 1, 53-66
- Wolfgang D u c h k o w i t s c h :  
 Von Karl Oswin Kurth zu Kurt Paupié. Eine Geschichte  
 ideologischer Konformität? . . . . . 2-3, 140-150
- Guntram G e s e r / Armin L o a c k e r :  
 Die österreichische Filmwirtschaft der Stummfilmära 1918-1927 . . . . . 5, 22-45
- Hanno H a r d t :  
 Am Vergessen scheitern. Essay zur historischen Identität  
 der Publizistikwissenschaft, 1945-68 . . . . . 2-3, 34-39
- Frank H a r t m a n n :  
 Mediale Aufhebungen. Ein Essay zur Transformation der  
 kulturellen Speicher . . . . . 4, 6-15
- Fritz H a u s j e l l :  
 Franz Ronnebergers Wiener Jahre. Seine journalistische Tätigkeit und  
 seine Mitarbeit am „Institut zur Erforschung und Förderung des  
 internationalen Pressewesens der Union Nationaler Journalistenverbände  
 (UNJ)“ in Wien 1941-1945 . . . . . 2-3, 151-163
- Peer H e i n e l t :  
 Portrait eines Schreibtischtäters. Franz Ronneberger (1913-1999) . . . . . 2-3, 92-111
- Dalibor H ý s e k :  
 Die Wiener tschechische Presse der Donaumonarchie. Eine  
 bedeutende Leistung einer unvollkommenen Gesellschaft . . . . . 1, 43-52
- Bettina K a n n :  
 Die Bibliothek als „Gegenwartsphänomen“ . . . . . 4, 16-23
- Peter M a l i n a :  
 Von der Leichtigkeit des Recherchierens. Einige kritische Anmerkungen  
 zum wissenschaftlichen Arbeiten im Internet . . . . . 4, 24-35
- Matthias M i c h e l :  
 Goodbye Norma Jean. Kino. Gegenwart. Absolut. . . . . 4, 36-45

(1929). Auch eine englische Sprachversion soll angefertigt worden sein, da auch England und die USA an einer Tonfassung des *Potemkin* interessiert waren. Die Aufnahmen wurden mit dem Organon-Verfahren mit Apparaturen der *Deutschen Grammophon Gesellschaft* durchgeführt.

Der Versuch, den stummen Film konsequent zu dialogisieren, ist durchaus ungewöhnlich (in mehr als 50 Prozent der Szenen gibt es Gesprochenes).

*Das Hauptcharakteristikum des von A. J. Lippl verfassten Potemkin-Dialoges soll in seiner Abweichung vom Konversationsmäßigen bestehen. Die raschen und schnell wechselnden Überblendungen verlangen ein knappes präzises Wort, das des öfteren, ähnlich der Bildmontage, zu einer Wortmontage wird. Um das unerhörte Tempo des Bildes zu erreichen, war eine starke Rhythmisierung, also eine Loslösung vom alltäglichen Wort nötig. (Film-Kurier, 4. 7. 1930).*

Lippl hatte sich ein neues Verfahren gar patentieren lassen:

*Die zahlreichen Dialoge, Rufe usw. mussten silbenweise ausgezählt, Vokale und Verschlusslaute fixiert werden, die Dialoge dann mit Hilfe der Lautkurve und des Vokaldreiecks ausgearbeitet und in die Bildszenen eingepasst werden. (Film-Kurier, 18. 7. 1930).*

Dr. Alois Johannes Lippl war ein junger Tonregisseur und Dramaturg, den die *Prometheus* anstelle von Phil Jutzi verpflichtete, mit dem sie sich kurz vorher zerstritten hatte.

*Mannigfach sind die Hilfsmittel des Geräuschensembles, von der Kaffeemühle, den Erbsen, die auf Bleche fallen, den Steinen in Sieben, den Donnerblechen, den leeren Flaschen, die angeschlagen, den Klang aufeinanderprallenden Eisens ergeben, bis zu den Ratschen, mit denen einzelne Schüsse bis zu ganzen Salven imitiert werden. (...) Meistens wird nur mit zwei Mikrofonen gearbeitet. Das eine für die Aufnahme der Musik, das andere für die Geräusche und die Sprache. (Film-Kurier, 18. 7. 1930).*

Bei anderen Passagen werden die bereits auf Platten aufgenommenen Geräusche zu Chor und Musik hinzukopiert und mit Hilfe eines „Dupliziergeräts“ gemischt.

Als Grundlage des Bildes dient noch immer die Jutzi-Fassung, denn die *Licht-Bild-Bühne* (18. 7. 1930) meldet ausdrücklich: „der Bildschnitt bleibt unverändert“. Die im Vergleich zur letzten genehmigten *Potemkin*-Fassung (1464 m) kürzere Tonfilmversion mit 1353 m ist demnach allein durch Entfernung der ca. 120 Zwischentitel zustande gekommen (die längste Jutzi-Fassung von 1926 besaß 137 Zwischentitel). Dies ist durchaus nachvollziehbar, denn die 111 m Längendifferenz entsprechen bei 18 Bildern/Sekunde etwa fünfeinhalb Minuten, wobei dann jeder Zwischentitel im Mittel noch nicht einmal drei Sekunden gestanden hätte. Ein viel größeres Problem entsteht dadurch, dass der Film nun mit der genormten Tonfilmgeschwindigkeit von 24 B/s abgespielt werden musste, die auch für das Nadeltonverfahren gilt (siehe Anweisung auf dem Label der Schallplatte). Sämtliche Bewegungen erscheinen dadurch etwas schneller, da sie ja ursprünglich mit etwa 18 B/s aufgenommen worden waren. Offenbar war es 1930 noch nicht üblich, die Originalgeschwindigkeit der Bewegungen bei der Umkopierung zu erhalten, indem – wie heute – jedes zweite Filmbild doppelt kopiert wird. Die Meterzahl hätte sich dann nämlich um ein Drittel verlängern müssen. Die Länge der Tonfilmfassung beträgt aber 1353 m, was etwa 49 Minuten entspricht. Schon aufgrund dieser Verkürzung der Laufzeit gegenüber den Versionen von 1926 und 1928 hatte Meisel für die Tonfassung seine alte Komposition „von Grund auf neu gestalten müssen“ (*Licht-Bild-Bühne*, 18. 7. 1930).

Im Zuge der Werbekampagne vor der Premiere hat sich Meisel zu den Überarbeitungen geäußert:

*Die Hauptaufgabe, über die Tonregisseur und Komponist sich einig waren, bestand darin, Sprache wie Ton zu stilisieren. An Stelle der Titel, die naturgemäß fortfielen, ist eine telegrammwortartige Erläuterung getreten. Wort und Musik werden stimmungsgemäß verwandt: miteinander zusammen, dann auch getrennt. (...) In der Musik sind Motive leitend verwandt: sie ist unter Anlehnung an die seinerzeit geschaffene Originaluntermalung nach den bisher gemachten Erfahrungen umgeändert und erweitert worden. (Film-Kurier, 9. 8. 1930).*

Das *Berliner Tageblatt* (2. 8. 1930) brachte in seiner wöchentlichen Musikbeilage sogar vier Seiten mit den Noten der wichtigsten Musikthemen,

aber auch der Text wurde in Teilen veröffentlicht.<sup>35</sup> Für die Werbung wurde außerdem ein kurzer (84 m) tönender *Vorspannfilm zu Panzerkreuzer Potemkin* eingesetzt.

Der Film passiert am 1. 8. 1930 anstandslos die Zensur und wird am 12. 8. 1930 im ausverkauften Berliner Marmorhaus uraufgeführt:

*Das Haus jubelt. Der Neufassung des Films steht ein neuer Siegeszug durch die Lichtspieltheater bevor. (...) Musik schafft die Überleitung. Sie erzielt ihre stärksten Wirkungen mit dem Trauermarsch der russischen Revolutionäre und der klassisch gewordenen Maschinenmusik, die untrennbar ist vom Bilde, ihm in der Konzeption gleichwertig. (Film-Kurier, 13. 8. 1930).*

Dagegen missfällt dem Berliner *Börsen-Courier* (14.8.1930) vor allem die Dialogisierung:

*Die Matrosen reden jetzt, Organe, die zu den Gesichtern nicht passen, knarren Schlagworte. Alles verschiebt sich. Alles verbiegt sich. Wenn früher der Bildschnitt sprechend war, so ist er jetzt zerstört zugunsten wirklicher Worte. Ein Filmdokument von historischem Wert ist vernichtet zugunsten einer falschen Augenblickssensation.*

Dieser Verdacht, dass die Vertonung des *Potemkin* nur als lukrative Transaktion zu werten ist, wird wiederholt geäußert: „Einige kluge Fachleute wollten die Konjunktur nutzen und haben unter Benutzung der Meiselschen Originalmusik den herrlichen Potemkin-Film nachsynchronisiert. Sie haben ihn ganz und gar verschandelt.“ (*Der Film*, 16. 8. 1930).

Die *Licht-Bild-Bühne* (14. 8. 1930) moniert dagegen nur die Solo-Sprachszene, während die kombinierten und rein musikalischen durchaus Lob finden:

*... die auch im stummen Film gewaltige Trepenszene wirkt mit den Schreien der Menge doch wohl noch aufwühlender (?). Soweit die Kompositionen von Edmund Meisel die Vertonung tragen, müssen wir wieder bewundern und aus vollem Herzen zustimmen.*

Dieselbe abwägende, geteilte Wertung findet sich nach der österreichischen Uraufführung auch in *Paimann's Filmlisten* (5.9.1930):

*... Dialoge, deren Nachsynchronisierung allerdings als Minus zu werten [ist]. Dagegen bringen die Meiselsche Begleitmusik, Sprechchöre und sonstige klangliche Untermalungen Leben ins Bild (...) Zusammenfassend: kein nennenswerter Vorzug gegenüber der stummen Version, dieser aber zumindest gleichwertig.*

Und selbst die Nazis loben in ihrem Organ *Der Nationale Sozialist* die neue Fassung:

*Der Film läuft jetzt als Tonfilm. Er hat dadurch gewonnen, wirbt stärker. Interessant, dass die ‚Internationale‘ nur an einer Stelle durch einige Takte intoniert ist. Es kann dies bewusst gemacht sein, um den russischen Charakter des Films mehr zu betonen.<sup>36</sup>*

Wie man sieht, wird der Film hier vor allem als nationales Epos des russischen Volkes interpretiert und aus dieser Perspektive lässt sich auch verstehen, warum Joseph Goebbels das Werk schätzte und von den deutschen Filmschaffenden einen „deutschen *Potemkin*“ forderte.

Das nicht minder parteiische KPD-Organ *Rote Fahne* (15. 8. 1930) sieht – wie nicht anders erwartet – seine grundsätzlichen Bedenken bezüglich der nachträglichen Synchronisierung eines Stummfilms durch den vorgelegten Film ausgeräumt:

*Und doch ist die Vertonung zu bejahren, denn durch sie ist die wunderbare, revolutionäre Filmsymphonie Eisensteins zu neuem Leben erwacht. Der akustische Teil steigert – trotz seiner Fehler – die Wirkung des „stummen“ Potemkin-Films. Man erlebt den Film, als ob man ihn jetzt zum ersten Mal sehen würde. Er wird als – ursprünglich, elementar, erstmalig – wieder in die Massen dringen. Durch die Vertonung. Durch das Interesse, das dem Tonfilm als Tonfilm entgegengebracht wird.*

In der Tat muss dieses akute Interesse an der technischen Neuerung Tonfilm als einer der Hauptgründe für die Anfertigung einer Tonfassung von

<sup>35</sup> Arbeiterbühne und Film, Nr. 8, August 1930, S. 24 ff.

<sup>36</sup> Zitiert in: Arbeiterbühne und Film, Nr. 9, September

1930, S. 24.

Eisensteins *Potemkin* gelten. In der Tonfilmära läuft das Verleihgeschäft für Stummfilme nur noch schleppend und die finanzielle Lage der *Prometheus* im Jahr 1930 ist besorgniserregend. Keinen einzigen neuen Spielfilm produziert sie mehr in diesem Jahr, bloß noch sechs kurze dokumentarische Streifen, z.T. aus bereits vorgeführtem Material. Sowjetische Tonfilme sind noch nicht zu haben, da die Sowjets versuchen, ein eigenes Tonsystem zu entwickeln, um nicht von den teuren Lizenzgebühren des Westens abhängig zu sein. Gewissermaßen als einzige Gegenmaßnahme lässt die *Prometheus* einen ihrer Klassiker vertonen. Er ist das letzte Aufgebot der Firma, das letzte Aufbäumen. Aber die Kinos sind in der Zeit der Arbeitslosigkeit meist halbleer. Gerade viele der kleineren und mittelständischen Kinobetriebe – traditionell Kunden der *Prometheus* – brechen unter den Folgen der Weltwirtschaftskrise und der hohen Investitionen bei der Umstellung auf Tonfilm zusammen. Im Januar 1931 muss die *Prometheus* Konkurs anmelden. Der in Produktion befindliche *Prometheus*-Tonfilm *Kuhle Wampe* von Slatan Dudow und Bert Brecht wird aus der Konkursmasse aufgekauft und zu Ende produziert.

Nachzutragen ist, dass Edmund Meisel schon wenige Monate später, am 14. 11. 1930, an den Folgen einer Blinddarmoperation im Alter von nur 36 Jahren verstirbt. In den Nachrufen wird immer wieder seine *Potemkin*-Musik hervorgehoben und resümiert, dass alle Unternehmungen zur „moderne Filmuntermalung“ von dieser Arbeit an datieren: „Erstmalig wurden Rhythmus und Bildtempo des Films durch das Akustische ergänzt und miteinander zu Einheit verschmolzen.“ (*Film-Kurier*, 15. 11. 1930). Die Tonfassung des *Potemkin* wird, ebenso wie die stummen Versionen, von den Nazis 1933 nachweislich beschlagnahmt und wohl zerstört. Diese Tonfassung dürfte aber ohnehin nur in einer geringen Kopienanzahl existiert haben: Vermutlich entsprechen die drei in Wien aufgefundenen Schallplattensätze schon der Gesamtzahl der damals in Österreich kursierenden Kopien dieser Fassung.

## 5. Die Nachkriegsfassungen

Im Folgenden wird die Geschichte der Nachkriegsfassungen des Films dargestellt. Im Wesent-

lichen sind es vier Stück. 1950 stellte das Studio *Mosfilm* in Moskau eine neue Fassung des Films mit einer von Nikolai Krjukow komponierten Musik her. Unter der Leitung von A. Gauk spielte das *Orchestr Kinematografii*. Die Länge der künstlich verlangsamten Kopie beträgt 1777 m (= 65 Min. bei 24 B/s, Kopie des Bundesarchivs Berlin). Eisensteins Freund und Regieassistent Alexandrow hatte einige Zwischentitel umgeschrieben, den Film teilweise ummontiert und gekürzt, z.T. auch verfälscht. In der Szene der Agitation im Anschluss an das Begräbnis rief ein Großbürger in der Originalversion „Nieder mit den Juden“ und wurde dafür von der Menge verprügelt. Der Zwischentitel entfiel nun ersatzlos und man wunderte sich über die plötzlich losbrechende Aggression gegen einen der Zuhörer. Diese Lichttonversion wurde in zahlreiche Länder

**Erstmalig wurden Rhythmus und Bildtempo des Films durch das Akustische ergänzt und miteinander zu Einheit verschmolzen.**

exportiert. Die deutsche Adaption stellt noch eine besondere Verfälschung dar. Die Zwischentitel waren entfernt und durch einen von Friedrich Luft ver-

fassten erzählenden Kommentar ersetzt worden, gesprochen von Eich Schellow. Auch die Krjukow-Musik wird so ad absurdum geführt, da die Passagen unter den Zwischentiteln einfach mit herausgeschnitten wurden und außerdem durch den üblichen Verzug von Bild- und Tonkopf einige Geräusche zu Bildern ertönten, die gar nicht mehr existierten. Diese Version mit 1538 m (= 57 Min. bei 24 B/s, Kopie des Deutschen Filminstituts, Frankfurt/M) wurde u.a. durch die *Filmkunst Walter Kirchner (Die Lupe)* vertrieben und prägte hierzulande teilweise noch bis in die 80er Jahre die Wahrnehmung des Filmklassikers.

1972 entsteht eine neue Zusammenstellung, zu der der Pianist Arthur Kleiner eine neue, auf Meisels Orchester-Partitur basierende Orchesterbearbeitung liefert. Der 1903 in Wien geborene und aufgewachsene Kleiner war beinahe drei Jahrzehnte lang Kurator im *Museum of Modern Art (MOMA)* in New York gewesen und hatte als musikalischer Leiter der Filmbibliothek jahrelang vergeblich nach Meisels Partitur gefahndet, bis Jay Leyda 1970 im Moskauer Eisenstein-Archiv Noten mit den „Orchesterstimmen“ einiger Instrumente entdeckte.

*Von Leyda hatte ich auf Mikrofilm nur die Orchester-Partitur erhalten. Die Partitur des*

*Dirigenten fehlte völlig. Auch fehlten die Schlüssel. Da war nur Rolle eins, zwei und drei. So musste ich die Stimmen aller Instrumente abschreiben und dann die dazugehörigen Schlüssel finden. Das war nicht leicht. Die zensurierte Fassung des Films, deren sich Meisel bedient hatte, war kürzer als die mir vorliegende Fassung. Ich musste die Partitur verlängern, um sie der Länge des Films anzupassen.<sup>37</sup>*

Kleiner benutzte eine wohl aus dem MOMA stammende Bildfassung von 715 m Länge im 16mm-Format (= 66 Min. bei 24 B/s, Kopie der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin), musste aber bei fehlenden Passagen zuarbeiten, d.h. die Musik verlängern. Die Rekonstruktion wurde 1972 für den Fernsehsender KCET in Los Angeles mit einem Studentenorchester aufgeführt. Eine von diesem Magnetband auf Film übertragene („gefazte“) 16mm-Kopie wurde 1974 auf dem *Forum des Jungen Films* in Berlin aufgeführt und befindet sich im Archiv der *Freunde der deutschen Kinemathek*. Die Fassung wurde am 22.1.1978 im ZDF ausgestrahlt.

1976 lässt das Moskauer Studio *Mosfilm* den Film durch den Eisenstein-Experten Naum Kleemann, den Filmemacher Sergei Jutkewitsch und durch D. Wassiliew restaurieren. Einige in Deutschland und den USA aufgefundene Bilder, u.a. aus der Treppensequenz, werden zusammen mit den Originaltiteln wieder eingefügt – ausgenommen den Epitaph am Filmanfang, einem Trotzki-Zitat, das noch immer tabu ist. Da die auftraggebende Filmadministration eine sehr „sowjetische“ Musik wünscht, wird diese aus den Werken des gerade verstorbenen Dmitri Schostakowitsch zusammengestellt. Es sind Fragmente seiner Symphonien Nr. 10, 11 (*Das Jahr 1905*), 12 (dem Jahr 1917 gewidmet) und 5 (die *Toccata*), nahezu ausnahmslos in historischen Aufnahmen der Leningrader Philharmoniker unter der Leitung von Jewgeni Mrawinski. Lediglich eine kleine Passage wird wegen der Tonalität vom *Orchestra Kinematigrafii* neu aufgenommen. Musikalische Leitung: A. Kliot und A. Lapissow. Diese Fassung mit der Länge von 2013 m (= 74 min. bei 24 B/s, Kopie des Deutschen Filminstituts) ist seit 1978 bei den Freunden der deutschen Kinemathek im

Verleih und auch im *Deutschen Institut für Filmkunde* vorhanden. Die russischen Zwischentitel sind hier deutsch untertitelt worden.

1986 hat Enno Patalas vom Münchener Filmmuseum zusammen mit dem Meiselexperten Lothar Prox eine eigene Restaurierung des Films vorgelegt, die auf ähnlichen Quellen wie die Schostakowitsch-Fassung beruht. Dennoch gibt es philologische Unterschiede, so beginnt etwa die Treppensequenz bei Patalas-Prox mit den Stiefeln der Kosaken, in der Schostakowitsch-Fassung mit der Großaufnahme einer Frau. Immer noch fehlen ganze Passagen, die durch ihre unerklärten Reste signalisieren, dass hier einmal konzise Szenen vorhanden waren, wie beispielsweise im Finale die in früheren Kritiken<sup>38</sup> geschilderte Gefangennahme des Torpedobootes Nr. 267. Die mit deutschsprachigen Zwischentiteln ausgefertigte Patalas-Prox-Fassung hat eine Länge von 1341 m (= 74 Minuten bei 16 Bildern/Sekunde, Kopie des Filmmuseums München) und wurde vollständig mit einer Neubearbeitung der Meisel-Musik präsentiert.

1983 hatten Konrad Vogelsang und Lothar Prox nämlich in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden einen vollständigen Klavierauszug, eine „Klavier-Direktionsausgabe“, von Meisels Musik aufgefunden. Die *Prometheus* hatte diese Noten in der Auswertung von 1926 den jeweiligen Orchesterleitern der Kinos zur Verfügung gestellt. Mark Andreas-Schlingensiepen wurde mit der auf diesen Dokument basierenden Neubearbeitung für Orchester beauftragt, die unter seiner Leitung durch das *Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana* eingespielt und im *Schweizer Fernsehen* und dem *Bayrischen Rundfunk* ausgestrahlt worden ist. Auf einer Deutschland-Tournee wurde diese Fassung 1986 live von der *Jungen Deutschen Philharmonie* unter Dirigent David Shallon vorgestellt. Allerdings hafet dem Projekt ein Widerspruch an, denn das Bild rekonstruiert die *Goskino*-Fassung von 1925, während die Musik für die Jutzi-Fassung von 1926 geschrieben worden war – und zumindest für die umgestellten Montagekomplexe umarrangiert werden musste. Alle vertonten Kopien ab 1950 – ausgenommen die Patalas-Prox-Fassung – enthalten die Musik auf der Lichttonspur und

<sup>37</sup> »Michael Merchant interviews Arthur Kleiner«. In: *Classic Film Collector*, Indiana, Pennsylvania, no 41, Winter 1973. Deutsch in: *Blätter des Internationalen Forums des Jungen Films 1974*, Nr. 1. Vgl. auch Berndt Hellers

Interview mit Kleiner in: Sudendorf: *Meisel*, op.cit., S. 39-42 und 95.

<sup>38</sup> Z.B. *Rote Fabrik*, 1. 5.1926.

haben also ein Bild, das um die Tonspurbreite verkleinert wurde.

Fassen wir zum Abschluss die verschiedenen in Deutschland präsentierten Versionen des *Potemkin* noch einmal zusammen: *Goskino*-Fassung von 1925, zwei unterschiedlich lange Jutzi-Fassungen von 1926, Jutzi-Fassung von 1928, Tonfilmfassung von 1930, Krjukow-Fassung von 1950, Friedrich-Luft-Fassung ebenfalls mit Krjukow-Musik 50er Jahre, Kleiner-Vertonung von 1972, Russische Meisel-Vertonung zweier Akte von 1975, Schostakowitsch-Fassung von 1976, Patalas-Prox-Fassung von 1986.

*Potemkin* hat – wie Chris Marker einmal treffend sagte – das kollektive Unterbewusste einer ganzen Generation beschrieben. Seine Bilder sind so sehr zu einer kollektiven Realität geworden, dass sich nach einer Kinovorstellung ein ehemaliger Matrose des echten Schlachtschiffs bei Eisenstein mit den Worten einfand, dass „er bei der Erschießungsszene auf dem Achterdeck unter der Persenning gestanden habe“<sup>39</sup> – obwohl dies doch ein reiner Regieeinfall Eisensteins gewesen war. Welch eine herrliche Fiktion, die so sehr in Realität umschlagen konnte! Herbert Ihering schrieb anlässlich der deutschen Premiere des Films zu Recht:

*Wenn von den Dokumenten der letzten zwanzig Jahre alles verloren ginge und nur der Panzerkreuzer Potemkin gerettet würde, man hätte ein Zeugnis ablegendes, gültiges Menschenwerk bewahrt, wie die Ilias, wie das Nibelungenlied. Der Regisseur des Films? Er ist fast gleichgültig. Aber er heißt Eisenstein. Er hat etwas technisch Vollkommenes geschaffen, und eine Weltgesinnung ausgedrückt.*<sup>40</sup>

An diesen pathetischen Worten sind auch heute kaum Abstriche zu machen, selbst wenn mittlerweile über 100 Jahren Kinogeschichte vergangen sind. Und doch – am 8.1.2001 ist erstmals auch ein Film in das Weltkulturerbe der Unesco eingetragen worden, aber es ist nicht der sozialistische *Potemkin*, sondern Fritz Langs *Metropolis* (1926). Ein Film kann einen anderen verdecken.

## Filmografische Angaben

### SU 1925. Bronenosez Potemkin

(„God 1905“)

Deutscher Zensurtitel: Das Jahr 1905 (Panzerkreuzer »Potemkin«).

*Regie, Buch:* Sergei Eisenstein. *Regieassistent:* Grigori Alexandrow. *Weitere Assistenten:* Alexander Antonow, Michail Gomorow, Alexander Ljowschin, Maxim Schtrauch. *Idee und Entwurf:* Nina Agadshanova-Schutko. *Bauten:* Wassili Rachals. *Kamera:* Eduard Tissé. *Kameraassistenten:* W. Popow, S. Kljutschewski. *Schnitt:* Sergei Eisenstein. *Zwischentitel:* Sergei Tretjakow, Nikolai Assejew, Sergei Eisenstein (SU 1925). *Deutsche Zwischentitel:* Phil Jutzi (D 1926). *Musik:* Nikolai Golowanow, Leonid Sabanejew, Jurj Feier (SU 1925), Edmund Meisel (D 1926 und Tonfilmfassung D 1930), Nikolai Krjukow (SU 1950), Dmitri Schostakowitsch (SU 1976).

*Darsteller:* Alexander Antonow (Matrose Wakulintschuk), Grigori Alexandrow (Leutnant Giljarowski), Wladimir Barski (Kommandant Golikow), Michail Gomorow (Matrose Matjuschenko), I. Bobrow (Jungmatrose), Alexander Ljowschin (Offizier), Zawitok (Schiffsarzt Smirnow), Andrei Fajt (Messeoffizier), Marusow (Offizier), Putjata (Pope), K. Feldman (Student), A. Massena (Alte auf der Mole), Protopopow (Alter auf der Mole), Brodski (Journalist), Glotow (Antisemitischer Provokateur auf der Demonstration), Silberman (Matrose auf der Mole), N. Poltawzewa (Lehrerin), A. Glauberman (Aba, der auf der Treppe ermordete Junge), Propenko (Mutter von Aba), Serenin (Student), Laskaja (Frau mit Stielbrille), Korbej (der Krüppel), Julija Eisenstein (Frau mit Gans), Beatrice Vitoldi (Mutter mit dem Kinderwagen), Krause, Dagmarow, Sokolski, T. Suworina, Repnikowa (Menschen auf der Hafentreppe), Matrosen der Schwarzmeer-Flotte, Bewohner von Odessa, Fischer.

*Produktion:* Goskino, Moskau. *Drehzeit:* März-November 1925. *Drehort:* Außenaufnahmen in Odessa, Studioaufnahmen in Moskau. *Länge:* 1740 m (SU 1925) / 1586,85 m (D 1926; 1617 m vor Zensur) / 1421 m (D 1926) / 1464 m (D 1928; 1469 m vor Zensur) / 1353 m (D 1930, Tonfilmfassung, = 49 Min bei 24 B/s). *Format:*

<sup>39</sup> Sergej M. Eisenstein: *Yo – Ich selbst. Memoiren*, Band 1, Frankfurt a. M.: Fischer 1988, S. 205.

<sup>40</sup> In: *Berliner Börsenkurier*, 1.5.1926.

35mm, s/w, 1:1.33, 1925 stumm, 1930 Nadelton, 1950 und 1976 Lichtton. *Deutsche Zensur*: 24.3.1926, B.12595, Verbot / 10.4.1926, O.349, Jv / 12.7.1926, O.581, Verbot im Widerrufsverfahren / 28.7.1926, B.13346, Jf / 2.10.1926, O.801, Jv / 5.6.1928, B.19166, Jv / 1.8.1930, B.26505, Jv (= Tonfilmfassung).

*Uraufführung*: 20.12.1925, Moskau (Bolschoi-Theater, Feier des 20. Jahrestages der Revolution von 1905). *Kinostart*: 18.1.1926, Moskau (Kino Chudoshestwenny). *Deutsche Erstaufführung*: 21.1.1926, Berlin (Großes Schauspielhaus, Lenin-Gedenkfeier). *Deutscher Kinostart*: 29.4.1926, Berlin (Apollo-Theater). *Wiederaufführung*: 19.6.1928, Berlin (Tauentzien-Palast). *Deutscher Kinostart Tonfilmfassung*: 12.8.1930, Berlin (Marmorhaus).

— Deutsche Fassung 1926, 1928 und 1930: Phil

Jutzi (Zwischentitel und Neumontage).

– Hersteller der deutschen Fassungen 1926, 1928, 1930: Prometheus-Film-Verleih und -Vertriebs-GmbH, Berlin.

– Vertrieb: Albert Angermann, Hamburg (D 1926); Filmkartell Weltfilm (nichtgewerblich, 16mm); Prometheus (Tonfilmfassung 1930)

– Deutsche Tonfilmfassung 1930: Musik, Chöre, Musikalische Leitung: Edmund Meisel. Dialog, Dialogregie, Geräusche: Alois Johannes Lippl. Sprecher: Schauspieler des Piscator Ensembles, u.a. Friedrich Gnass. Tonmischung: Ehrlichs. Aufnahmeingenieur: Thomann. Tonsystem: Organon (Nadelton). Aufnahmegeräte: Deutsche Grammophon Gesellschaft.

– Deutsche Bearbeitung der sowjetischen Tonfilmfassung von 1950: Text: Friedrich Luft, Sprecher: Eich Schellow.

### Thomas TODE (1962)

Studium der Visuellen Kommunikation, Germanistik und Etudes Cinématographiques in Hamburg und Paris. Lebt in Hamburg als Filmemacher und freier Publizist. Filme: *Natur Obskur* (1988), *Die Hafentreppe* (1991). *Im Land der Kinoveteranen – Filmexpedition zu Dziga Vertov* (1996). Artikel zur Filmgeschichte und -ästhetik, insbesondere zum Essayfilm. Regelmäßige Beiträge für »CineGraph Lexikon«, »Cinémathèque« (Paris), »Cinema« (Zürich). Lehraufträge an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Universität Hamburg, Universität Bochum. Freier Mitarbeiter der Kinemathek Hamburg, Kurator von Filmreihen. Herausgeber von: »Johan van der Keuken: Abenteuer eines Auges« (Hamburg 1987 & Basel/Frankfurt a. M. 1992); »Chris Marker – Filmessayist« (München 1997); »Dziga Vertov – Tagebücher / Arbeitshefte« (Konstanz 2000).

# “Life As It Should Be?”

Early Non-fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary

Oksana Sarkisova

*Fact is not the whole Truth yet,  
it is only the raw material from which  
one should cast, extract the real truth of the art.*

M. Gorkii<sup>1</sup>

## I. Early Years: The Directions of Experiment

Documentary cinema, whose birth is declared by its loyal historians to coincide with the very appearance of filmmaking, was not originally a self-evident concept. There is a common sense logic in the claim that *Arrival of the Train* by brothers Lumière was the first documentary. But here we encounter a serious contradiction: is it valid to project a concept that appeared much later (particularly on a scale of the short life of cinema itself) on the period that was not aware of the ensuing conceptual developments? While cinematographic *tableaux vivants*, recording the flow of life, were among the first film productions, early filmmakers and critics employed a variety of terms to denote what nowadays would fall under the classificatory concept of documentary: kulturfilms, educational films, non-fiction, enlightening films, scientific films, and so on.

In its early years, while cinema was still considered a plebeian entertainment, a number of so-called “film reform movements” arose in the countries with actively developing cinematographic fields.<sup>2</sup> Following the European pattern, the Russian film reform movement attempted to “tame” the rapidly expanding the world of mass entertainment. While the market was dominated by French companies, notably Pathé and Gaumont, local institutions made sporadic attempts to win over the audience. They ranged from the allowances from the Imperial Russian Technical Society in 1897/98 for purchasing a film projector and opening the departments of “scientific cinemas” in the regions of the empire<sup>3</sup> to a special congress of “useful entertainment”<sup>4</sup>, convened in Kharkov in 1915 by the local Literacy Society. The resolution of the congress included an appeal to public associations for “production and distribution of the films, illustrating primarily the life of our country in all its variety, both contemporary and historical, as well as life in other countries in most representative scenes”.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> M. Gor'kii: Literaturno-kriticheskie stat'i Goslitizdat Moskva 1937, [Literary Criticism Articles Goslitizdat, Moscow 1937], 507.

<sup>2</sup> For the developments of the film reform movement in German context see: Ernst Schultze: *Der Kinematograph als Bildungsmittel*. Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1911; Erwin Ackerknecht: *Das Lichtspiel im Dienst der Bildungspflege: Handbuch fuer Lichtspielreformer*. Berlin: Weidemann 1918; Oskar Planck: *Gegen das Kinowesen! Materialsammlung zur Kinoreform*. Wuettemberg: Evangelischer Volksverband fuer Wuettemberg 1919; Lydia Eger: *Kino Reform und Gemeinden*. Dresden: Zahn u. Jaensch 1920; Oskar Kalbus: *Das Schul- und Volksbildungskino*. Leipzig; München: Keim und Nennich Verlag 1922; Werner Hortschansky: “Unterrichtsfilm, Lehrfilm, Industriefilm, Forschungsfilm, Populaerwissenschaftlicher Film, Dokumentarfilm: Versuch einer Begriffstimmung.” In: *Deutsche Filmkunst* 1955, H. 1, 3-1; Schulze, V. “Frühe kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung in Deutschland bis zum Ende des ersten Weltkrieges.” In: *Publizistik* (Konstanz) 1977, H. 1, 61-71.

<sup>3</sup> N. Lebedev, kulturfilm manuscript, Archiv Muzei Kino,

fond 26 op 2 delo 3, pp. 149-150. A new body of literature also points to the attempts of sensitizing the audience to the issues of “useful entertainment”: E. Samuilenko: *Kinematograf i ego prosvetitel'naiia rol'* [Cinematography and its enlightening role]; A. Goldobin: “Prosvetitel'nyi kinematograf Rossii” [Enlightening cinematography in Russia]. In Aleinikov and Ermolov (eds.): *Kinematografia* [Cinematography]; F. Muravskii: *Kinematograf i ego otnoshenie k shkole i obrazovaniiu* [Cinematography and its relation to school and education], all quoted in Lebedev's manuscript, 149.

<sup>4</sup> In Russian formulated as *razumnoe razvlechenie*. The Russian term allows alternative ways of translation, including cultivated, reasonable, useful, prudent, sensible entertainment.

<sup>5</sup> From: *Trydy sozvannogo Har'kovskim Ob-vom Gramotnosti šezda po voprosam organizatsii razumnnykh razvlechenii dlia naselenia Har'kovskoi gubernii* [Works by the Kharkov Literary Society on the issues of useful entertainment for the population of the Kharkov Gubernium]. Vol 1. Kharkov, 1915. Quoted in: N. Lebedev, kulturfilm manuscript, in: Archiv Muzei Kino, fond 26 op 2 delo 3, p 156.

The years before the First World War saw the appearance of such “useful” films, produced in some cases against market rationality. In 1911, the Khanzhonkov film company, one of the largest in Russia at the time, organized a “scientific department”, making *The Defense of Sevastopol* (1911), a 100-minute feature film, which included staged scenes from the Crimean War (1853-1856) interspersed with photographs of military actions and takes of the Crimean War veterans. A year later saw the production of the historical film *1812* glorifying the victory over Napoleon, and the moralizing *Alcoholism and its consequences*. Both were the early examples of the future directions in the so-called “cultured” cinema: history (inspiring and patriotic) and everyday customs (outlining desired and non-desired behavior).

Drawing on the conventions of early chronicles as well as fiction filmmaking, the historical films combined fixed photographic camera position, characteristic for the early newsreels<sup>6</sup>, as well as the use of actors for the main roles in a dramaturgic plot. *Alcoholism and its consequences* (which survives only in fragments and can only be reconstructed with the help of contemporary reviews) combined scenes of drunkards on city streets and medical explanations of the harms of alcohol on different parts of the human body. The message in both films did not require an aesthetic purity of genre, relying instead on a visual *mélange*.

The coming of the First World War at once created structural potentialities for the “national” film industries to develop local production, as well as enhanced governmental interest in cinema as means of popular mobilization through patriotic propaganda films. The military-cinematographic department of the Skobelev committee<sup>7</sup> was created in 1914, along the same lines as its French and German counterparts.<sup>8</sup> Given originally a

monopoly to make war-newsreels on the fronts, it also produced patriotic propaganda films starting from 1915.<sup>9</sup> Apart from a number of commercial projects, which used war settings for melodramas and adventure films, the borderline between newsreel and propaganda film was virtually non-existent: newsreels were supposed to evoke patriotic feelings, while propaganda films included chronicle materials at the front. The popular example of its times – *Storming and Capture of Erzurum* (1916) – merged the everyday soldiers’ life in the camps with staged scenes of a victorious attack, ending with a *tableau vivant* showing Russia as a woman in a boyar costume surrounded by a group, including a woman with children, a peasant, and soldiers holding a flag bearing the Turkish crescent and the inscription “Erzurum”. The actual, normative, and symbolic modalities merged into one cinematographic piece, which was popular with audiences.<sup>10</sup> The conceptual borderline between fiction and non-fiction was blurred, making the impurity of genre a norm rather than a later projected deviation.

In 1917, the facilities of the Skobelev cinematographic committee were used by the filmmakers to welcome and commemorate the February Revolution.<sup>11</sup> The organization was later nationalized and became the basis of the first state film organization in Soviet Russia. It transformed the rhetoric of “harmful” cinema into that of the “bourgeois” entertainment, which was to be contrasted by the agitational cinema serving the goals of the October Revolution. The ideology of revolutionary cinema was laid at the foundation of the All-Russian Film and Photo Department of the Commissariat of Enlightenment (VFKO). Formed in 1919, it administered the gradual and, at times, confused nationalization of the film industry.<sup>12</sup> The filmmakers, including Lev Kuleshov, Eduard Tisse and Dziga Vertov, filmed during the Civil War, making agitational films

<sup>6</sup> Sergej Ginzburg: “Rozhdenie Russkogo Dokumental’nogo Kino” [The Birth of Russian Documentary Cinema]. In: *Voprosy Kinoiskusstva*, # 4, AN SSSR, Moskva, 1960, pp. 238-275.

<sup>7</sup> Hubertis F. Jahn: *Patriotic Culture in Russia during World War I*. Ithaca and London: Cornell University Press 1995, 40.

<sup>8</sup> In Germany, the Prussian War Ministry formed the Office of Photography and Film (Bild und Filmamt, or BUFA). See Klau Kreimeier: *The UFA story: A history of Germany’s Greatest Film company 1918-1945*. New York: Hill and Wang 1996, 19.

<sup>9</sup> Vladimir Magidov: *Zrimoe vremia*. Moskva: Sovetskaia Rossia 1984 [Visible Time. Moscow: Sovetskaia Rossia

1984].

<sup>10</sup> More than 50 copies of the film existed, which were rented to the commercial film theaters for screening. Jahn, *Patriotic Culture*, 157.

<sup>11</sup> For example, G. Boltianskii, working in the nationalized Skobelev film committee, was active in creation of *The Great Days of Revolution in Moscow (Velikie Dni Revolyutsii v Moskve, 1917)* on the February Revolution in Russia.

<sup>12</sup> The decree on the nationalization of the film and photo industry was issued on August 27, 1919 by the SNK RSFSR. For a more detailed account of the nationalization of the film industry see: Viktor Listov: *Rossia, Revolyutsia, Kinematograf*. Moskva: Materik, 1995 [Russia, Revolution, Cinematography. Moscow: Materik, 1995].

(*On the Red Front, Fight near Tsaritsyn, Anniversary of the Revolution*<sup>13</sup>), newsreels and a commemorative compilation *History of the Civil War*. It took, however, the end of the Civil War and the introduction of a more liberal economic policy (NEP) to revive the film industry.

A certain degree of tolerance towards entrepreneurial initiative and resurrection of private and semi-private companies help further strengthen the rhetoric of revolutionary cinema. The status of cinema as an awakening factory was opposed to the dream-factory of capitalism, and received institutional support due to its “convincing” *raison d'être*. But while the idea of “useful” cinema was becoming more stable, its classification remained diffused, accommodating at once enlightening and educational films as well as agitational, scientific and even advertising ones. The last became an important and quite unexpected impetus for the recovering film industry: triggered by the urge for advertising films from the new governmental and economical structures (i.e. mostly the large state trusts eager to invest a share of their budget into self-representation) they offered a fighting chance for the economically devastated film studios. According to a contemporary film historian,

...everything and everybody was filmed: Moscow Trade Organization, Moscow Construction Organization, Moscow Textile, State Agricultural Ministry, Ural Chemical Trust, National Fair in Nizhny Novgorod, State Agricultural Exhibition, etc. There was no single large trust in Moscow or in the regions that would not commission in 1922-23 one or even a few films about themselves.<sup>14</sup>

The desire to learn about the world, ascribed to the audience, coexisted with the idea to propagate one's culture.

These films, of a professional level questionable even considering their contemporaries, were usually printed in only a few copies and did not go to public distribution, remaining in the institutional archives. While allowing the new film studios to live through the first turbulent years of the unstable Soviet economy, they supported the economic restructuring of the cinematographic field, where the state structures featured the position of private customers, prefiguring the total centralization of the production.

### New Markers: The Conceptualization of the Field

The growth of attention towards cinema was grounded in technical and conceptual developments: by 1924, in Russia as much as in other countries, non-fiction films turned from short

supplementary by-programs, accompanying “entertaining films”, to autonomous works, featuring as independent programs. German institutions,

which by the 1910s had applied the concept of *kulturfilm* to the “issues of morality, national identity, physical well-being and the protection of children”,<sup>15</sup> were in 1924 brought together in a sizeable *Das Kulturfilmbuch*,<sup>16</sup> attempting to set new relations between entertainment cinematography and *kulturfilm*. Fusing the articulations of *kulturfilm*'s enlightening mission, the speculations on its ideological dimension, the question of market rationality, and the quest for artistic creativity, the contributors sought to secure the space for this concept in the institutional cinematographic

<sup>13</sup> Esfir' Shub: *Krupnym planom*. Moskva: Iskusstvo 1959 [Close Up, Moscow: Iskusstvo 1959], 70.

<sup>14</sup> N. Lebedev, manuscript “Kulturfilm.” In: Cinema Museum Archive, Moscow: Fond 26, op 1 d 3, p 172 f.

<sup>15</sup> William Uricchio: “The Kulturfilm: A Brief History of an Early Discursive Practice”. In: Usai, Paolo Chechi and Lorenzo Codelli (eds): *Before Caligari: German Cinema 1895-1920*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1990, 374.

<sup>16</sup> Edgar Beyfuss, A. Kossowsky (eds.): *Das Kulturfilmbuch*. Berlin: Carl P. Chryselius'scher Verlag 1924. The book collected contributions of the film producers and filmmakers, reflecting on the nature and future potentials of the object with the vaguely defined name – *kulturfilm*.

The fact that the latter did not fully overlap with the non-fiction is witnessed by the inclusion into the book the fiction films such as a biblical *I.N.R.I.* (Robert Wiene, 1923), a fairy tale *The Little Muck* ([Der kleine Muck], Wilhelm Prager, 1921), and a film on psychoanalysis *The Secrets of the Soul* ([Geheimnisse einer Seele], Georg Pabst, 1926). The French cinematography did not assimilate the concept of *kulturfilm*, using – even in the translated works – the concept of “educational film” before turning to the concept of “documentary”. For a typical use see G. Coissac: “Der Lehrfilm in Frankreich.” In: *Internationale Lehrfilmschau*, Jg. 1 (1929), H. 3, 267-276. For the variety of the films, produced in the French context, see Henri Bousquet: *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Paris: Edition Henri Bousquet, 4 Vols, 1993 ff.

world as much as in public consciousness.<sup>17</sup> The growing number of special *kulturfilm* catalogues world-wide witnessed to the scope of the practice – at once national-specific and universalistic.<sup>18</sup>

The concept of *kulturfilm* implied a universally shared set of values together with specific national and cultural goals. The desire to learn about the world, ascribed to the audience, coexisted with the idea to propagate one's culture. In writings on *kulturfilm*, the presumptions about an inherent hierarchy of values coexisted with the belief in the improvement of humankind through the propagation of knowledge, thus presuming the possibility of shaping the audience through film as well as a direct correlation between personal values, ideas, and the visual material. Although the symbolic collective value was considered higher than the material one by proponents, the intervention of the state (mostly in Germany and Russia), was parallel to the intentions of certain producers to carve a niche in the film market. The issues of conforming to the mainstream trends of popular culture and the (non)"neutrality" of the message in *kulturfilm* were thus hard-wired into the field.

Soviet filmmakers and film critics imported the *kulturfilm* concept from Germany, largely through personal contacts and experiences.<sup>19</sup> The definition of *kulturfilm* as "propagator of facts

and organizer of thoughts",<sup>20</sup> however, sparked a continuous debate because of its conceptual vagueness. While in the 1920s the concept was in broad use, expanding from professional jargon to discussions in press and governmental decrees, its early theoreticians lamented the confusing nature of the term. For some, this broadness made it possible to overcome the fiction vs. non-fiction opposition (" *kulturfilm* is any film which intends to organize our thoughts despite the methods used, be they scientific, pedagogical, popularizing or any other"<sup>21</sup>), while others denounced *kulturfilm* as a "pseudo-concept", offering instead a classification consisting of political-enlightening film, educational cinema and other alternatives.<sup>22</sup>

Contemporary attempts to classify *kulturfilms* thus utilized different approaches – from emphasizing its function and potential audience (separating into different categories agitational and propaganda *kulturfilms*; popular scientific films; school and research films<sup>23</sup>), or stressing issues of method and content (distinguishing between scientific films, pedagogical films, propaganda films, chronicle, and works, branded as aesthetical.<sup>24</sup> The seemingly abstract classificatory argument had practical affects on the restructuring industry: the same author concludes his classification by calling for "five completely independent film studios: scientific film studio, pedagogical

<sup>17</sup> The contributors included directors of film studios, film producers, famous directors and actors, as well as film theoreticians and critics. On *kulturfilm* see also: Wolfgang Mühl-Benninghaus: "Der dokumentarische Film in Deutschland zwischen erzieherischem Anspruch und wirtschaftlicher Realität." In: Ursula von Keitz and Kay Hoffmann (eds): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: Fiction Film und Non-Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. Marburg: Schüren 2001, 81-102.

<sup>18</sup> In Germany, the first catalogue of *kulturfilms* was published by the UFA Kulturabteilung in 1919 and contained 87 short films. For an overview of German *kulturfilms* see [www.deutsches-filminstitut.de/thema/dt2r001.htm](http://www.deutsches-filminstitut.de/thema/dt2r001.htm) (accessed last on November 15, 2002, 7 PM). The practice of publishing catalogues with the new *kulturfilm* releases continued. See, for example, an illustrated brochure *30 Kulturfilme*. UFA 1930. A substantial amount of western literature on educational cinema, *kulturfilms*, and popular science cinematography was translated into Russian in 1920s. (E.g. M.A. Sluys: *La Cinématographie scolaire et post-scolaire*. Bruxelles: Ligue d'enseignement 1923 – translated as M. Slyus *Shkol'noe kino* [School Cinema]. Kinpechat' 1926.) For the list of films in circulation, see, for example, *Kino-spravochnik*. Moskva: Kino-izdatelstvo RSFSR 1926 [Film Directory. Moscow: Kino-izdatelstvo RSFSR 1926].

<sup>19</sup> For the classification of German *kulturfilms*, translated into Russian, see: *Kino-Front* (1927), H. 9-10, 32. The concepts were advocated, among others, by film critics and filmmakers Victor Erofeev and Nikolai Lebedev, who spent time in Germany in '24-'26 and came back with strong conviction in the wide potentials of the *kulturfilm* direction. See, for example, Vladimir Erofeev: *Kinoindustria Germanii*. Moskva: Kinopechat' 1926 [German Film Industry. Moscow: Kinopechat' 1926].

<sup>20</sup> Archiv Muzei Kino, F 26 Op. 2 D. 276.

<sup>21</sup> Ibid, Op. 2 D. 3. Compare with Erofeev's statement: "The German concept *Kulturfilm* covers all type of films except for the entertaining ones. The concept is fairly vague and evokes certain puzzlement should not "artistic" [also: fiction] film be cultured? But since in Russian there is not yet an equally broad term, we have to use this imprecise bourgeois concept." Vladimir Erofeev, *Kinoindustria Germanii*, 75.

<sup>22</sup> K. I. Shutko: "Chto zhe takoe politiko-prosvetitel'naiia Fil'ma" [What is a Political-Enlightenment Film]. In: *Kulturfil'ma*. Leningrad: Tea-Kino-Pechat' 1929, 31 f.

<sup>23</sup> N. Lebedev, manuscript "Kulturfilm". In: Cinema Museum Archive, Moscow: Fond 26, op 1 d 3, p. 106.

<sup>24</sup> Described in Russian as *hudozhestvennye filmy*. Suharebskii's classification as recorded in the minutes of the ARRK conference in: *Za filmu rekonstruktsionnogo perioda* [For the Film of the Reconstruction Period]. Moskva: ARRK, H. 3, 1931, 93.

studio, chronicle studio, agitation-propaganda studio, and artistic studio".<sup>25</sup> At the same time, one of the classificatory attempts allotted, somewhat like Mendeleev's periodic table, a (potential) *kulturfilm* for every envisioned fragment of reality, attempting, as it were, to model with the cinematographic elements the complexity of the universe – from microscopic biological explorations to the structure of the galaxy, from psychological matters to the peoples' histories.<sup>26</sup>

The noble aim of the *kulturfilm*, however, remained largely overlooked by the audience it intended to enlighten. Although consistently losing their public to entertaining narrative cinema, the propagators of *kulturfilm* sought to redefine the very task of filmmaking. Ironically, it was Lenin's notorious statement about cinema being "the most important art" which ascribed to it this higher status, against which the propagators of "useful" cinema conspired. The effort to win the state's attention and investment led to a strategy of moving cinema from the realm of arts into that of ideology or education, bringing it closer to newspapers and radio, rather than to theater and literature. Thus, seeking to subvert the position of the fictional filmmaking, the proponents of "useful" cinema put forward an alternative reference from the "ideological reservoir", which provided a fairly broad scope of alternatives. The fitting statement can be found also in the resolution of the First All-Soviet Forum on Cinema, which took place on March 15-21, 1928 in Moscow: "cinema must and should take an important place in cultural revolution as means of wide educational work and communist propaganda."<sup>27</sup> The enlightening mission justified the existence of the field, overlooking the on-going debate on reality and document.

Although no longer familiar to a contemporary reader, *kulturfilm* was used as a generic term in the 1920s for all the above-mentioned approaches. Different understandings mattered in the on-going symbolic competition over the resources, including the questions of a separate non-fiction film studios, professional training and specialization for the *kulturfilm* directors, as well as financial subsidies. The official institutions originally lacked a coherent position on the issue,

leaving the field open for diverse interpretations. Altogether, the overview of contemporary literature and film debates demonstrates the following connotations of the term:

1. *agitational films* – created to propagate the regime by cinematographic means, while leaving aside the questions of artistic expression, narrative structure or financial revenue;
2. *enlightenment cinema* – the most commonly used concept, where cinema intended to teach a wide class-defined audience, also relegating the fiction/non-fiction division to the background;
3. *non-fiction film* – was less frequently used, and was advocated primarily by pioneers of Soviet documentary cinema: Esfir' Shub, Dziga Vertov, Vladimir Erofeev and others; the views of the supporters of non-fiction on the question of self-sustainability of their production differed greatly, ranging from advocating financially profitable projects to relying on state support;
4. *educational cinema* – remained a fairly marginal concept due to the weakness of the school network, financial shortages and underdeveloped grass-root initiatives. The network of educational films was created from above and fully depended on state budgetary allowances, as well as the involvement of other state institutions, especially the Educational Commissariat and trade unions;
5. *popular science cinema* – was originally used as an attempt to depoliticize filmmaking, and was supported by those lobbying for institutionalization of *kulturfilm* as an autonomous kind of production. Originally, it incorporated both fiction and non-fiction approaches under a common agenda of public service; it also targeted a broader audience and thus differed from "educational cinema" in view of its intended addressees (the connotation was close to that of enlightenment cinema while keeping to a certain degree of science);
6. *documentary film* – advanced by those interested in the use of non-fiction and its institutionalization, this term, of French origin, began to appear approximately around 1928, later fully replacing the German concept of *Kulturfilm*.

<sup>25</sup> Ibid, 94. The latter studio was supposed to replace the fiction feature filmmaking.

<sup>26</sup> See Lebedev's manuscript with the allotted types of *kulturfilm*, written partially in the conditional tense.

<sup>27</sup> For the resolution see: *Kommunisticheskaia Revolyutsia*,

[Communist Revolution] (1928) H. 10, 94. For the comparison of this view with the notorious statement on the "most important art" attributed to Lenin, see: K. I. Shutko. In: *Kulturfilma*, 11.

In addition to the competing interpretations in professional debates, specialized magazines, and governmental committees, the question of categorization had an institutional aspect referring to the position of the film studios towards the ideologically welcome but in most cases financially non-profitable production.

### Film Studios: The Struggle for Survival

While there was a considerable terminological chaos concerning the different genres, the cinematographic network in the RSFSR and throughout the USSR grew considerably after the Civil War, and so did the investments into broadly defined *kulturfilm*. The production of *kulturfilms* was supported largely for ideological and representative reasons. Virtually every film studio in the pluralistic landscape of the New Economic Politics (NEP) included *kulturfilms* in their annual plans, in certain cases establishing an autonomous department for producing them. Furthermore, the *kulturfilm* production was regularly emphasized in the studios' annual reports, no matter how economically unprofitable these undertakings were.

Among the main *kulturfilm* producers in the territory of RSFSR in the 1920s were Goskino (the reformed Sovkino from 1925), Sevzapkino, Proletkino, Mezhrabpomrus' and others.<sup>28</sup> The thematic division among the studios was virtually non-existent – all studios sent expeditions to the remote parts of the country and all of them recorded daily events and virtually all tried to find some interesting topics, not to lose the investments completely, while still fulfilling the ideological requirement. Thus, even Gosvoenkino, the Military Film Studio, created for the army and existing under its auspices was going beyond the repertoire of educational and self-marketing pieces (such as, for example, *The Red Army on Guard of the USSR*), to films of intriguing nature, clearly made for commercial reasons (*Whom to make younger*).<sup>29</sup>

The non-profitability of *kulturfilm* was often contrasted by officials to the money-making policy in fiction cinematography.

The thematic range of the Soviet *kulturfilms* included the most diverse directions, including anticlerical propaganda (*Exhumation of the relics of Sergii Radonezhskii*, 1919), attempts to introduce new behavioral patterns and rituals (*Don't Spit on the Floor*, 1930; *Komsomol Easter* 1925), campaigns for international acceptance and help (*The situation of children in Soviet Russia*, 1920/21; *Hunger in the Volga Region*, 1921; *Orphanages During the Hunger*, 1921), the new markers of the regime, including official celebrations (*The First Anniversary of the Revolution*, 1918; *Fifth Anniversary of the Soviet Power*, 1922; *The Feast of the Millions*, 1927), celebrations of the May 1<sup>st</sup> in Moscow, Petrograd and other cities and towns (produced annually from 1917), and funerals of political figures (*Lenin's funeral*, 1924 was just one among many other similar films), as well as a variety of topics from the issues of personal hygiene to the ethnographic expeditions (*What for?: Tripper; Life of a Textile Worker; Our Great North*, 1925; *Country of the Southern Sun – Soviet Adzhuristan*, 1931, and others).

Despite the growing attention to *kulturfilm* on behalf of film administrators and official institutions, the contemporary analysis of box-office income and audience response demonstrates the overall passivity towards “useful” cinema. Trying to turn necessity into virtue, the non-profitability of *kulturfilm* was often contrasted by officials to the money-making policy in fiction cinematography, thus advocating non-reimbursable investments into this field. Indeed, the investments into *kulturfilm* production were growing steadily. Although the statistics of the investments in the cinematographic field is dispersed, from the existing data one can infer that in 1927/28 there was an overall increase of investments into film production in general and individual film budgets grew considerably as well. In 1923, the central state film studio, Goskino allotted its new Cultural department 61,000 rubles.<sup>30</sup> A year later, in 1924, the department was reformed into Kultkino, an autonomous film studio existing under the auspices of Goskino. This studio, receiving state subsidies, in 1924–26 spent on the production of *kulturfilms* altogether 178,260

<sup>28</sup> In Ukraine the largest and quickly developing studio involved into *kulturfilm* production was VUFKU, while in the Caucasus the *kulturfilms* in distribution were coming mostly from the central studios.

<sup>29</sup> L. Suharevskii: “Nauchno-prosvetitel'skoe kino v SSSR”

[Popular Science Cinema in the USSR]. In: *Kulturfilma*. Leningrad: Tea-Kino-Pechat' 1929. GARE, F: 7816 Op. 2 D. 4 L. 63.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 56.

rubles. During the same period, Mezhrabpom-Rus' and Proletkino each spent on kulturfilm around 100,000 rubles.<sup>31</sup> The total investment into kulturfilm production in 1924/25 equaled 623,365 rubles.<sup>32</sup> In 1928, Sovkino (which replaced Goskino as the central state studio and distributional monopolist) invested 400,000 rubles<sup>33</sup> in kulturfilm, Mezhrabpom – 250,000 rubles,<sup>34</sup> and the other film studios had their own budgets, allotted to the non-fiction production. For comparison, the production of an average full feature fiction in 1926 took around 60,000-80,000 rubles<sup>35</sup>, while in 1927/28 it was already around 100,000-150,000 rubles. At the same time, the cost of kulturfilm ranged from 10,000 to 50,000 rubles.<sup>36</sup> Furthermore, the distribution and screening of kulturfilms went through the workers' clubs, which had special tax concessions and provided tickets at a reduced price.

### Filmmakers: The Struggle for Recognition

The majority of the filmmakers that produced non-fiction films did not see it as a special occupation or even specialization. Vsevolod Pudovkin, who made a number of iconic works of early Soviet cinema – like *Mother* (1926) and *The End of St. Petersburg* (1927) – also produced also a kulturfilm, *Mechanics of the Brain* (1926), made in a German tradition of popular science films, which was intended for a broad audience and became one of the few kulturfilms which was successfully exported<sup>37</sup>. Abram Room and Victor Shklovskii, alongside with a piece on psychological and sexual relations of the Soviet “New Men”. (*Bed and Sofa*, 1927), made an anti-drinking pro-

paganda film (*Liquor Rush*, 1924), an advertisement (*Guess What 'Mos' Tells*, 1924), and an agitational piece *Jews on the Land* (1925/27<sup>38</sup>), which presented a visual account of a brief experiment of Jewish communes in the Crimea. Lev Kuleshov, the pioneer theoretician of montage effects, made, along with a burlesque western (*Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*, 1924) and a psycho-drama (*By the Law*, 1926), a cartoon, entitled *Forty Hearts* (1931), popularizing Lenin's plan of electrification of the country and a fiction film on fulfilling the plan on coal in one of the mines (*Shortfall*, 1930). In similar vein, other film directors, some with established reputation in fiction cinema, were involved in the production of kulturfilms, not considering it a different profession – among them Alexander Medvedkin, (*Preserve Your Health*, 1929), Yurii Zheliabuzhskii (*Heart of the Mountains – Svanetia*, 1927), and many others.

Certain topics proved to be of a higher interest to the audience. According to a contemporary research, the dynamics of the field demonstrated a persistent interest in “historical, socio-hygienic, ethnographical and geographical topics”.<sup>39</sup> While the circulation of non-fiction cinema remained consistently non-profitable, there were a number of rewarding exceptions: e.g. works as diverse as *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927), *Abortion* (1924), and the imported *Road to Health and Beauty* (1925) brought a surplus profit.<sup>40</sup>

*The Fall of the Romanov Dynasty*, by Esfir Shub, was a montage film, assembling different materials from pre-Revolutionary times into an ideolo-

<sup>31</sup> A. Terskoi, *Etnograficheskaia Filma* [Ethnographic Cinema]. Leningrad-Moskva: Teakinopechat 1930, 19.

<sup>32</sup> L. Suharebskii. In: *Kul'turfilma*, 56.

<sup>33</sup> Ibid, p. 64-65; See also Bliakhin's report on kulturfilm in: Art and Literature Archive, Moscow [later RGALI] F. 2495 Op. 1 D. 9 L. 14.

<sup>34</sup> State Archive of the Russian Federation [later GARF] F. 7816 Op. 1 D. 12 L. 69.

<sup>35</sup> RGALI, F. 2496, Op. 1, D. 16, L. 3-7.

<sup>36</sup> The contemporary data shows a big discrepancy of the investments, certain kulturfilms were made on a minimal budget (*In the Mountains of the Caucasus* was made on 6,000 rubles, *The Chuvash Lands* cost was 8,240 rubles), while there were also examples of the budgets, which equaled films (*One Sixth of the world* costed 136,500 rubles) RGALI F. 2494, Op. 1, D. 96, L. 11; RGALI F. 2494 Op. 1 D. 102, L. 5; L. Suharebskii in: *Kul'turfilma*, 82.

<sup>37</sup> Wolfgang Mühl-Benninghaus: “Deutsch-russische Filmbeziehungen in der Weimarer Republik.” In: M. Schaudig (ed): *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*,

Band 8, Munchen 1996, 99.

<sup>38</sup> “Zemlia”, here translated as “land”, in Russian denotes both “land” and “earth”, adding an extra connotation to the film title.

<sup>39</sup> L. Suharebskii in: *Kul'turfilma*, 85.

<sup>40</sup> The overarching claims are very hard to support as the absolute figures strongly depend on the number of copies available for distribution. Thus, even potentially commercially successful films could not fulfill their potential if only a few copies of them existed. Up to 1928, most of the kulturfilms were available in less than 10 copies, distributed among the 11 regional distribution centers (only in the Russian Federation). The majority of the films remained in the Central Distributional Region (including Moscow and Moscow area), which thus produced the lion's share of income and ultimately formatted the film policy. In: L. Suharebskii *Kul'turfilma*, 65-73. On the geographical distribution of the revenue from kulturfilm: RGALI F. 2494 Op. 1 D. 123, L. 9-11. On the correlation between the distribution network and revenue see Erofeev's speech in: Ibid, 26-30.

gically straightforward narrative. It received high acclaim from the critics<sup>41</sup> as well as turned out to be a remarkable box-office success, bringing a 600 percent profit on the original investment.<sup>42</sup> The narrative was created with the help of inter-titles and editing, contrasting festive scenes from the royal family's life with the toiling masses. Whatever reason evoked the viewers' attention – the recent upheavals, nostalgic sentiments for the lost stability or a search for new readings of the recent history – the success of the film was unparalleled among many expensive historical action films of the times. Furthermore, by ascribing to the author symbolic and financial rights over the film, it established an important precedent for the non-fiction films, especially for those of montage nature. Following the intervention of Majakovskij on behalf of her friend and colleague, Shub was promoted from the credit as editor to author, thus being entitled to a percentage of the distribution profit.<sup>43</sup> This decision offered an additional incentive to the authors of *kulturfilms* as well as established montage films as an autonomous genre in the 1920s. The admittance of their value secured the further allocation of funds for montage experiments (such as, for example, Shub's next film *The Great Road*).

*Abortion* also was an experiment with different techniques and genres, fusing melodrama with an educational film and a newsreel. Based on a script by a professional physician, it was the story of a fictional female protagonist with the detailed anatomical information on the female body and legalized abortion, combining animation, acted scenes, and the text of the law. While the protagonist died from an illegal abortion made by an unqualified midwife, the female viewers were urged to avoid this destiny with the help of the new law and nationalized medicine. Albeit the film itself did not survive, its press reviews suggest a warm reception from critics.<sup>44</sup> Perhaps due to its straightforward visual references to sexuality, its box-office success was comparable to that of fic-

tion films. It made its way to the commercial movie-theaters, while the lion's share of *kulturfilms* remained the repertoire of the non-profit workers' clubs.

The imported German *kulturfilm*, *The Road to Health and Beauty*, produced by the culture department of UFA (*Kulturabteilung*), was another commercial success in Soviet Russia. After a controversial reception at home, due to its use of the nude body<sup>45</sup>, the film is built on the fusion of prescriptive and educational registers, combining staged scenes from archetypal Greek life along with visualized concepts of physical beauty and human body presented in close-ups and slow motion recordings as art and mechanism at once. The mass sport scenes became part of the film together with the episodes of contemporary celebrities (from Lloyd George to Gerhart Hauptmann), while the promotion of lifestyle included both "should" (gymnastics, fresh air, hygienic habitat) and "should-nots" (too much reading, smoking, and working featured as equally damaging for body and spirit). Using sportsmen and dancers instead of actors, the film was a paradigmatic example of the *kulturfilm* genre, becoming a box-office success in Russia even despite a fairly limited number of copies available (only 11 for the 11 distribution centers).<sup>46</sup> The message of the film remained contradictory. Evoking the worldview of the neo-conservative *Jugendbewegung* with its exclusivist perfectionism, its enlightening discourse nevertheless correlated with the Soviet emphasis on physical and spiritual development.

Another promising direction for *kulturfilm* was the expedition films, also referred to as "ethnographic".<sup>47</sup> Not yet an established genre, these films were on-going experiments both visually and narratively. Inspired by the successful example of Robert Flaherty's *Nanook of the North* (1922)<sup>48</sup>, early Soviet expedition films intended to map remote territories and to acquaint audiences with the variety of lifestyles and cultures in

<sup>41</sup> RGALI F. 2494 Op. 1 D. 74.

<sup>42</sup> In absolute figures the data features: L. Suharebskii. In: *Kulturfilma*, 82 f.

<sup>43</sup> Esfir Shub: *Krupnym planom*. Moskva: Iskusstvo 1959 [*Close Up*. Moscow: Iskusstvo 1959], 101f.

<sup>44</sup> "Abort" script by N.I. Galkin (physician), Goskino production. See description and evaluation in: *Iskusstvo trudiasbimsia* [Art to the Toiling Masses], (1924) H. 3, 14.

<sup>45</sup> On justifying the choice of the authors see: Max Osborn: "Der nackte Mensch im Film." In: *Wege zu Kraft und Schönheit: Ein Film über moderne Körperkultur in Sechs Teilen*. Berlin: Kulturabteilung der UFA 1925, 15-28.

<sup>46</sup> Compare the number of Shub's next film, *Great Road*,

which was supplied in 72 copies, for example. L. Suharebskii. In *Kulturfilma*. p. 70. The limited number of copies was an overall problem, however.

<sup>47</sup> Simultaneously the concept of *vidovye filmy* was in use which could be rendered as scenery films, which tacitly implied little conceptual differentiation between the natural landscapes and the representations of cultures inhabiting them.

<sup>48</sup> See Lebedev's detailed description of the film, most probably screen at one of the ARRK's Thursdays without, however, going to the public distribution. N. Lebedev, manuscript "Kulturfilm" in: Cinema Museum Archive, Moscow: F. 26, Op. 1 D. 3.

the USSR. While the communist leadership, looking for legitimacy, co-opted national elites to the state apparatus and institutionalized national self-governments, the cinema, mobilized to construct the new Soviet identity, set to create visual narratives for ethnic and cultural diversity, encapsulated by the new unity.

Neither expedition nor ethnographic films were precisely defined, making the author of the first monograph on ethnographic cinema both lament the situation as well as suggest his own definition, equally eclectic in combining non-fiction shooting with the use of artificial setting, staged scenes from national folklore, various lighting devices, preconceived plots, etc.<sup>49</sup> Ethnography, itself experiencing a complex evolution with the appearance of a new generation<sup>50</sup>, remained fairly detached from the cinematographic world. Meanwhile, the latter asserted the primacy of method over material, empowering the author to make the audience “see what he wants and the way he wants”.<sup>51</sup> The first classification of ethnographic films was thus conspicuously all-encompassing, including “educational, scientific, and so-called artistic cinema (*hudozhestvennoe kino*)”.<sup>52</sup>

Numerous films about ethnic and national groups were produced in the 1920s as a result of expeditions (whether with or without a professional ethnographer), featuring the indigenous population progressing “from nature into culture.” At the same time, the expedition filmmakers sought to renounce the commercial exoticism of fiction films by creating an image of unity with a strong temporal vector in the direction of the future: *In the Caucasian Mountains* (1927), *Roof of the world (Pamir)* (1927), *Heart of the Mountains* (1927), *Forest People* (1928), *In Burjat-Mongolia* (1929), *The Gates of the Caucasus* (1929), *On Kamchatka and Sakhalin* (1929), *Chechnia* (1929). The “cartographic” tendency of the representations of various ethnicities ranged from emphasizing backwardness to featuring autonomous but suppressed local cultures, in need of liberation and promotion. External ascription of public mission to different territories was one way to include them into a larger

community (*Turksib*, 1929; *One Sixth of the World*, 1926). On other occasions, the local population was transformed into active “engine of changes”, featuring an interesting evolution of the concept of *tipazh* in the authentic setting (*The Mechanical Tractor Station New Way*, 1931).

Many of the expedition films became the testing grounds for the innovative filming techniques, such as hidden camera, telephoto lens, slow motion, aerial photography and the use of animation. Certain non-fiction films used the expedition format for covering their pragmatic advertising nature. Thus, the film *From Sea to Sea* (1929) used the attractions of the landscape stretching from the Caspian seashore to the subtropical Black Sea coast to enliven the account for a construction of the Baku-Batumi pipeline. Alternatively, Vertov’s *One-Sixth of the World* (1926) was initially commissioned as an advertisement for the state trade monopolist, Gostorg, but turned the pragmatic commission into a lyrical-ethnographic account. The mixing of “fiction” and “reality” provided an additional dimension for the ethnographic films (*Salt of Svanetia* 1930).

The films, commissioned by the authorities of the ethno-national units (such as *The Chuvash Land*, 1927) and seeking to use cinema as means of self-representation were at first sight similar to expedition films. Contrary to the latter, however, they did not emphasize the exposure to the new, exotic, or primitive, rather, they tended to feature autonomous and self-sufficient cultures with centuries-long pasts, with a tendency to merge staged historical scenes with contemporary material shot on location (*On The Asian Border*, 1930). The stable autonomous government and successful assimilation into the federative structure became central elements of the message, along with a unified and ethnically homogeneous cultured space, often with “naturalized” borders, such as mountains or rivers.

The variety of *kulturfilms* clearly contained within itself different potentials for further development – from the standardization of imagery to the experimental fusion of genres and subversion

<sup>49</sup> Introduction by Professor N. Iakovlev. In: A. Terskoi: *Étnograficheskaia Filma*. Leningrad; Moskva: Teakiopechat’ 1930 [Ethnographic Cinema. Leningrad; Moscow: Teakinopechat’ 1930], 14.

<sup>50</sup> Yuri Slezkin: “Sovetskaia etnografia v nokdaune: 1918-1938” [Soviet Ethnography in Knockdown: 1928-1938]. In: *Étnograficheskie obozrenie* (1993) H. 2, 113-125; T.

Sokovei: “Evolutsia ponimania predmeta etnografii v Sovetskoi etnograficheskoi literature, 1917-1932”

[Evolution of the understanding of the subject of ethnography in Soviet ethnographic literature, 1917-1932]. In: *Vestnik MGU, History* (1990) H. 5, 50-60.

<sup>51</sup> A. Terskoi, *Étnograficheskaia Filma*, 87.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 79.

of stereotypes. The history of the early *kulturfilms* would, however, remain incomplete without giving credit to the creativity of single marginalized figures, whose visual and conceptual innovations subverted the mainstream understanding of non-fiction cinema, and where aesthetic innovations determined the later writing of film history. Along with a few others, the following four directors played a certain role in underlining the flexibility of the concepts as well as the alternative directions in which the early documentarists evolved.

## II.

### Against the Current: Five Cases of Creative Violations of the Conventions

#### Dziga Vertov: The Romantic of Facts

Dziga Vertov is known as the first consistent advocate of non-fiction filmmaking. His manifestos, written in the combative style of early futurists and declaring the perfection of the mechanical eye, able to “decipher, in a new way, an unknown world”<sup>51</sup>, immediately attracted the attention of his colleagues as well as fixed his distance from the filmmaking mainstream. The search for reality “caught unaware” (*zhizn' vras-plokb*) made Vertov renounce all other approaches to filmmaking, waging “a war for showing the world, not telling about the world”:

*Neither tempting offers of the companies nor proliferation of the triumphant collaborators, neither compromising nor threats could shake our decision to fight against the 100% artistic drama for the 100% Kino-Eye. <...> Long live the world rebellion of facts against the unwanted care from art-religion!*<sup>54</sup>

Vertov's concept of fact had a strong aesthetic dimension as much as an ideological one. Using a constructivist approach, emphasizing the concept of montage, and opposing the visual to the verbal, the group of “Kinoks” (“Cine-eyes”)<sup>55</sup> sought to purify the visual texture from literary overtones and theatrical *mis-en-scenes*, at the same time fighting historical films as a genre of the past. The restriction of the temporal palette of the filmma-

king to the present was perceived as an advantage that could intensify the concentration of the camera-eye as universal and omnipotent observer.<sup>56</sup>

In his most well-known film *Man with a Movie Camera* (1929), which became one of the high-lights of constructivist aesthetics, Vertov developed a specific cinematographic language which could exist without inter-titles creating the meaning solely through the visual sequence. Filmed in different cities in Russia and Ukraine the film synecdochally represented the modern universe. Beginning as an anthropomorphic account of city life, similar to Ruttmann's *Berlin, Symphony of the Great City* (1927), it concentrated on the most modern urban elements: mechanisms set in motion, shops opened, the trams, trains, cars, factories, telephones, switchboards, and typewriters became the main chords of the dynamic urban symphony.

In the film, however, the images of the New World had an identifiable creator – the man with the camera himself. Allowed to dominate the recorded world (standing on top of the roof, being two or more times bigger than the pedestrians below), he features as an omnipresent observer (sitting in the glass of beer in the pub, accompanying the firemen to the fire, and the ambulance to the place of an accident, going down to the mines and up the factory chimneys), who has the right to manipulate spatial, as well as temporal, reality. The images of “spontaneous” life are later split, multiplied and distorted, the movement is reversed, slowed down or speeded up at will. The viewers are situated within at least three temporal zones (parallel with the actual viewing): the audience is watching the film in the cinema, the actual filming seen on the screen and the intermediate time of the montage of the film which features the alternative arrangements of the cinematographic material. The concept of the document is thus two-fold: on the one hand, it is seen as the most raw reality, surrounding his camera, on the other – the film is filtered through editing, leaving behind the elements which, according to the author, do not belong to the modernist image of Today. Uniting document

<sup>51</sup> Dziga Vertov: *Kino-eye: the Writings of Dziga Vertov* / edited with an introduction by Annette Michelson; translated by Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press 1984, 17 f.

<sup>54</sup> RGALI, F. 2494 Op. 1 D. 49 L. 1- 4.

<sup>55</sup> The group of Kinoks was created by Dziga Vertov and

included Mikhail Kaufman, Elizaveta Svilova, Ilia Kopolin, Ivan Beliakov, Alexandere Lemberg and others. “Kinoki. Perevorot” [Kinoks. The Transformation]. In: *LEF* 1923, H. 3, 135-143.

<sup>56</sup> RGALI, F. 2494 Op. 1 D. 49. L. 5.

and futurism, Vertov thus attempts to construct the truth of the future, moved by the material as much as by his ideas of how it should be represented.<sup>57</sup>

Vertov's non-compromising views met with an equally strong counter-attack from the agressed professional audience who sought to deconstruct the central concept of "life-as-it-is" by references to the unavoidable artistic position in relation to the material. This counter-attack subsumed Vertov's works under the analysis of his textual manifestoes and speeches and declared his views and works "lacking strong ideological and personal position" [sic!], thus earning him the label of "formalist".<sup>58</sup>

The major point of contention was the relation of fiction with non-fiction material. Involved into the active verbal polemic and challenged to refute increasingly aggressive accusations, Vertov reformulated his position, defining non-fiction "not as a direction in film aesthetics, but as a branch of film industry" and arguing that "there is a confusion between documentary, non-fiction film and facticism, documentarism, etc. Documentarism and the production of documentary films, however, is not the same thing."<sup>59</sup> His position, however, remained quite vulnerable, and his later films reflected the attempts to find a middle-ground between his visual principles and the tightening ideological requirements.

The unspoken introduction of the past in his next film *Enthusiasm (Symphony of Donbass)*, 1930), was among the first markers of the shifting attitude towards the cherished concept of "life-as-it-is". While Vertov's following work, *Three Songs of Lenin* (1934), still used the texture of unstaged material, it brought in archaic language of folklore to create a modern epic about the deceased Soviet leader. His charisma and "living spirit" united and transformed the space through

montage sequences where a woman in an Asian town "sees" the young pioneers, marching in a leafy forest, while an old man in the desert "looks" at the Kremlin. This cinematographic space, while keeping a legacy of constructivist traditions, is at once expansive and hierarchized.<sup>60</sup>

In his last full feature, *The Lullaby* (1937), history and present, myth and reality merged into a rigid framework where broad horizontal space is united through a strong vertical axis. Using the metonymic principle of montage of the non-fiction, chronicle, newsreels and staged sequences, Vertov placed Stalin in the center of the universe, featuring the unstoppable march towards the Kremlin by hundreds of females of different nations and cultures, uniting the vast space by the centripetal move towards the leader. Furthermore, the notions of the cinematographic document, formally still assembled from chronicle materials and

structured into a coherent unity became challenged by the staged nature of the events themselves (such as cheerful marches on Red

Square, staged by and for the regime as acts of self-legitimizing). The spontaneous became the cover of the normative.

### Vladimir Erofeev: Documenting the World

Another early attempt of redefining the ambiguous concept of *kulturfilm* came from Vladimir Erofeev, critic and filmmaker, who also was instrumental in bringing the concept to Russia. Advocating, similarly to Vertov, the promotion of the films without actors and pre-prepared settings, he argued for the possibility of financially self-sufficient *kulturfilms*, citing the German example.<sup>61</sup> His films testified to the credibility of the argument, receiving attention not only from

two Vertovs and we have to decide where Vertov is going. If Vertov follows the direction of the 'movie-camera', I will fight him, if Vertov follows the line that leads him to us, then I will argue with him and will work to draw him to our position." *For the Film of the Reconstruction Period*, 137.

<sup>59</sup> Ibid, 110.

<sup>60</sup> Oksana Bulgakova: "Prostranstvennye Figury Sovetskogo Kino 1930ch Godov" [Spatial Figures of the Soviet Cinema in the 1930s]. In: *Kinovedcheskie zapiski* H. 29, 55.

<sup>61</sup> Vladimir Erofeev: *Kinoindustria Germanii*, 75-84.

<sup>57</sup> Yuri Tsivian: *Istoricheskaja Retseptsia Kino: Kinematograf Rossii. 1896-1930*. [Historical Reception of Cinema: Cinematography in Russia, 1896-1930]. Riga: Zanatae 1991.

<sup>58</sup> See, for example, the statement of one of a high film official: "<...> I will always mercilessly fight documentarism as a theory... For example, Vertov, who made *Man with a Movie Camera* should be harshly fought against. This film is ideologically deeply alien to us. Vertov, who made other films, let's say, his early films, this Vertov should be talked to differently. But there are no

professional audience, but even from commercial theaters both in the country and abroad. Both his western and eastern expeditions (*Towards the Safe Bay*, 1930; *Roof of the World*, 1928) became internationally known. The biggest success was his film about Afghanistan (*The Heart of Asia*, 1929), which both evoked positive critical evaluation interest and brought profit.<sup>62</sup>

Turning from film criticism to filmmaking, Erofeev was attracted by expedition films, seeing in them a direction that interested not only himself but a large audience as well. Filming expeditions welcomed spontaneity, allowing him to combine the loose scenario plan with improvisation. Elaborating on his understanding of documenting the events, Erofeev pointed to a variety of methods, concentrating on the participant observation of the camera-eye, immersed into the complex social fabric.<sup>63</sup> He related the notion of document to *kulturfilm* through the task of presenting and explaining the world.<sup>64</sup>

Following this understanding, Erofeev's films are marked by an interest in the surrounding world and the desire to recreate its variety on the screen. Starting from his first film, assembled from the materials of the 1913 expedition to the North Pole (*Beyond the Polar Circle*, 1927), Erofeev's expedition films demonstrate interest in diversity and cultural *mélange*, featuring spaces of coexistence and plurality – be it ethnic (*Roof of the World*), social (*Towards the Safe Bay*) or political (*The Heart of Asia*). Contrary to the majority of expedition films, which equated territory with ethnicity, his films featured spaces where cultural borders were blurred and the world kept its heterogeneity.

Taking up Ruttmann's image of a modern and dynamic Berlin, *Towards the Safe Bay* diverged from the mechanical repetition of the modernist manifesto, emphasizing the layered character of the city and subverting the unproblematic biolo-

gical circularity of life. The implicit argument within Ruttmann's presentation of man as a social animal was fused with the ideological critique of the appeasing attitude of social democracy from the radical leftist positions. Although filming the urban fabric with anthropological attention, Erofeev enjoyed most his ethnographic expeditions to the remote and often previously unfilmed lands and cultures. *The Roof of the World* became an account of one of such extensive expeditions, in which the crew researched and recorded the most remote living spaces inhabited by the Kyrgyz nomads and agricultural Tadzhiks. The ethnographic sketches of the local customs created an image of Pamir as a complex world with archaic cultures whose life patterns were not fitting a simple schemata of a linear developmental scale.

*The country of the Lion and the Sun* (1935) was commissioned to represent the visit of the Soviet governmental delegation to Iran, while keeping the ideology of earlier expedition films. The life of the country, the arrival of modernity and its complex reception, the fusion of tradition and novelty are the main themes of the film. The images of veiled women wearing fashionable European shoes or traditionally dressed couples passing under a film poster with a passionate kiss receive more attention than the official Soviet delegation, appearing only in the last scenes of this perceptive film.

Erofeev's experience with non-fiction filmmaking led him to the conclusions similar to those of Vertov. He argued for institutionalizing *kulturfilm* production, seeing in it the solution for the growing attack against "documentarism as theory".<sup>65</sup> At the same time, contradicting the statements of those who saw in non-fiction an obligatory ideological burden of cinematography, he argued for the rationalization of the *kulturfilm* distribution network as well as supplementary measures for nursing and stabilizing the audience's interest,

<sup>62</sup> Unfortunately, the film was not preserved and could be reconstructed only through the contemporary reviews and debates.

<sup>63</sup> V. Erofeev "O dokumental'noi s'emke" [On documentary shooting]. In: *Puti sovetskoi kinobroniki* [The Directions of Soviet Film Chronicle], Moskva 1933, 69 f., republished in: *Erofeev, materialy k 100-letiyu so dnia rozhdenia*, [Vladimir Erofeev, The Materials Collected To the 100 Anniversary of his Birth], Moskva: Musci Kino 1998, 22-26.

<sup>64</sup> See Erofeev's letter to Lebedev dated 9/VIII-'26, The Archive of Moscow Musci Kino, F. 26 Op. 1 D. 97.

<sup>65</sup> see note 60. The Erofeev's counter-argument emphasized the institutional side of the non-fiction filmmaking: "<...> We think that filmmaking is not simply an ideological realm, but is also a technical process, a part of industry, and we insist on introducing specialization within filmmaking on the same principles that are implemented in the socialist soviet industry. <...> Applied to cinematography, it would imply the separation of studios into non-fiction and chronicle film, fiction film, and animation film studios. <...>." The Archive of Moscow Musci Kino, F. 26 Op. 2 D. 72 L. 19.

which, in his view, was “like the peasantry – innumerable, one by one miserable, but together determining the economy of the country”.<sup>66</sup>

The conceptual transfer from *kulturfilm*, which avoided the clear-cut formulation of its genre boundaries, to documentary, which was from the very beginning a fairly exclusivist paradigm, triggered a serious debate over the “rights and duties” of filmmakers. Although Erofeev was far from putting all fiction filmmaking on death row, he was nevertheless accused of it during an official purging campaign.<sup>67</sup> In the absurd language of politicized bureaucracy, the accusation was formulated as “attempts to solve all the complexities of artistic-creative political [sic!] objectives through chronicle”.<sup>68</sup> Grouping Erofeev and Vertov into the “documentarist” camp, their critics attacked the very notion of documentary in a similar manner to those who once upon a time looked down on fiction films: “When you say ‘documentary film’ you are mistaken. Since you deform the document and change the material in the process of interpretation, this film is also a fiction [*khudozhestvennyi*] film.”<sup>69</sup> In response, Erofeev argued for the necessity of institutionalizing the autonomous film production which would explore technical innovation. At the same time, he contested the rising concept of entertaining cinema to the notion of “interesting chronicle material”.<sup>70</sup>

While the suggestion of institutional separation was ultimately implemented in terms of production, distribution and even cinematographic education, Erofeev’s personal career went downhill as he was forced to retreat from expedition filmmaking to editing the material of his colleagues (e.g. Roman Karmen’s material on the Spanish Civil War – *On the Events in Spain*, 1937), making films without participating in the actual shooting (*The Heroic China*, 1938; *In Ussuri Taiga*, 1938) or filming prescribed themes (*Stalin’s Breed*, 1937; *The Way is Open*, 1937; *Lenin’s Library*, 1940), in which the mastery of an attentive observer is restrained to record carefully staged events that lacked any spontaneity.

## Esfir’ Shub: The Creator of the Past

Her realm was the past, her interest – the reconstruction of history through events which acquired new meaning through the arrangement of material and the explanatory text. Esfir’ Shub, another canonized hero of early Soviet cinema, was instrumental in formatting the genre of montage films. In her case, however, the understanding of the significance of chronicle paradoxically coincided with apparent disrespect for the original material, as many of her films were assembled from original negatives, thus destroying the precious reels by turning them into the raw material of the new history. Starting her work in cinematography as an editor of imported films, to which she was assigned to add ideologically “correct” narratives, Shub developed an interest in ideological travesty created from ideologically and thematically diverse materials with the help of montage and textual commentaries. As opposed to Vertov, she did not abstain from using inter-titles in her films, often relegating the burden of interpreting the visual to the verbal. Although being on the left flank in aesthetics, she almost inevitably entered into an argument with Vertov on the possibility of historical films, on the relations of visual and verbal, as well as on the ways of editing. In her memoirs, she restated the importance of the impact on the viewer, achieved through editing:

*<...> One should edit the documentary films in a simple and semantically clear way. The spectator should have time not only to see the events and the people, but also to remember them. <...> Everything should be done with artistically convincing force. <...> The documentary film should, first of all, move the viewer emotionally. <...>*<sup>71</sup>

Throughout her career, Shub emphasized the importance of the credibility of material, even if it is achieved through careful selection of the protagonists, places, and themes.<sup>72</sup> Her proximity to the fiction film in structuring the material was noticed by her colleagues early on during the

<sup>66</sup> RGALI, F. 2494 Op. 1 D. 123 L. 30.

<sup>67</sup> In cinematography the first wave of purges was organized and managed by the cinematographer’s organization, ARRK, which united the majority of the film professionals and, until its dissolution in the 1934, was the central non-state organization establishing hierarchies in the cinematographic realm.

<sup>68</sup> RGALI, F. 2494 Op. 1 D. 352 L. 8.

<sup>69</sup> *Ibid.*, L. 14.

<sup>70</sup> Erofeev. In: *Puti Sovetskoi Kinohraniki*, [The Directions of Soviet Film Chronicle], 58.

<sup>71</sup> Esfir’ Shub, *Krupnym Planom* [Close Up], 189.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 204.

debate on her first cinematographic success, *The Fall of the Romanov Dynasty*.<sup>73</sup> Later, having acquired the status of a filmmaker, she continued using chronicle material for creating films on the industrialization of the country, always with a straightforward ideological message (*Today*, 1930; *The Country of the Soviets*, 1937; *Komsomol, the Chef of the Electrification*, or *KshE*, 1932).

Many of Shub's works became authoritative historical narratives, the credibility of which was enhanced by the "authenticity" of the material. Thus, a montage film *The Great Road* (1927) offered a linear narrative of the turbulent early period in Soviet history by fusing the class ideology with that of national liberation. Bringing together numerous chronicles of the most diverse sources, Shub succeeded in visualizing

Many of Shub's works became authoritative historical narratives, the credibility of which was enhanced by the 'authenticity' of the material.

the expansion of the territorial grasp of the regime: the Far East liberated from Japanese occupants, Ukraine saved from German aggressors, the Caucasus freed from the Entente intervention. The narrative later entered the school textbooks and scholarly research, being further disseminated and reproduced throughout the Soviet years. Ironically, Shub prepared her film along with another paradigmatic cinematographic work, no less instrumental in formatting the collective memory of the revolution – that of Eisenstein's *October* (1927). Working in Leningrad, the two directors met throughout the course of their work, discussing the ways and means of filmmaking – united in their urge to rewrite history. Later, writing about Shub's film, Eisenstein formulated her position towards documentary filmmaking:

*...[the director's] work in principle does not differ from the work of a painter or a musician, choosing from a variety of sounds or colors these particular ones and not the others... In featuring contemporary material, the objective to represent turns into the objective to represent the most characteristic features, to find in documentary material the dimensions, which bring it to the generalization of the represented fact. <...>*<sup>74</sup>

Having earned her reputation with films on the past, Shub turned to representations of the present, which proved to be more complex than the settled accounts of the history. With the film *Today* (1930) she moved yet another step towards representing the present, at once transient and monumental, opposing capitalism and socialism as the worlds of decline and progress by using a familiar method of prescribing the meaning of the visual material through editing and inter-titles. However, as was the case with other filmmakers, the previously welcomed strategy was stripped of favorable reception. After the anonymous criticism in the Leningrad press, the screenings of the film were stopped without warning. The subsequent discussion justified the disapproval by allegedly "discovering" ideological mistakes. Like a hot potato, blame was passed from censorship authorities, who had given their sanctions to the screenings, to the author who had not implemented the concept of "dialectical documentarism" (meaning a miraculous divination of the future direction of the party line), to her colleagues, and, finally, even to the cinematographic association which had failed to provide necessary guidance and advice for its member.

Calling the cinematographic production a collective enterprise, which is supposed to receive evaluation from numerous higher instances before reaching a mass audience, the filmmaker and her colleagues protested against blaming a single author for possible political misconceptions.<sup>75</sup> Quite characteristically, for example, Alexander Dovzhenko brought up the issue of responsibility of the administrators for the film, declaring the latter to be an ideological product rather than an artistic oeuvre:

*Calling the cinematographic production a collective enterprise, which is supposed to receive evaluation from numerous higher instances before reaching a mass audience, the filmmaker and her colleagues protested against blaming a single author for possible political misconceptions.<sup>75</sup> Quite characteristically, for example, Alexander Dovzhenko brought up the issue of responsibility of the administrators for the film, declaring the latter to be an ideological product rather than an artistic oeuvre:*

*<...> You protest against the title 'Today'. And we ask you – why did you call the film 'Today'? Comrades from Sovkino,.... this was in your hands, wasn't it? <...> we would like to demand from you to cease to be mere bureaucrats, sitting at the tables with 4 legs, but to become teachers, leading our directors, otherwise your methods of administering will lead to the fact that we will only do worse things...<sup>76</sup>*

<sup>73</sup> RGALI, F. 2494 Op. 1 D. 74 L. 17.

<sup>74</sup> Quoted in: Esfir' Shub, *Krupnym Planom* [Close Up], 15.

<sup>75</sup> RGALI, F. 2494 Op. 1 D. 338 L. 40.

<sup>76</sup> *Ibid.*, L. 19 f.

Shub's later career remained tied to the institutionalized sphere of documentary, while featuring a growing discrepancy between the projects that remained unrealized – such as a documentary on Pushkin, or a documental film-comedy about Nikolai II based on Yuri Olesha's script – and the accomplished ones – *Spain* (1939), *The Native Land* (1942), capitalizing on the unity of the documentary texture and the ideologically loaded text, which in the sound version turned into a dominating off-screen voice, speaking for the characters on the screen, while the latter simple illustrated the verbal narrative. After the intimidating experience with *Today*, Shub, along with other non-fiction filmmakers, willfully transferred the aesthetic competence and the right of setting the canon of interpretation to the authorities, withdrawing to the seemingly safer position of the implementing agent. The concept of the document in her later works became further split between the orthodox understanding of the visual narrative, giving an impression of spontaneity, and the inter-titles (or an off-screen voice), ascribing the “correct” meaning to the events. The device of the authorial documentary was institutionalized with the help of aesthetics.

### Sergej Eisenstein: The Master of Polyphony

Histories of documentary cinema tend to leave out the complexity of Eisenstein's attitude towards and use of non-fiction, although he was more than accidentally involved in conceptualizing fiction and non-fiction.<sup>77</sup> His interest in the latter did not come from the desire to establish clear-cut genres and ways of filming, but precisely from the interest in blurring conceptual borders. In a quite dialectical rhetoric Eisenstein wrote in a letter to Esfir' Shub: “Today fiction and non-fiction are competing. Consequently, the third way is true. The beyond-the-fiction one.”<sup>78</sup> Mocking the apologists of pure genres and teasing his long-term acquaintance for the adherence to the “*vertovshchina*”<sup>79</sup>, that is, siding with

Vertov in his uncompromising struggle against “art-religion”, he emphasized the importance of the authorial position in view of the material, whatever the source of the latter might have been.

While Eisenstein argued for the impossibility of pure non-fiction, his own works crossing the border of genres had turbulent history. While on tour across Europe and America to study sound techniques, Eisenstein, along with two other Soviet filmmakers, Eduard Tisse and Grigorii Alexandrov, were involved in producing a little-known short piece *Woman's Happiness, Woman's Misfortune* (original title: *Frauennot-Frauenglück*, 1929), commissioned by a Swiss company as an advertisement for a new maternity hospital. The plot, similarly to the above-mentioned *Abortion*, was structured into three fictitious stories, each ending tragically in the absence of timely and qualified help, intertwined with the scenes of a new maternity hospital in Lausanne, practical information for the future mothers, as well as lobbying, between-the-lines, for the legalization of abortion, at that point forbidden in Switzerland. Although the respective proportions of involvement on the part of the three artists in directing remains unclear, Eisenstein obviously participated in creating the story, characterized by polyphonic intertwining of fiction and reality so characteristic for his oeuvre. Quite remarkably, the film, being one of the early sound experiments, was later imported into the Soviet Union, classified as foreign production, ascribed to Tisse, and screened in a reedited (silent!) version.<sup>80</sup> In this new version, the modern hospital featured as an achievement of the Soviet health system, leaving the woman's misery and distress to the bourgeois world.<sup>81</sup>

Traveling on to America, Eisenstein met Robert Flaherty, by then an acclaimed master of ethnographic filmmaking, and the two discussed ethnography and filmmaking, enthusiastically sharing their ideas on representing different cultures. Drawing partially on this inspiration, Eisenstein

<sup>77</sup> Recently, some attempts were made for reconsidering the Eisenstein's attitude to non-fiction and documentary filmmaking, however, concentrating mostly on his memoirs and other writings. See “Eisenstein – dokumentalist. Republikatsii” [Eisenstein as documentarist. Republications], in: *Kinovedcheskie Zapiski* # 49, Eisenstein “Pohvala Kinohronike” [A Praise for Film Chronicle], originally written in 1947, republished in *Kinovedcheskie Zapiski*, H. 36-37, 104-113.

<sup>78</sup> Eisenstein “Po tu storonu igrovoi i neigrovoi” [Beyond

Fiction and Non-Fiction], a letter dated 08.03.28, republished in *Kinovedcheskie Zapiski*, H. 44, 231.

<sup>79</sup> A word play using a phonetic analogy between *vertovshina* and *chertovshina* (devil's tricks).

<sup>80</sup> Gereb Anna, “A redex\_fejdelem és a dictator”, published in *Filmkultura* in 1998, also available at URL: [www.filmkultura.hu/articles/prints/eizen/hu.html](http://www.filmkultura.hu/articles/prints/eizen/hu.html) (accessed last on November 15, 2002, 5 PM).

<sup>81</sup> Gereb Anna, “Zhenskoe schast'e...” [Woman's Happiness], *Kinovedcheskie Zapiski*, H. 27, 72-75.

pursued his long-time dream to make a film on Mexico, at first receiving encouragement and financial support by the American writer Upton Sinclair, who became the producer of the film. The original intention, mentioned in Eisenstein's notes and letters to his colleagues was to experiment with

*...the creation of the expedition film [vidovoi] with tension and strong impressions, just like 'The Battleship Potemkin – an artistically made chronicle. We are making an overview of the country, and in this overview there are 5 intertwining stories – Indian, Spanish, soldier, revolutionary, and typically Mexican. These 5 stories will allow us to create a composition showing south and north, everyday existence and life of the country, as well as to create tension, necessary for a good film.'*<sup>82</sup>

The emphasis on the polyphonic structure of the material accentuates author's intention to make more than a linear narrative, showing the plurality of the national history by references to various socio-cultural milieus, historical fragments, reflections on artistic styles, and musical traditions.<sup>83</sup> Looking for the "third way" between fiction and non-fiction, Eisenstein fantasized about a new visual language, breaking with the conventions of the "disemboweled artistic cinema": "<...> The future cinema needs total restructuring which will leave no trace from our dear corpses – sorry, creations. The living ethnography, surrounding me, is much more interesting than any cinema, particularly documentary."<sup>84</sup> Although the shooting started and parts of the polyphonic *¡Que Viva Mexico!* were taking shape in superb Tisse photography over the course of 1931, the funding suddenly stopped, the expedition was interrupted and the filmmakers were cal-

led to return back to the Soviet Union. While the complex relations between Eisenstein, Upton Sinclair, Diego Rivera, the local Trotskyite opposition and the Soviet authorities are beyond the scope of this article<sup>85</sup>, it should be mentioned that the film was never completed by Eisenstein after he returned to the Soviet Union in 1932. The filmed material were edited by other people without author's consent and often even without his knowledge. In 1933, the stunning photography was assembled into a fairly conventional film named *Thunder over Mexico* by Sol Lesser, producer of Tarzan adventures who cut out one of the episodes from the originally polyphonic story, namely the story of a peon, defending his molested bride on the Hacienda Tetlapayac ("Magucy").<sup>86</sup> Eisenstein never saw the material after his return, thus ending his experiments with non-fiction in the ever more intolerant atmosphere.<sup>87</sup>

### Mikhail Kalatozov and Sergej Tretjakov: Beyond the Genre Conventions

The emerging non-fiction conventions were at once intertwined with and opposed to the purist insistence on factual references, advancing the principles of the "art-construction of life".<sup>88</sup> Covering a broad scope of literature and the arts, the "aesthetics of facts" brought in important innovations in writing as much as in filming. Overcoming the boundaries of the different media, a number of artists set the ground for creative deviation, sometimes prefiguring later developments. Thus, the notion "road-movie" appeared long before the beat generation, in form of a short story "Moscow-Beijing", subtitled – literally – "road-film".<sup>89</sup> Translating the expedition film into a literary form, the author, Sergej

<sup>82</sup> Esfir' Shub, *Krupnym Planom* [Close Up], 127.

<sup>83</sup> James Goodwin: *Eisenstein, Cinema, and History*. University of Illinois Press: Urbana and Chicago, 1993, 132-138.

<sup>84</sup> Esfir' Shub, *Krupnym Planom* [Close Up], 128.

<sup>85</sup> Harry M. Geduld and Ronald Gottesman: *Sergej Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que Viva Mexico!* Indiana University Press: Bloomington/London, 1970.

<sup>86</sup> Sergej Eisenstein: *Que viva Mexico!* With an introduction by Ernest Lindgreen, London: Visio 1951. Karetnikova, I.: *Mexico according to Eisenstein*, Albuquerque: University of New Mexico Press 1991.

<sup>87</sup> Further films were made from the Eisenstein's rich Mexican footage, which up to this day remains a fascinating material beyond the possibility to reconstruct it according to the original authorial concept: *Eisenstein in*

*Mexico* (Sol Lesser, 1933), *Time in the Sun* (Marie Seton, Paul Burnford, 1939), *Mexican Symphony* (William Kruse, 1941), *Eisenstein's Mexican Project: Episodes for Study* (Jay Leyda, Manfred Kirchheimer, 1958), *Mexikanskaia Fantazia* [Mexican Fantasy] (Oleg Kovalov, 1998).

Furthermore, a number of films is ascribed to Eisenstein in various English-language filmographies and databases, without mentioning the editor and ascribing the final projects of questionable quality to Eisenstein, who never saw the material after his return to the Soviet Union. E.g. *Conquering Cross* (1941), *Idol of Hope* (1941), *Land and Freedom* (1941), *Mexico Marches* (1941), *Spaniard and Indian* (1941), *Zapotecan Village* (1941).

<sup>88</sup> "Program" in: *LEF*; #1, 1923, 6 f.

<sup>89</sup> S. Tretjakov "Moskva-Pekin (Put' fil'ma)" [Moscow-Beijing: Road movie]. In *LEF* (1925), H. 3, 33-58.

Tretjakov, composed the text as a fragmented narrative of “Kodak shots”<sup>90</sup> – a set of impressionistic etudes, sharp observations, grotesque portraits – condensing the linearity of the itinerary into a sequence of visual episodes, playing on the tension between documentary texture of observation and highly personal hierarchies of importance.

The creative tandem of the author with a young Georgian cameraman Mikhail Kalatozishvili, who later russified his name to Kalatozov, resulted in another experimental undertaking: the two used the context of Caucasian exoticism to subvert a conventional ethnographic film, bringing together the observational skills with the agitational-utilitarian aesthetics. Blurring the boundary between fiction and non-fiction, they combined ethnographic expedition material with extracts from Kalatozov’s banned and unfinished fiction film, *The Blind*, to make an modernist ethnographic poster which remained a unique example in the history of cinema – *Salt of Svanetia* (1930). This visually powerful story of a community leading a quasi-medieval self-sufficient life in a village, defies precise genre definitions, fusing radical leftist ideology, placard-style inter-titles, avant-garde montage-technique, and ethnographic documentation of pre-modern life practices.

The “aesthetics of fact” implied more than an illustration of the ideology – the very visual language of the film was to become semantically charged. The dramatic narrative structure of this work as well as non-conventional compositions and quick montage are very untypical for the *kulturfilms*, which distanced from dramaturgic elements. In this film, however, all these elements affect the viewer emotionally through the visual sequence, seeking as its goal “the production of a new man with the artistic means”.<sup>91</sup> These ideas were paradoxically convergent with the *kulturfilm* concept of “organizing thoughts”, even if on the rhetorical level the latter renounced aesthetic categories.

The audience is thus included in the Svans’ drama about the lack of salt, the impossibility of the isolated life. Emulating the laconic aesthetics of a poster, Kalatozov and Tretjakov present the

village of Ushkul in Upper Svanetia as a compact and homogeneous community. Due to the absence of technology, the work is represented as monotonous, though filmed with a touch of fascination with the craftsmanship of the locals. Independence implies poverty, backwardness and suffering: the isolation of the region means a profound deficiency. As seclusion threatens survival, the film argues for including Svanetia into the new unity, breaking through the traditional life patterns, conquering the nature and turning the “prisoners of the mountains” into a part of the “one sixth of the world”.

Destroying the romantic myth about the independence of the mountain-dwellers, Kalatozov and Tretjakov appeal to a similarly powerful illusion, visualizing freedom as coming from outside, from the external world that is liberating the Svans by making them part of Soviet society. Destroying the power hierarchy, the film advances the myth of the “mankind of creators”,<sup>92</sup> while the very principles of the utilitarian art makes artistic activity redundant in the future world. The emerging phantom of liberty thus turns into a Prometheus, bound by the authors with the iron chains of necessity.

Despite the warm reception of the film by the professional milieu, the external pressure to choose between fiction and non-fiction worked against these attempts forbade even the most creative ones to work across genres. The film remained a unique experiment of making a dramatic documentary, while its authors’ destinies diverged beyond the most daring guess: while Tretjakov was arrested and executed in the wave of purges in 1937, Kalatozov, after a number of subservient Cold War films, was to resurrect as the principle filmmaker of the Thaw, with his famous *The Cranes are Flying* (1957) paying an unspoken homage to the early years of experimental filmmaking.

### III. Between Fact and Document: The Visions of Truth

In its early years filmmaking in Russia lacked a clear-cut differentiation between fiction and non-

<sup>90</sup> Tretjakov creates in his text a number of neologisms, among which the most telling is, probably, the mission of the traveler: “to Kodak every detail and talk” In: *Ibid.*, 33.

<sup>91</sup> S. Tretjakov, “Otkuda i kuda?” [From where and to where?], *LEF* (1923) H. 1, 195.

<sup>92</sup> The term of Khlebnikov, whose work Tretjakov highly appraised. Mentioned in: S. Tretjakov, *Strana-Perekrestok* [The Crossroad-Country], Moskva: Sovetskii Pisatel’, 1991, 527.

fiction – both in aesthetic and institutional terms. Despite the on-going attempts to establish enlightening and useful cinema, none of these concepts came to be perceived as the right and only path to success. Different *kulturfilm*-lobbies and aesthetic movements were involved in an on-going competition for resources: seeking conceptual streamlining and institutional separation of different approaches, assessing the material as profitable vs. non-profitable, entertaining vs. useful, staged vs. spontaneous. It took the radical experimental artists to break away from traditional categories, fusing the intention to create with a campaign for “dissolving the art in life”.<sup>93</sup>

The variety of co-existing understandings of the document did not appear overnight. Rather, it had a long history, inheriting and adapting alternative understandings of “reality” and “realism” from 19th century literature and plastic arts, as well as later re-interpretations by symbolists and various avant-garde movements. Furthermore, the merging of political and aesthetic obviously did not start after the revolution either. The concept of useful art, to point only to the most recent genealogy, refers back to the *narodnik* enlightening mission, the vision of a transformative power of art, and a specific conception of the audience, which, in itself, is linked with the constructions of *intelligentsia*, characterized by a special duty towards the people in the 19th century.<sup>94</sup> In the 20th century, the formation of the documentarist creed went on in literature, visual and plastic arts, theater, and cinema, featured as a generational and conceptual gap rather than a disciplinary division.<sup>95</sup> The on-going streamlining of the artistic movements and the official promotion of some while demonizing the others triggered the replacement of the all-embracing *kulturfilm* by the more “purist” notion of documentary, as a step further in controlling the field of cinema by eliminating a structural space for more complex cases. On the other hand, the semantic shift

from a romantic concept of *Kultur* to a rather positivistic idea of document enhanced the search for a new visual material as well as non-conventional means of representation, adjusted to the material rather than subsuming it under the ready hierarchies.

While early experimental filmmakers invested the concept of document at once with futuristic and eschatological overtones, searching to break with the traditional perception of events, they envisioned a certain meta-reality, presented as artistic construction seen through the eyes of the “other”. By the late 1920s, having initiated a wave of criticism against the experimental modes of filmmaking, the government approved of the conceptual division between fiction and non-fiction by introducing concessions to the non-profit material – defined as lacking narrative structure and fictional elements.<sup>96</sup> The assertion of the man-made character of the film became an instrument of subverting the legitimacy of cinematic reality, formulating – in a rather sophistic vein – that “there could be documents which distorted the reality, and fictional works, that documented it”.<sup>97</sup> The final judgment on what to consider “reality” was transferred to the external authorities:

<...> *The main problem of the documentary filmmakers, comrades, is the fetishization of the document as such. They cannot comprehend that the point is not in artistic approach to the reality, but what comes out of it. <...> Thus, .... the fact that you are filming a document and not a fiction does not safeguard you from making a wrong film. <...> This is the way the great cinematographic fetish, created by the documentary filmmakers, is being unveiled.*<sup>98</sup>

The gradual loss of ambiguity, originally implied by the term *kulturfilm* was facilitated by the restructuring in the field of production, as the

<sup>93</sup> Nikolai Chuzhak: “Pod znakom zhiznestroenia (opyt osoznania iskusstva dnia)” [Under the sign of life-construction (The experience of the art of the day)]. In: *LEF* (1923), H. 1, 12-39.

<sup>94</sup> M. Ræff: *Origins of the Russian intelligentsia: the eighteenth-century nobility*. New York: Harcourt, Brace & World, 1966; Gella A. (ed): *The Intelligentsia and the Intellectuals*. Beverly Hills, California, 1976.

<sup>95</sup> Krusanov, A.: *Russkii Avangard*. St.-Peterburg: Novoc literaturnoe obozrenie 1996 [Russian Avantgarde. St-Petersburg 1996]; John Bowlit and Olga Matich (eds): *Laboratory of Dream: the Russian Avant-Garde And Cultural Experiment*. Stanford: Stanford University Press 1996; Nakov, A.: *L'avant-garde russe*. Paris: Fernand Hazan

1984; Christina Lodder: *Russian Constructivism*. New Haven, London: Yale University Press 1983.

<sup>96</sup> See for example the decree of the SNK RSFSR “On Distribution and Sales of Popular-Scientific and Political-Enlightening Cinema,” June 7, 1929. The decree defined *kulturfilm* as “films of political-enlightening, popular-scientific, educational, or chronicle type, without fictional plots, intended to introduce the viewers to certain industries or branches of economy and science, as well as public, political, cultural life, and the labor conditions”. GARF; F 7816 Op. 1 D. 2 L. 120.

<sup>97</sup> *For the Film of the Reconstruction Period*, 126.

<sup>98</sup> *Ibid*, 127 ff.

documentary films came to be produced by special film studios. The pressure upon differentiation of resources ultimately affected the filmmakers, who were invited to choose between fiction, educational cinema and chronicle in a prophetic pseudo-religious rhetoric: “<...> it is hard to serve two gods and we must learn to serve only one god, since to do otherwise is very hard, and not only hard, comrades, but absolutely useless.”<sup>99</sup> Paradoxically, the on-going institutional separation, eventually brought fiction and non-fiction closer to each other by the homogenization of the language of representation, the conventions on composition, the dynamic of the sequels, as well as the use of predictable narrative structures.

While originally overlapping understandings of *kulturfilm* gradually diverged into “popular science” on the one hand, and chronicle material on the other, the “non-fiction” component – understood in the most formal sense as the absence of artists and decorations – became dominant in both understandings. The campaign for understandable cinema, initiated by the

head of the film industry Shumiatskii, affected non-fiction as well as fiction filmmaking.<sup>100</sup> Pointing to the on-going changes of the early 1930s, Erofeev, for instance, criticized the practice of producing “entertaining” non-fiction.<sup>101</sup> Indeed, the themes, which gradually came to prominence in the 1930s, used the festive language of cornucopia by presenting featuring the officially orchestrated celebrations, making the concepts of documentary and fiction serve the absurd claim “life became better, life became more joyous” (*Wonderful Year*, 1936; *Hello New Year*, 1937; *The Jubilant May*, 1934; *Motherland’s Reward*, 1935; *The Parade of Youth*, 1939).

The ethnographic expeditions gradually gave way to the official portrayals of institutionalized republics, where folkloristic markers replaced the spontaneity of observation. (*Eleven Capitals*, 1939; *Sunny Tadzhikistan*, 1937). Expedition films turned to the motive of the triumph over space, hailing physical strength of the pilots and mariners: *Feat in the Ice* (1928), *Two Oceans*

(1933), *On the Stalin’s Rout* (1936), *The Flight of Heroes* (1937), *The Heroes of the Country* (1937), *Papanin’s Team* (1937-38), *On the North Pole* (1937), *We conquered the North Pole* (1937), *Over the Arctic* (1937), *The Sedov Expedition* (1939). The portrayal of customs and ways of life was replaced by the discourse of domination over a homogenized territory, measured in kilometers.

Naturally, even in the most “Stalinist” times, the language of non-fiction cinema kept some of its variety, leaving a liminal space for non-mainstream visions. Thus, some of the lyrical documentaries of Mikhail Slutskii, the reportages by Roman Karmen, and even the late works by Dziga Vertov do not entirely comply with the rigid categorizations of “totalitarian cinema”. On the other hand, the developments on the institutional level strengthened the central and national

Paradoxically, the on-going institutional separation, eventually brought fiction and non-fiction closer to each other.

studios, secured the state monopoly of distribution, and tightened the pressure of censorship.<sup>102</sup> It is not surprising that the interest in the films, which

were made according to a streamlined “master plan” faded even more, making the industry merely an ideological non-profit investment.

The marked discrepancy of theory and practice accompanied documentary cinema in its new discursive form: institutional, conceptual and professional separation of fiction and non-fiction was paralleled by the enforcement of a uniform visual language. Aligning themselves with the external definition of reality, documentary filmmakers were hit hard by the annihilation of the plurality of visual and artistic canons. On the screen, “life as it is” was gradually turning into “life as it should be”. However, non-fiction filmmaking remained throughout the period an evolving medium, containing within itself numerous alternative modes, from the inspiration of the post-Second World War cinema-*verité* to the most distilled totalitarian examples, from antecedents of visual anthropology to the precursors of the post-modern games with the multiple layers of meaning.

<sup>99</sup> RGALI, F. 2494 Op. 1 D. 362 L. 5.

<sup>100</sup> Taylor, R., and Christie, I. (eds.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London, New York: Routledge 1991.

<sup>101</sup> Erofeev in: *Puti Sovetskoi Kinobroniki* [The Directions of Soviet Film Chronicle], 58 f.

<sup>102</sup> *Repertuarnyi ukazatel'*. Moskva 1936 [The Repertoire Index. Moscow 1936].

## FILMOGRAPHY

- 1812* (Vasilii Goncharov, 1912)
- Abortion* ([Abort], Nikolai Galkin, 1924, not preserved)
- Across Kamchatka and Sakhalin* ([Po Kamchatke i Sachalinu], V. Vul'fov, 1929)
- Along the Stalin's Rout* (1936), ([Po Stalinskomu Marshrutu], V. Budilovich, D. Blok, 1936)
- Anniversary of the Revolution* ([Godovshina Revolyutsii], Dziga Vertov)
- At the North Pole* ([Na Severnom Poljuse], I. Venzher, M. Trojanovskij, 1937)
- Bed and Sofa* ([Tretia Meshanskaia], Abraam Room, 1927)
- Berlin, Symphony of a City* ([Berlin, Die Sinfonie der Großstadt], Walther Ruttmann, 1927)
- Beyond the Polar Circle* ([Za poliarnym krugom], Vladimir Erofeev, 1927)
- By the Law* ([Po zakony], Lev Kuleshov, 1926)
- Chechnia* (Nikolai Lebedev, 1929)
- Chuvash Land, The* ([Strana Chuvashskaia], Vladislav Korolevich, 1927)
- Country of the Lion and the Sun, The* ([Strana Lva i Solntsa], Vladimir Erofeev, 1935)
- Country of the Southern Sun – Soviet Adzhuristan* ([Strana Yuzhnogo Solntsa – Sovetskii Adzhuristan], Yuri Dubrovskii, F. Gorovets, 1931)
- Country of the Soviets, The* ([Strana Sovetov], Esfir' Shub, 1937)
- Cranes are Flying, The* ([Letiat zhuravli], Mikhail Kalatozov, 1957)
- Defense of Sevastopol* ([Oborona Sevastopolia], Vasilii Goncharov, Alexander Khanzhonkov, 1911)
- Don't Spit on the Floor* ([Ne plyi na pol], V. Shirokov, 1930)
- Drinking and its consequences (P'ianstvo i ego posledstvia 1912 – not preserved)*
- Eleven capitals* ([11 stolits], R. Gikov, L. Stepanov, 1939)
- End of St. Petersburg, The* ([Konets Sankt-Peterburga], Vsevolod Pudovkin, 1927)
- Enthusiasm – Symphony of Donbass* ([Entuziazm – Simfonia Donbassa], Dziga Vertov, 1930)
- Exhumation of the Relics of Sergii Radonezhskii, 1919* ([Vskrytie moshei Sergia Radonezhskogo], 1919)
- Extraordinary Adventures of Mr West in the Land of the Bolsheviks*, ([Neobychnyie priklyuchenia Mr. Westa v Strane Bol'shevikov], Lev Kuleshov, 1924)
- Fall of the Romanov Dynasty, The* ([Padenie Dinastii Romanovyh], Esfir' Shub, 1927)
- Feast of the Millions, The* ([Prazdnik Millionov], Iliia Kopalina, Ivan Beliakov, 1927)
- Feat in the Ice* ([Podvig vo 'dach], Sergej and Georgii Vasilievs, 1928)
- Fifth Anniversary of the Soviet Power, The* ([5 let sovetovskoi vlasti], 1922)
- Fight near Tsaritsyn* ([Boi pod tsaritsynym], not preserved)
- First Aid In Case Of An Accident* ([Pervaia pomoshh pri neschastnom sluchae], not preserved)
- First Anniversary of the Revolution, The* ([Prazdnovanie 1oi godovshiny Oktiabria v Petrograde], 1918)
- Flight of Heroes, The* ([Polet geroev], V. Geiman, 1937)
- Forest People* ([Lesnye ljudi], A. Litvinov, 1928)
- Forty Hearts* ([40 serdets], L. Kuleshov, 1931)
- From Sea to Sea* ([Ot moria do moria], Yurii Zheliabuzhskii, 1929)
- Gates of the Caucasus, The* ([Vorota Kavkaza], Nikolai Lebedev, 1929)
- Great Flight, The* ([Velikii perelet], V. Shneiderov, 1925)
- Great Road, The* ([Velikii put'], Esfir' Shub, 1927)
- Guess What Mos Tells*, ([Chto govorit Mos, sei otgadajte vopros], Abram Room, 1924, not preserved)
- Heart of Asia, The* ([Serdtsse Azii, Afghanistan], Vladimir Erofeev, 1929)
- Heart of the Mountains – Svanetia, The* ([Serdtsse Gor – Svanetia], Yurii Zheliabuzhskii, 1927)
- Hello, New Year* ([Zdravstvui, Novyi God], Mikhail Slutskii, 1937)
- Heroes of the country, The* ([Bogatyri Rodiny], L. Varlamov, F. Kiselev, 1937)
- Heroic China*, ([Geroicheskiei Kitai], Vladimir Erofeev, 1938)
- History of the Civil War* ([Istoria grazhdanskoi voiny], Dziga Vertov, 1921)
- Holiday of the millions* ([Prazdnik Millionov], Iliia Kopalina, Ivan Beliakov, 1927)
- How to Make Nails* ([Kak delat' gvozdi], not preserved)
- Hunger in the Volga Region* ([Golod v Povolzh'e], 1921)
- In Burjat-Mongolia* ([Po Buriat-Mongolii], L. Stepanova, 1929)
- In the Caucasian Mountains* ([V Gorah kavkaza], E. Tlatov, 1927)
- In Ussuri Taiga* ([V Ussuriskoi Taige], Vladimir Erofeev, 1938)
- Jews on the Land* ([Evrei na zemle], Abram Room, 1925)
- Komsomol Easter* ([Komsomolskaia pasha], 1925)
- Komsomol, the Chef of the Electrification*, ([Komsomol Shef Elektrifikatsii], KshE, Esfir' Shub, 1932)
- Lenin's funeral*, ([Pohoroniy V. I. Lenina], 1924)
- Lenin's Library*, ([Biblioteka imeni Lenina], Vladimir Erofeev, 1940)
- Life of a Textile Worker* ([Zhizn' tekstil'shika], not preserved)
- Liquor Rush* ([Gonka za samogonkoi], A. Room, 1924 – not preserved)
- Lullaby, The* ([Kolybel'naia], Dziga Vertov, 1937)

- Man with a Movie Camera* ([Chelovek s kinoapparatom], Dziga Vertov, 1929)
- May Triumphant* ([Likuyushii Mai], Beliaev, 1934)
- Mechanical Tractor Station "New Way", The* ([MTS Novyi Put'], V. Zargarov, 1931)
- Mechanics of the Brain* ([Mekhanika golovnogo mozga], Vsevolod Pudovkin, 1926)
- Mother* ([Mat'], Vsevolod Pudovkin, 1926)
- Motherland's Reward* ([Podarok Rodiny], N. Soloviev, 1935)
- Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922)
- Native Land, The* ([Strana Rodnaia], Esfir' Shub, 1942)
- October* ([Oktiabr'], Sergej Eisenstein, 1927)
- On The Asian Border*. ([Na granitse Azii], 1930)
- On the Events in Spain*, ([K sobytiam v Ispanii], Vladimir Erofeev 1937)
- On the Red Front* ([Na Krasnom Fronte], Lev Kuleshov, 1920)
- On the situation of children in Soviet Russia*, ([Polozhenie detei v Sovetskoi Rossii], 1920/21)
- One Sixth of the World* ([Shestaja Chast' Mira], Dziga Vertov, 1926)
- Orphanages During the Hunger* ([Detskie Doma vo vremena goloda], 1921)
- Our Great North* ([Nash Velikii Sever], 1925)
- Over the Arctic* ([Nad Arktikoi], F Kiselev, 1937)
- Papanin's Team* ([Papanintsy], M. Trojanovskij and Eshurin, 1937/38)
- Parade of Youth, The* ([Parad molodosti], 1939)
- Preserve Your Health* ([Beregi zdorov'e], Alexander Medvedkin, 1929)
- Que Viva Mexico!* (S. Eizenshtein, not completed)
- Red Army on Guard of the USSR, The* ([Krasnaia Armia na strazhe SSSR], not preserved)
- Road to Health and Beauty, The* ([Wege zu Kraft und Schönheit], Wilhelm Prager, 1925)
- Roof of the world, The (Pamir)* ([Krysha mira, Pamir], Vladimir Erofeev, 1928)
- Russia of Nicholas II and Leo Tolstoy* ([Rossia Nikolaia Igo i Lev Tolstoi], Esfir' Shub, 1928)
- Salt of Svanetia* ([Dzhim Shuante], Michail Kalatozov, 1930)
- Sedov expedition, The* ([Sedovtsy], Roman Karmen and Mikhail Sluckij, 1939)
- Shortfall* ([Proryv], Lev Kuleshov, 1930)
- Spain* ([Ispania], Esfir' Shub, 1939)
- Stalin's Breed* ([Stalinskoe Plemia], Vladimir Erofeev, 1937)
- Storming and Capture of Erzurum* ([Shturm i vziatie Erzeruma], 1916)
- Sunny Tadzhikistan* ([Solnechnyi Tadzhikistan], N. Dostal', 1937)
- Three Songs of Lenin* ([Tri Pesni o Lenine], Dziga Vertov, 1934)
- Thunder over Mexico* (edited by Sol Lesser from Eisenstein's incomplete film *Que Viva Mexico!*, 1933)
- Today*, ([Segodnia], Esfir' Shub, 1930)
- Towards the Safe Bay* ([K schastlivoi gavani], Vladimir Erofeev, 1930)
- Turksib* (Viktor Turin, 1929)
- Two Oceans* ([Dva okeana], V. Shneiderov, 1933)
- Way is Open, The* ([Put' otkryt], Vladimir Erofeev, 1937)
- We conquered the North Pole* ([Severnyj Poljus zavoevan nami], S. Gurov, V. Bojkov, 1937)
- What for?: Tripper* ([Za chto? Tripper], not preserved)
- Whom to make younger* ([Kogo nuzhno omolazhivat'], not preserved)
- Woman's Happiness, Woman's Misfortune* ([Frauennot-Fraenglück], 1929, reedited Soviet version – 1932)
- Wonderful Year* ([Zamechatel'nyi god], Soloviev, 1936)

#### Oksana SARKISOVA (1974)

Central European University, History Department, PhD candidate, areas of specialization: sociology of culture, visual studies, film history research profile: Soviet cinema and identity discourses, non-fiction cinema, visual representations of nationality politics. Publications: „Grenzprojektionen: Bilder von Grenzgebieten im sowjetischen Film“, in: Die Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens, volume XI, edited by Karl Kaser, Dagmar Gramshammer-Hohl, Robert Pichler. Klagenfurt: Wieser-Verlag, forthcoming. *Old Themes, New Songs: „Cine-Conquest“ of Caucasus“ in Early Soviet Kulturfilms* in: Kulturologicheskie Zapiski, in print (in Russian). *“Utopia in Disguise: Urban Universe on the Scree“* in: The Philosophical Age, Almanach 12, St. Petersburg Center for History of Ideas, St. Petersburg, 2000. *„Present Perfect or Present Progressive? Temporality in Early Soviet Avant-Garde Visual Arts“*, in: Helena Goscilo and Michael Brewer (eds), *Studies in Slavic Cultures I*, Department of Slavic Languages and Literatures and Center for Russian and East European Studies, University of Pittsburgh, 2000.

## Rezensionen

ELISABETH BÜTTNER, CHRISTIAN DEWALD: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 2002, 515 Seiten.

Unkonventionell die Wahl der Kapitel-Titel, dynamisch die vier Schlagwörter – Schauen – Graben – Brennen – Überleben. Eine Dynamik die den Leser bei der Sache hält. Die Sache ist zunächst der österreichische Stummfilm; dessen Beginn in Wien, die Etablierung des Mediums zur Unterhaltung der Massen. „Diese Geschichte erzählt von Verwandtschaften, von medialem Wissen, vom Verknüpfen der Bilder und vom Sinnesverhältnis Kino“ (S. 13), vor allem aber davon, wie alles in Bewegung gerät. Wie der Rezipient diese Bewegung erfährt, wo er sich dieser Erfahrung aussetzen kann, wie das Schauen und Erkennen neu konditioniert wird. Plausibel wird die logische Konsequenz im Umgang der Medien mit den Massen, die produktionselle Ausrichtung auf die Massen, die Integration der Massen und vor allem die Wirkung auf das Rezeptionsverhalten der Massen. Erste Vorführungen im Sommer 1895 mittel Guckkastenmaschine im Wiener Prater, nur zweieinhalb Dekaden danach die „Wiener Kino-Messe, eine Leistungsschau aller Bereiche des Filmwesens“ (S. 35). Zahlreiche Exempel dokumentieren das breite Spektrum des damaligen Angebots. Das narrative Moment, das Kino begann in Bildern zu erzählen, die Geschlossenheit der Geschichten „verdoppelt sich im Gebrauch der Tiefenschärfe“ (S. 61); die beiden Autoren tragen zusammen, was schon zu dieser Zeit zusammengehört. Ein Verständnis für die Ästhetik, die Interpretation der Geschichte, die produktionsellen Rahmenbedingungen in der Ausrichtung auf die Gewinnung eines neuen, breiten Publikums für ein Medium, welches geeignet wie kein anderes zuvor, die Massen zu mobilisieren.

Eben nicht in die Gräben geschaut, zu den Massen in den Gräben und somit ins Gesicht des Krieges geschaut. Im zweiten Kapitel der Focus auf die Kriegsfilmpropaganda, auf das Kino im Ersten Weltkrieg und auf das Wirken der Filmstelle des Kriegspressequartiers. Vielleicht sind es die Grenzen des Schauens, der Bereitschaft schauen zu wollen oder die Konditionen technischer Umsetzung; Faktum ist, das Medium Film stößt auf die Begrenztheit seiner Mittel. „Der Schock,

das Zeitengewirr, die Vergänglichkeit, von denen die Soldaten schreiben, werden mit diesen Dokumentarbildern nicht eingeholt. Zu stark sind Absichten mit ihnen verwoben, zu ausgedehnt die Kluft zwischen Kriegserfahrung und medialer Übersetzung. Dennoch halten die Bilder einen Bedeutungsüberschuss offen.“ (S. 139) Stadt und Fabrik, Uniform und Betrieb – symbolische Platzhalter für die Maschinerie des Grauens; „zwei Interessensphären kreuzen einander: die Anthropologie und die Propaganda.“ (S. 147) Protagonist der Propaganda, Alexander Kolarowrat-Krakowsky; seine Sascha-Film, gemeinsam mit „Philipp und Pressburger“ und der „Oesterreichisch-Ungarischen Kinoindustrie Gesellschaft“ brachten die Kriegswochenschau heraus. Als Leiter der Kriegsfilmpropaganda von 1915 bis 1917 war er für jene Bilder mitverantwortlich, die auf die Soldaten wie „Aufnahmen aus einem Friedensmanöver“ (S. 187) wirkten. Weniger eine Kreuzung von Anthropologie und Propaganda als vielmehr eine Kluft; „sie verlief zwischen der Erfahrung der Front, die keinen visuellen Ausdruck fand, und den Erwägungen der Propagandaverantwortlichen, die an der Bilderwelt des Hinderlandes Maß nahmen. Frontaufnahmen passierten die Zensur, die an naiven, nichtmilitärischen Friedensauffassungen vom Krieg geschult waren. Die Zustimmung des Publikums wurde als moralischer Nutzen gewertet und kriegswichtiger eingeschätzt als das objektive Urteilsvermögen der Fachleute. Die für das Hinterland produzierten Kriegsfilme enthielten selten Aufnahmen, die der rauen Wirklichkeit des Soldatenalltags allzu nahe kamen.“ (S. 187)

Der Brand als Synonym für das, was darauf folgte. Mit dem Leichenbegräbnis des sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten Franz Schuhmeier, dem Justizpalastbrand 1927 und der Verfilmung von Remarques „Im Westen nichts Neues“ durch Lewis Milestone markieren drei Filme die Epoche, als die Massen „sich als Subjekt gesellschaftlichen Handelns“ (S. 212) einüben. „Das proletarische Kino in Österreich, als Eigenproduktion eine Randerscheinung, nimmt sich in den zwanziger Jahren der Herzen an. Es wägt ab zwischen Alt und Neu, gibt dem Elend das Gesicht der Vergangenheit, dem Aufbau die Kontur der Zukunft“ (S. 213). Der Diskurs um „Im Westen nichts Neues“ ist auch Ausdruck der politischen Identität im Umgang mit Vergangenem und der Demonstration einer modernen Massen-

bewegung. Eine Bewegung, zeitlich markiert von der sozialdemokratischen Kinopolitik von 1918 bis 1934. Die Zeit der Zentralstelle für das Bildungswesen in Wien, welche in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre „die erscheinenden Spiel-, Kultur- und wissenschaftlichen Filme“ (S. 299) prüft, und somit der „Kampf gegen den Kitschfilm“ (S. 299) eine neue Dimension erhält. Aufklärung und politische Identifikation sollen die primären Intentionen des proletarischen Films sein. Die Zeit der Gründung der Kiba (Kinobetriebsanstalt) im Mai 1926 und deren schärfsten Kritikers Fritz Rosenfeld, der vom Parteivorstand letztendlich mit der Weisung ruhig gestellt wurde, „keine in Kiba-Kinos laufenden Filme zu rezensieren“ (S. 302).

Danach ging es weniger ums publizistische, als vielmehr um das nackte Überleben. Einer der all die Jahre für den Film und durch den Film, zunächst hinter der Kamera und danach neben der Kamera als Regisseur ganz gut lebte war Gustav Ucicky. „*Das Herz muß schweigen* ist Ucickys letzte fertig gestellte Arbeit während des Nationalsozialismus. Seine Aussagen zum Wesen des Films formuliert Ucicky im Einklang mit der Gegenwart, im Hinblick auf das Kommende. Er streift sich die Tarnkappe des Künstlers über, ahnt, die Fähigkeit, Ethik und Ästhetik zu ersetzen, werde auch später gebraucht“ (S. 346).

Das abschließende Kapitel gibt Zeugnis von den „Figuren von Bestand“; von den Künstlern, den Fatalisten, den in ihrer Kunst getarnten Opportunisten und den Glücksschmieden; „sie werden sich aus ihrer historischen Verankerung lösen und gemäß der Devise, Kontinuität heiße Wandlung, im österreichischen Kino nach 1945 weiterleben“ (S. 409). Zur Geschlossenheit der Geschichte, der Filmgeschichte trägt auch der umfangreiche Apparat bei, die österreichische Filmografie von 1906-1944, zahlreiche Bibliografien sowie die umfassenden Personen- und Filmregister.

### Alexander Tröbinger

THOMAS ELSAESSER, MICHAEL WEDEL (Hg.): *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München: edition text + kritik 2002, 429 Seiten.

Internationale Entwicklungen, stilistische Eigenheiten und ästhetische Phänomene als Essenz eines Kompendiums von insgesamt 22 Beiträgen. Gegliedert in drei Blöcke – Populäre Genres im Überblick, „Stars“ des frühen deutschen Kinos:

Schauspieler und Regisseure sowie Filme, Formen, Funktionen: Querschnitte und Fallstudien – repräsentieren die Aufsätze der internationalen Autorenschaft die breite Auseinandersetzung mit dem ersten Vierteljahrhundert der deutschen Filmgeschichte. „Aus einer vergleichenden Perspektive das frühe deutsche Kino zu „normalisieren“ bedeutet somit zunächst, es zu „internationalisieren“, das heißt seine Entwicklungen vor einem Horizont zu sehen, der über das Nationale hinausgeht“, schreibt entsprechend der Mitherausgeber Thomas Elsaesser in seinem Einleitungstext. An diesem breiten Horizont erscheinen dann Größen wie Asta Nielsen, Peter Ostermayer oder Ernst Lubitsch. Deren Verständnis des Filmschaffens sind das Mark der Auseinandersetzungen mit der „Selbstreferenzialität im frühen deutschen Kino“ (Beitrag Sabine Hake, S. 303 ff.) etwa oder der Entdeckung des „Zuschauers als Komplize“ (Beitrag Karsten Witte, S. 284 ff.).

Vom pikanten Film zum sozialen Drama, vom Detektivfilm zu den fantastischen Filmen der 10er und 20er Jahre – der erste Block des Bandes gibt Zeugnis davon, dass sämtliche Genres im ersten Vierteljahrhundert bereits etabliert waren und die Instinkte des Publikums befriedigten. „Die pikanten Filme des frühen Kinos waren ausschließlich darauf gerichtet, den nackten weiblichen Körper als Attraktion zur Schau zu stellen; einfache, zumeist komisch-groteske Spielhandlungen dienten als Vorwand, voyeuristische Schaulust zu befriedigen“ (S. 45) schreibt etwa Jeanpaul Georgen in seiner Abhandlung zum pikanten Film, einem „vergessenen Genre der Kaiserzeit“.

In den erhaltenen Messter-Komödien um 1910 dominiert der deutsche Herrenwitz, die Biederkeit in der Auseinandersetzung mit der Institution Ehe. Löbliche Ausnahmen die Lubitsch-Komödien, doch „Komiker mit jüdischem Background haben als zentralen Impuls fast immer die Angst im Nacken, sei es die Angst vor dem Pogrom oder vor dem Watzmann“ (S. 73), so der deutsche Filmhistoriker Thomas Brandlmeier.

Die chronologische Ablösung des Melodramas durch das soziale Drama ist Bestand des Beitrags der Filmwissenschaftlerin Heide Schläpman. Die Möglichkeiten des sozialen Dramas hat ihrer Meinung nach Asta Nielsen zur Entfaltung gebracht. „Das soziale Drama geht auf die Neugier der Zuschauerinnen ein, und es gibt der Subjektivität der Schauspielerinnen Raum“ (S. 85).

Der Detektivfilm des Wilhelminismus, den es wider die Beurteilung durch Sigfried Kraucner

doch gab, hatte durch die erfolgreichen Stuart-Webbs-Filme mit Ernst Reicher in der Titelrolle seine spezifischen Qualitäten. Der Großstädter als Detektiv, Horror, Thrill und Erotik waren etwa markante Zeichen dessen, was es heute als Detektivfilm der frühen deutschen Filmgeschichte zu entdecken gilt.

Dem Verbindungsglied der bekanntesten deutschen Filme der 10er Jahre und den Werken der expressionistischen Bewegung ist dann die amerikanische Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson auf der Spur. „Es sollte jedoch auch eine Reihe von Verbindungen zwischen den fantastischen Filmen der 10er Jahre und jenen der expressionistischen Bewegung aufgezeigt werden, die unsere Sicht des deutschen Stummfilms tatsächlich in gewisser Hinsicht verändern könnten. So lässt sich davon ausgehen, dass die von *Der Student von Prag* begründete ästhetische Tradition nicht nur bis zum Erscheinen von *Das Cabinet des Dr. Caligari* im Frühjahr 1920 andauerte, sondern darüber hinaus bis zum 1924 einsetzenden Abklingen der expressionistischen Bewegung wirksam war“ (S. 152).

Welche „Stars“ – Schauspieler und Regisseure – die verschiedenen Genres, dem Publikum näher-

brachten, welche Namen somit in der Auseinandersetzung mit der deutschen Filmgeschichte im Kanon wiederkehren, zeigt der zweite Teil des vorliegenden Bandes. Asta Nielsen, Henny Porten werden ebenso essayistisch gewürdigt, wie der Produzent Peter Ostermayr und der Regisseur Mime Misu. Franz Hofer, Regisseur, Drehbuchautor und „Voyeur der Kaiserzeit“ (Beitrag Elena Dagrada, S. 253 ff.) und der „deutsche Douglas Fairbanks“ (S. 267) Harry Piel werden gemeinsam mit Ernst Lubitsch – der sich in *Schuhpalast Pinkus* die „Zuschauer zu Komplizen“ (Beitrag Karsten Witte, S. 284 ff.) macht – mittels Beitrag zur Stimme im Kanon der deutschen Filmgeschichte der Kaiserzeit.

Die Selbstreferenzialität, die Stilmerkmale und die stilistische Expressivität der frühen deutschen Filme sowie die »Verortung« Hollands in Zweien der Werke sind die wissenschaftliche Reflexion internationaler Auseinandersetzung mit dem Medium Film.

Ein Band der Reminiszenzen an Große und Großes aus einer Epoche deutscher Filmgeschichte; ein Horizont internationaler Reminiszenzen.

Alexander Tröbinger

# Publizistik-Shop

*Ein Buch-Shop des WUV*

**Willkommen in der Welt  
des Wissens**

## **Publizistik-Shop**

1180 Wien

Kutschergasse 23

Tel.: 407 77 80

## **Öffnungszeiten**

Mo – Fr 9.30 bis 17 Uhr

## **Fachbücher und Skripten**

- Rezeptionsforschung
- Journalismus
- Radio
- Film und Fernsehen
- Neue Medien
- Medien allgemein
- PR und Werbung
- Medienpädagogik
- Technologie und Ökologie
- Recht
- Information und Dokumentation
- Kultur und Cultural Studies
- Gender
- Theorie
- Philosophie und Semiotik
- Medienpsychologie

### **Copycards**

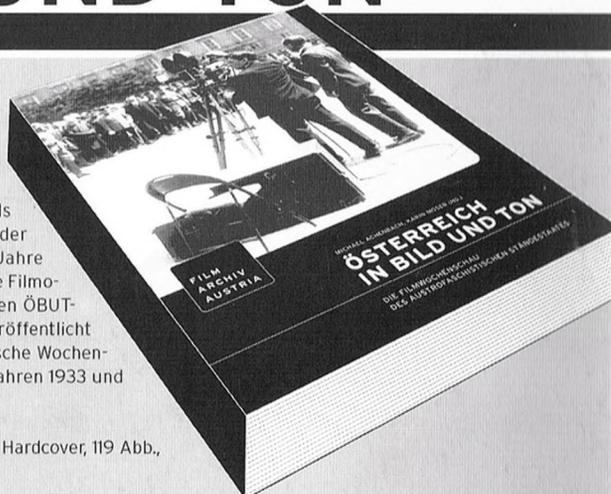
Mit *einer* WUV | Copycard kannst Du sämtliche Kopiergeräte am Institut sowie 200 weitere in ganz Wien (z. B. an der UB) benutzen.

## NEUERSCHEINUNG

# DIE FILMWOCHENSCHAU DES AUSTROFASCHISTISCHEN STÄNDESTAATES ÖSTERREICH IN BILD UND TON

In dieser Publikation behandeln namhafte HistorikerInnen, PublizistInnen, EthnologInnen, Politik- und FilmwissenschaftlerInnen erstmals Funktion und Bedeutung der ÖBUT im Kontext der politischen und historischen Ereignisse der Jahre 1933-1938. Inkludiert ist weiters eine vollständige Filmografie sämtlicher von 1933 bis 1938 erschienenen ÖBUT-Beiträge. Begleitend zu dieser Publikation veröffentlicht das Filmarchiv Austria in der Reihe „Österreichische Wochenschauen“ Originalbeiträge der ÖBUT aus den Jahren 1933 und 1934 auf VHS.

Hg. Michael Achenbach, Karin Moser, 560 Seiten, Hardcover, 119 Abb., ISBN 3-901932-18-6, € 24,90



**VIDEOS  
1933 UND 1934**  
je 60 min VHS/PAL  
mit Originalbeiträgen  
und einer historischen  
Einführung

€ 21,60

„Österreich in Bild und Ton“-Buch  
und -Jahresvideo nach Wahl zusammen  
statt € 46,50

€ 39,90

BESTELLUNGEN :  
FILMARCHIV AUSTRIA, TEL 216 13 00,  
FAX 216 13 00 100, augarten@filmarchiv.at

Bei Unzustellbarkeit  
bitte zurück an:

ZN: 02Z033628 M

**medien & zeit**

A-1180 Wien, Postfach 442

P.b.b.,  
Erscheinungsort Wien,  
Verlagspostamt 1090 Wien,  
2. Aufgabepostamt 1010 Wien