

Jörg Schöning (Hg.): Fantaisies russes.

Russische Filmmacher in Berlin und Paris. 1920 – 1930

München: edition text + kritik 1995, 187 S., ISBN 3-88377-509-6, DM 32,-

Filmhistorisch gesehen waren sie im Kino schon Ende der zwanziger Jahre zum Klischee geworden: der weißrussische Fürst, der als Kellner arbeitet (*Ich küsse Ihre Hand, Madame*, 1928), der Kosakengeneral als Statist beim Film (*The Last Command*, 1928), die Hofdame aus Sankt Petersburg, die sich als Tingeltangel-Tänzerin verdingt (*The Red Dance*, 1928). Ob in Berlin, Paris oder Hollywood, die russischen Exilanten bzw. die aus dem bolschewistischen Rußland geflohenen Film-Emigranten gelten für die Anekdotenerzähler als ergiebiger Stoff. Aus verschiedenen Gründen gab es jedoch bisher keine Geschichte dieser Film-Emigration. Zum einen war die Geschichte des russischen Kinos der vorrevolutionären Ära bis vor kurzem ebenfalls noch nicht aufgearbeitet worden, weil man den sowjetischen Quellen Glauben schenkte, die dieses Kino als Schund abqualifizieren. Die große Retrospektive in Pordenone im Jahre 1989 „Testimoni Silenziosi“ hat diese Lücke glücklicherweise geschlossen. Aber auch wenn man versucht hätte, dieser Geschichte nachzugehen, wäre man an der Tatsache gescheitert, daß bis zur Wende die sowjetischen Filmarchive die Existenz von Filmen von Ermolieff, Tourjanski oder Konchokoff schlicht geleugnet haben. Zweitens blieb das Augenmerk der Filmgeschichte auf nationale Eigenschaften gerichtet, eine Tatsache, die das russische Exilkino als internationales Phänomen zwangsweise in den Hintergrund rückte. Drittens bewegten sich die Russen mit wenigen Ausnahmen nicht in den gehobenen Ismen des Kunstkinos, sondern allenfalls in den edlen Revieren des Unterhaltungsfilms: historische Großfilme, Boulevard-Melodramen, Literaturverfilmungen.

Dank des Hamburger Cine Graphs und seinen Bemühungen, die Geschichte des Themenkomplexes Film-Europa aufzuarbeiten, ist jetzt ein Band zur Geschichte der russischen Film-Emigration veröffentlicht worden, der sich das bescheidene Ziel gesetzt hat, „einen ersten Blick“ auf dieses bisher wenig bekannte Kapitel der Filmgeschichte zu werfen: *Fantaisies russes*. Wie bei fast allen bisher veröffentlichten Bänden des Cine Graphen, ist diese Lektüre mehr als lohnend.

Zunächst fällt auf, wie groß diese Emigration tatsächlich war. Im Jahre 1923 lebten mehr als 300.000 Exilrussen allein in Berlin, hauptsächlich im Berliner Westen zwischen Wittenbergplatz und Zoo angesiedelt. Die Berliner nannten die Gegend „Charlottengrad“. In ganz Deutschland wohnten bis zu 700.000 Russen, die aber dann, nach 1924, z. T. nach Frankreich abwanderten. Diejenigen, die nach der Novemberrevolution nicht als Taxifahrer oder Kellner arbeiteten, konnten über die „Russenbörse“ beim Film gelegentlich als Statisten ihren Lebensunterhalt verdienen.

Es kann weiter konstatiert werden, daß – im Gegensatz zum späteren Exil deutschsprachiger Filmschaffender – Personen nicht vereinzelt ins Exil gingen, um sich dann in immer wieder verändernden Formationen bei der Produktion von Exilfilmen zu vereinen, sondern ganze Produktionsfirmen geschlossen den Weg ins Ausland suchten, um dann dort gemeinsam weiterzuarbeiten; z. B. drehte die Produktionsgesellschaft um den Produzenten Josef Ermolieff schon auf der Schiffsreise von der Krim nach Marseille im Sommer 1920 ihren ersten Exilfilm, den sie noch im selben Jahr in die französische Kinos bringen konnte. Dieser strukturelle Unterschied zwischen der russischen und der deutschen Film-Emigration hängt damit zusammen, daß die erstgenannten Exilanten großbürgerlichen Ursprungs waren, ihr Exil also mehr oder weniger freiwillig war (dies galt natürlich nicht für die russischen Adelstitelträger), während das deutsche Exil aus verfolgten Juden bestand. Die Russen konnten unter Umständen auch zurückkehren, wie es Jakob Protasanoff tat, um seine Karriere unter dem Sowjetstern weiterzuführen; eine Option, die den Deutschen jüdischen Glaubens oder jüdischer Abstammung kaum offen stand.

Andererseits gibt es Ähnlichkeiten zwischen dem russischen und dem deutschen Exil. So kann man feststellen, daß ein großer Teil der russischen, ebenso wie der deutschen Exilfilme dank der Bemühungen exilierter Produzenten entstanden ist. Diese Tatsache wird für die russischen Exilfilme vor allem in den wegweisenden Essays von Alexander Schwarz, Daniel Otto und Michael Tötberg belegt. Ermolieff etwa hat es geschafft, mehr als fünfzig Filme in Paris, Berlin und Hollywood zu produzieren, u. a. einige der erfolgreichsten Filme der Zeit: *Les Contes des mille et une nuits* (1922), *Taras Bulba* (1924), *Michel Strogoff* (1936). Ähnliches kann von Gregor Rabinowitsch behauptet werden, der z. B. für *Casanova* (1927), *Geheimnisse des Orients* (1928) und *Quai des Brumes* (1938) verantwortlich war. Andere russische Filmproduzenten, die sowohl das deutsche Kino als auch das französische nachhaltig beeinflussten, waren Noe Bloch, Michael und Ilja Salkind, Alexander Kamenka und Joseph Luckachewitsch. Wie auch die deutschen Exilproduzenten mußten sie oft gegen die Vorurteile „national gesinnter Kräfte“ ankämpfen, d.h. nach 1933 gingen sie ein zweites Mal ins Exil, um dann, wie Lenny Borger beschreibt, mit einem antisemitisch angehauchten Fremdenhaß in Frankreich konfrontiert zu werden.

Der Produzent Wladimir Wengeroff gilt als Urheber eines heute wieder aktuellen Konzepts, nämlich der Bildung eines Film-Europas, das gegen die Amerikaner Front machte. Wie die Autoren von *Fantaisies russes* immer wieder beiläufig feststellen, war diese Emigration international und internationalistisch. Zum Alltag der russischen Exilproduktionen gehörten internationale Koproduktionen, ein ständiges Hin und Her zwischen den Ateliers in Berlin und Paris, ebenso wie Filmproduktionen mit einem buntgemischtem Mitarbeiterstab. Anhand der Russenfilme läßt sich ein Befund ablesen, der erst in den letzten Jahren von der Filmgeschichtsschreibung wahrgenommen worden ist, daß nämlich eine an nationalen Grenzen orientierte Filmgeschichte eigentlich nicht zu schreiben ist, weil das Kino sich schon immer in einem internationalen Markt bewegte.

Diese Internationalität auf der Ebene der Produktion wird einem betont russischen Akzent in den Themen der Exilfilme entgegengesetzt. Wie Thomas Brandlmeier und Jörg Schöning beispielhaft darstellen, trifft man in den Filmen immer wieder auf fast stereotype Erzählmuster und Topoi, ob sie nun in Berlin, Paris oder Hollywood gedreht worden sind. Da gibt es die Geschichten über Weißgardisten im Exil, die Verfilmungen der klassischen russischen Literatur und die Geschichten über die Revolution. Bei der Identifizierung der Stereotypen kann aber bemängelt werden, daß methodologisch nicht streng genug unterschieden worden ist zwischen russischen Exilfilmen und deutschen bzw. französischen Filme mit russischer Thematik.

Bei einer Anthologie ist es, wie die Herausgeber selber zugeben, nicht anders zu erwarten, daß „konzeptionelle Lücken“ entstehen, methodologische Schwächen auftauchen und bestimmte Informationen von verschiedenen Autoren wiederholt werden. Weniger verständlich ist der Namenswirrwarr, wenn derselbe Name auf zwei, drei verschiedene Arten transkribiert wird. Dies sind aber nur kleine Einwände, denn die Essays, ebenso wie der biographische und filmographische Anhang, regen auf jedem Fall zur weiteren Forschung an. Das alleine ist schon eine große Leistung.

Jan-Christopher Horak (München)