

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

Marburg: Schüren 2020 (Reihe: Klassiker des osteuropäischen Kinos, Band 4), 230 S., ISBN 9783394729738, EUR 14,90

Ein Überblick über das klassische sowjetische Kino bis in die vierziger Jahre stellt vielleicht mehr als irgendein anderes historisches Feld der Filmhistoriographie eine Auseinandersetzung mit einem

erprobten Kanon der Werke und Stile dar. Die vorliegende Zusammenstellung gibt anhand von 22 kurzen Einzelmonographien wichtiger Filme einen methodisch und gegenständlich vielfältigen Überblick. Nicht nur auf-

grund des knappen Raumes schwankt der Fokus dabei zwischen einer deutlichen Perspektive auf die exponierte Stilistik des legendären russischen Avantgardekinos als Fokus modernistischer Filmgeschichtsschreibung und der inhaltsästhetisch-handlungsorientierten Beschreibungen in der Tradition sowjetischer Filmhagiografie des sozialistischen Realismus, ohne die Distanz zu diesem zu verlieren. Beides ist zunächst insofern berechtigt, als hier methodische Variation nur den Differenzen der Gegenstände entspricht, Differenzen, die bekanntlich einstmals in den offiziellen und offiziellen Debatten um Lenins ‚wichtigste aller Künste‘ im staatssozialistischen Kulturbetrieb mehr darstellten, als kunstimmanente Streitereien (und gelegentlich tödliche Folgen) zeitigen konnten. Der vorliegende Band rekurriert seine Autor_innen vorwiegend aus der Slavistik. So überzeugt der Band auch durch seine mit dem Wissen um die vielfältigen Interna der osteuropäischen Kinokultur und Geschichte gesättigten Beiträge. Fast notwendig anverwandelt wird dann die Ästhetik des Sozialistischen Realismus in ihrer erstarrtesten Form wie in Ciaurêlis *Der Schwur* (1946), einem Film zur Inthronisation Stalins als dem originären Nachfolger Lenins, beschrieben; gekonnt schildert Heike Winkel die Einsetzung der heiligen ‚Zweisamkeit‘ als gewissermaßen byzantinische Ikone im Stil eines Protokolls sowjetischer Herrschaftsikonographie. Die Wahl des rechten Darstellers des Sozialistischen Helden und späteren Generalissimus wird dann selbst zur

Frage von äußerster ästhetischer Relevanz (S.208f.).

Ganz anders argumentiert die kenntnisreiche Oksana Bulgakowa zu dem dezidiert formalistischen Film *Der Mantel*, in der Art von Gogol, einer experimentierfreudigen und hybriden Verfilmung der berühmten Novelle, bei der die literarische Vorlage nur einen Teil der unterschiedlichen Bezüge aus dem expressionistischen Kino und Vorbildern aus der Populärkultur vom Zirkus bis zum Slapstick darstellt. Die treffliche Analyse Bulgakowas beschreibt eine Form des ‚Russenfilms‘, die weit entfernt ist vom gängigen Klischee des humanistisch-sowjetischen Avantgardefilms, wie sie auch die westliche, von politischen Interessen gekennzeichnete Rezeption jahrzehntelang prägte. Wie überhaupt der Band, dadurch dass er den einschlägigen Kanon des großen Sowjetavantgarde um gleichwertige Interpretationen eines späteren konventionelleren Sowjetkinos der Dreißigerjahre ergänzt, gewohnte Perspektiven leicht korrigiert.

Ein wenig überraschend zwischen der Analyse der Antipoden radikaler, fast autonomer Avantgarde einerseits, und klassischer Propaganda andererseits steht die Beschreibung des sowjetischen Klassikers schlechthin, des *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) von Peter Klimtczak und Dennis Österreich. Denn anstatt mit der hier üblichen Selbstinterpretation seiner Filme durch Ejsenstejn als intellektuelle, logozentrierte Montage mit Elementen einer pointierten kinematographischen Affektrhetorik anzusetzen, fokussieren sie ihren Blick auf die Dramatisierung

der Ereignisse um die Meuterei auf die Narration: „Die Sequenzen dieses viel beschriebenen Filmes erinnern im Aufbau an die Aufzüge eines Theaterstücks – Ejsenstejn arbeitete eng mit Drehbuchautorin Nina Agadžanova zusammen – und kommen fast ohne Ortswechsel aus. Beide, Theater und Film, vereint auch der gemeinsame Grundstoff – Zuschauer_innen – und die gemeinsame Zielstellung – die Bearbeitung dieser Zuschauer_innen in einer gewünschten Richtung mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen. Souverän nähert sich die Sprache der Interpretation der Struktur ihres Gegenstandes, der unerträglichen Spannung vor der Explosion des Konflikts: „Das Geschehen auf den gegnerischen Schiffen wird ausgespart, es bleibt daher ungewiss; hieraus bezieht das Finale ein Teil seiner Spannung. Im Gegensatz dazu lassen die Wellen des Schwarzen Meeres, die auf das Odessaer Ufer zurollen, erahnen, dass die Ereignisse gleichfalls auf das Land ‚überschwappen‘ werden. Und

auch die wiederkehrende Darstellung der immer stärker kochenden Suppe indiziert symbolisch nach klassischer Manier der Assoziationsmontage die zunehmende Spannung und die Nähe zum Zeitpunkt ihrer Entladung“(S.57). Diese, aus der Perspektive einer modernistischen Kunsttheorie etwas konventionelle Darstellung, zeigt aber die eigentliche Formstruktur dieses klar, wenn nicht gelegentlich klassisch erzählten Films, die sonst angesichts der dramatischen Treppenszene oder der hinreißenden Löwenmetapher leicht übersehen wird. Ejsentejn sprach von einer ‚organischen‘ Form-Inhalts-Adäquanz, deren Perfektion wohl ein Grund für den großen internationalen Erfolg des Meisterwerks gewesen ist. Es geht auch um ein Stück, wenngleich dynamisiertes, das heißt kinematographisch modernisiertes aristotelisches Theater jenseits autonomer Ästhetik der modernistischen Kunstästhetik und Filmtheorie.

Norbert M. Schmitz (Kiel/Wuppertal)