

Film 1967: Chronik und Bilanz der internationalen Film

5

**Requiem  
für einen Professional (1967)**

S. 66-75

**Jakov Alexandrovic Protazanov**

*von*

*Peter Weibel*

Diese Kopie ist - gemäß  
§ 53 u. 54 UrhRG - nur  
für den eigenen Gebrauch  
bestimmt.

Amerika-Gedenkbibliothek  
Berliner Zentralbibliothek

*Neue Sichten auf den Film fördern neue Bereiche der Filmgeschichte zutage. In dem Maße wie Film als «Kunst» suspekt wird, entdecken wir die Qualitäten von Filmern, die keine Kunst-Ambitionen hatten, die von den Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfahren als «Routiniers» verachtet wurden. Dazu gehört Protazanov - ist er ein russischer Howard Hawks?*

Protazanovs Filme sind Trivialfilme, wenn man so will. Die Wirklichkeit auf der Leinwand ist eine Wirklichkeit aus zweiter Hand; und die Kultur, die sich dort befindet, ist ebenfalls von zweiter Hand, eine Midcult, nach dem Terminus von Dwight MacDonal. Die Charakteristika der Midcult sind die ästhetischen Reflexe der pluralistischen Industriegesellschaft.

Film ist Pop. Film hat den klassischen Wirklichkeitsbegriff durchlöchert: die fortschreitende Technisierung der Umwelt, deren Inhalt und Form der Film gleichermaßen ist, hat Wirklichkeit als Terror der Natur überholt. Überholt ist auch Kunst, Abbild der Wirklichkeit. Film ist außerhalb von Realität und Kunst. Film hat den klassischen Kunstbegriff dispensiert. Die tradierten Künste, die überleben wollen, adaptieren die Ästhetik des Films und bedienen sich trivialer Modelle, crime-and-sex-stories.

Film ist, in der Sprache McLuhans, ein cool medium, das heißt, das technische Trägersystem bestimmt die Information und nicht die Botschaft, also, Film liefert wenig semantische Information. Film hat den humanistischen Umwelt-Begriff zersetzt, Herr und Knecht, Kunst und Trivialität, Wirklichkeit und Reproduktion sind ausgezählt. Die Genres, die speziell der Film zur Blüte brachte, Western, Horror, Sex, Crime, Science fiction, Gangsterfilm etc., die Sujets der B-Pictures sind die Genres der Midcult.

B-Pictures sind bis heute die filmischsten Filme, weil sie weniger mit hochtragender und -trabender Bedeutung geladen sind als A-Pictures, weil ihre Botschaft der Coolness des Mediums entspricht. Das heißt Schoedsack, Florey, Browning usw. zählen zu den größten Regisseuren ihrer Epoche. Auch Protazanov ...

In der Epoche eines Godard, eines Pasolini oder Resnais einen Regisseur aufs Tapet und in die Erinnerung der Zeitgenossen zu bringen, dem Majakovskij zu Lebzeiten gehörig den Kopf wusch und dessen Werk in filmgeschichtlichen Folianten ein verstreutes und zumeist glossarisches Dasein fristet, verlangt einige Überzeugungskraft vom Autor, zumal wenn dieser nicht auf Besinnung aus ist, noch auf historischen Eklektizismus.

Die Geschichte des Films als komplexe Entwicklung zu betrachten, bedeutet mitunter die Mühe, Ranglisten zu verändern, Einsichten und Ansichten als kurzfristig einzugestehen, Standort und Perspektive zu wechseln. «Mystik und Faszination» sind nicht Monopol des amerikanischen Kinos und der Neue Internationale Film nicht der einzige Wegweiser. Ein alter Hut ist es, aber ihn zu lüften tut not, daß Fortschritt auch eintritt, wenn in die rechte Hand gelangt, was links liegen gelassen wurde, und daß in die Zukunft sichts, wer aufhebt, was unter den Tisch des Interesses gefallen.

Der Neue Film hat neue Wege gefunden, die mittlerweile jedoch ausgetreten sind. Wenn hier von Protazanov die Rede ist, dann nicht, um ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sondern um an seinem Beispiel ein wenig zumindest von den herrschenden Vorstellungen über Filmästhetik wegzuweisen. Selbstverständlich ist Protazanov nicht Muster oder Modell, noch ideal oder optimal. Aber Eisenstein und seine Ära einerseits sind genug durchgehechelt, der frühe amerikanische Film andererseits einigermaßen bekannt und belichtet, wengleich auch hier die fruchtbaren Entdeckungen (von Tod Browning bis Frank Borzage) noch ausstehen. Protazanov ist immerhin repräsentativ für jene Generation russischer Regisseure, welche das Medium incognitum Film visierten wie Amundsen den Nordpol: Direktheit und Unbekümmertheit wären ihr Trumpf gewesen und waren es zuweilen. Von Protazanov zu plaudern oder zu theoretisieren, ist nicht Restauration verblichener Requisiten, sondern Ausschau, die sich hinten anlehnt, die ein Bewußtsein vergessener filmischer Möglichkeiten offeriert.



Аелита: Revolution auf dem Meer



«Der Einundvierzigste»: Liebesgeschichte im Western-Stil

Paris, nach dem ersten Weltkrieg, die Cafés und Studios überfüllt mit russischen Emigranten, Adligen und Künstlern zumeist. Die Salons sprachen von Ivan Mosjoukine, dem fabelhaften Schauspieler. Sein slawisches Pathos, seine russische Morbidität, die Eleganz seiner Melancholie faszinierten für Jahre das französische Publikum. Später versteckte er sich als Tänzer in einem billigen Café. Anfangs jedoch besaß er public appeal und damit das Vertrauen der Produzenten in solchem Maße, daß er, ein Russe, in Frankreich den totalen Autorenfilm drehte: *Le Parisier Ardent*, als Drehbuchautor, Regisseur und mehrfacher Rollenträger. Solchen Glamour zu etablieren, Rußlands Starschauspieler Ivan Mozzhukin als Star in Frankreich einzuführen, hatte man als Entrée *Pique Dame* (*The Queen of Spades*) gespielt.

*Pique Dame*, nach Puschkin, war 1916 von Protazanov gedreht worden. Es war der größte Publikumserfolg in einer immensen Serie von Adaptionen der Klassiker, wie sie damals praktiziert wurden.

Jakov Protazanov ist die bedeutendste Figur des vorrevolutionären Films. Sein Film *Aelita* war bis zu *Panzerkreuzer Potemkin* der berühmteste russische Film im Ausland. Er war der einzige von seinen Regiegefährten aus der zaristischen Zeit (Vladimir Gardin, Yevgeni Bauer, Tcharjadin, Sabinšij, Svietlov, Inсарov, Volkov Alexandre), der nach der Oktoberrevolution noch eine bedeutende Rolle spielte. Wie die meisten Regisseure seiner Zeit ritt er in allen Sätteln und jagte in allen Genres, vom psychologischen Melodram bis zur Satire, vom abenteuerlichen Aktionsfilm bis zur politischen Propaganda, von ländlichen Komödien bis zum sozialen Pamphlet. Er war ein Professional: er drehte, was man ihm auftrug, und er war ein Autor: was er drehte, trug seine Handschrift. Ob er Klassiker adaptierte, was er gerne tat, oder Science fiction in Träume kleidete, ob er das Leben von Zeitgenossen verfilmte oder von Verstorbenen, er hielt an seinem psychologischen Realismus fest. Seine veristische Tendenz hatte enormen Einfluß auf den sowjetischen Film.

Ländliche Szenen. Ein tolpatschiger Schneider (Igor Ilinsky) überquert torkelnd den Dorfbach. Die dicke Frau, bei der er wohnt, macht ihm heftig den Hof. Er jedoch liebäugelt mit einem jungen Mädchen. Als er versehentlich dennoch die Stämmige heiraten muß, schlendert er aus Angst im Dorf herum. Am Bahnhof macht er sich an eine Frau heran, die den Zug verpaßt hat. In Geldverlegenheit tauscht diese ein Los für Bargeld. Um Stunden verspätet trollt er zur Hochzeitsfeier zurück, wo Braut und Gäste schon ohne ihn essen. Das Los wandert nun durch den Ort, von Hand zu Hand. Der Schneider flüchtet des Nachts heimlich von seiner Frau in die Stadt. Auf der Straße trifft Ilinsky zufällig die Frau wieder, die ihm einst das Los gab. Die Frau allerdings erkennt ihn nicht. Erst als sie im Auditorium die Nummer des gewählten Loses erfährt, die ihre, zuckt es auf in ihren Assoziationsbahnen. Sie rafft Ilinsky zusammen, bestürmt, verwöhnt, umschmeichelt ihn wegen des Loses, das sie in seinem Besitz vermeint. Unter diesem Schein wird er der Liebling der Frauen. Während er auf einer Party einschläft, beginnt die Jagd nach dem Los im Dorf. Ilinsky eilt nach und erreicht, daß das Glückslos in den Händen seines Mädchens bleibt, und damit das Mädchen in seinen Händen.

Die Geschichte ist weniger lustig als die Inszenierung. Diese allerdings, die ihre Komik aus dem Detail schöpft, ist außerordentlich witzig und einfallsreich.

## IV

Ein altväterisch biederer, sein Lebtage und Lebnacht in Demut und Respekt vor der Obrigkeit verbringender Beamter öffnet die Tür zum Zimmer seines Vorgesetzten, bei dem er sich zum zweiten Male für einen unpassenden Nieser entschuldigen will: Die Kamera zeigt halbnah die Tür über zwei Drittel der Leinwand und daneben klein und ängstlich das Gesicht des Beamten. Gegenschuß. Dieselbe Einstellung mit dem Kopf des Vorgesetzten, etwas verschreckt über solche Hartnäckigkeit. Gegenschuß. Die Tür verdeckt nur mehr die eine Hälfte der Leinwand,

fragende Gesicht der Subalternen die andere. Gegenschuß. Selbe Einstellung, das Gesicht des Vorstehers, abweisend und erbost. Plötzlich eine Totale: Die Kamera zeigt von oben den breiten Rücken des Chefs, vor ihm in einiger Entfernung klein den Beamten. (Aus der dritten Episode, *Der Tod des Beamten in Ränge und Menschen*, 1929, nach Puschkin).

In der zweiten Episode, *Das Chamäleon* der bezeichnende Titel, wird an einem Hund Ideologie und Illusion des Rechts demonstriert.

Ilinsky, pffiffig und bauernschlau, hell im Kopf und hellwach, ein Tölpel von verschmitzter Trägheit, der kleine Mann von der Straße, der sich mit der List der Praxis gegen Unvernunft durchsetzt, war in den zwanziger und dreißiger Jahren Rußlands beliebtester Volksschauspieler. Obwohl er sich der präzisen Schauspielführung Protazanovs augenscheinlich entzog, entsprach sein Stil der Stanislavski-Schule im Grunde Protazanovs Inszenierung. Kam doch Protazanovs Inszenese selbst von Stanislavski her. Sein Film *Nicolas Stravoguine*, nach Dostojewskis *Dämonen*, war inspiriert von der Theaterinszenierung des Nemirovitch Datchenko 1915, der Stanislavski sehr nahe stand. Nicht zu unrecht meinen die Historiker, daß während des Krieges zwei starke Persönlichkeiten den russischen Film beherrschten, Bauer und Protazanov, der eine der Meyerhold, der andre der Stanislavski des Films. Ironie ist, daß der einzige noch vorhandene Film, wo Meyerhold als Schauspieler agiert, Protazanovs *Der weiße Adler* ist.

Mozzhukin hingegen war von schwermütiger Leidenschaft und Mystik, ihm eignete Nervosität, sinnliche Intellektualität, raffinierter Sadismus und Masochismus. Mit beiden Schauspielern drehte Protazanov Satiren, in welchen der Charakter des Autors auch den Charakter des Films prägte. *Vater Sergej* (1917–1918) ist von der Mentalität Mozzhukins ebenso gezeichnet wie etwa *Das Fest des Heiligen Jorgen* (1930) von der Ilinskys.

*Vater Sergej* ist der wichtigste russische Film vor der Oktoberrevolution. Ein Offizier am Hofe Nikolai I. bricht kurz vor der Hochzeit seine Verlobung, vermachte sein Vermögen der Schwester und zieht sich zurück in ein Kloster, Mönch zu werden. In Rückblenden werden Szenen seines Hoflebens memoriert. Priester, Wanderpre-



«Das Fest des Hl. Jorgen»: Die Verbindung von Kapitalismus und Glauben

diger, ist er zum Schluß ein Heiliger Bettler. Die Struktur des Films ist episodisch, sein Stil mischt Satire und Melodram. Indem er die Hof-szenen kontrastiert mit den düsteren Gewölben der Monastei, wohin das Volk sich mit Bitten drängt, bringt er die Verschwendung der herrschenden Klasse mit dem Elend der Massen in dialektische Verbindung. Im Klima Mozzhukin-scher Pathetik und Schwermut präsentiert Protazanov die Tolstoische Thematik (das Drehbuch schrieb Alexander Volkov nach der Erzählung von Leo Tolstoi): fatalistische Resignation des Individuums gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen nach versuchtem Ausbruch und Protest. Die Verantwortung an den Zuständen leugnet er nicht, die Kritik jedoch politisch auszu-tragen vermag er nicht, so treibt er es seelisch. Prinz Kasatsky nimmt das Übel der Welt auf sich und die Peinigung seiner selbst als Sühne und Opfer für die Schuld seiner Klasse. Er sucht die Erniedrigung, um die Misere des Volkes zu teilen, um von Schuld frei zu sein. Der christ-

liche Opfergedanke richtet natürlich nichts aus (bettelnd an den Ausgängen von Wirtshäusern endet Kasatsky in slawischem Miserabilismus), die Rebellion der Seele vertuscht ihr Versagen, kann nicht anders, als den verbrecherischen Status quo durch Verschiebung in paradiesische Transzendenz zu beheben: durch Rettung der Seelen. Kasatsky propagiert christliches Lehrgut, Vertrauen auf die heilende Macht der Liebe.

Am Niedergang des Offiziers kondensierte Protazanov seine Gesellschaftskritik (und nahm den Niedergang der herrschenden Klasse vorweg). Indem er mit psychologischer und realistischer Akkuratess filmte, brachte er in das subjektive Drama Tolstois etwas von den objektiven Verhältnissen und den Ansprüchen der Wirklichkeit zurück. Von den Lektionen des Naturalismus profitierte er, filmte historische Szenen in ihrer aktuellen Umgebung und stützte sich hinsichtlich seiner Gestalten auf zeitgenössische Dokumente. Durch raffinierte Beleuchtung erzeugte er ein authentisches Raumgefühl. Perspektivische

Räume und sehr szenische Schauspielführung sorgten für eine Plastizität, die den Konsum unmittelbarer Wirklichkeit vorspiegelte. Solcherart Glaubwürdigkeit und Realismus etablierend, verfiel Melodramatik entweder der Parodie oder krassem Naturalismus à la Stroheim.

V

Zwei Burschen stehen auf einem Berg zwischen Säulen, der eine Tourist, der andre Vagabund. Der Tourist verschränkt die Hände, in einer die Zigarette, hinter dem Rücken. Der Vagabund, Ilinsky, schleicht heran und tauscht seine beinahe schon abgebrannte Zigarette gegen dessen neue aus. Später trifft der Vagabund einen ehemaligen Kumpanen, der sich inzwischen gemausert hat, den eleganten und berühmten Cascarilla (Anatoly Ktorov), und zwar in vertrauten Umständen: beide brachen in dasselbe Haus ein. Dem Bankier Ornano kam der Hunger in den Provinzen Norditaliens für seine Spekulationen





«Das Fest des Hl. Jorgen»

sehr günstig. Zu ihrer Durchführung brauchte er noch drei Millionen, die er durch den Verkauf seines Hauses an eine religiöse Gemeinde zu kasieren trachtet. Seine Frau erfährt vom Verkauf und schreibt ihrem Geliebten Guido von den drei Millionen im Haus. Der Brief gerät jedoch durch Verwechslung in Cascarillas Hände. Als er in das Haus eindringt, trifft er den Vagabunden Tapika. Ihre Wiedersehensfeier wird durch die plötzliche Rückkehr des Bankiers gestört. Tapika kann fliehen, doch die Leiter ist weg, er muß auf dem Dach übernachten. Cascarilla hat sich ins Schlafzimmer der Bankiersfrau zu retten vermocht, wo er mit dem Brief droht. Er verschwindet mit dem Geld. Tapika wird von der Polizei auf lächerliche Weise auf dem Dach gefunden und für den Dieb gehalten. Im Gefängnis wird Tapika verwöhnt: die Macht der drei Millionen. Bankiers und Journalisten interessieren sich für ihn, der auch im Gefängnis von seinem Metier nicht läßt: er stiehlt dem Pfarrer beim gemeinsamen Bußgebet die Uhr. Während des Prozesses erscheint jedoch plötzlich Cascarilla und schmeißt die Wahrheit über den Diebstahl unters gierige Publikum, zumeist Honoratioren. Als diese nicht glauben wollen, wirft er ein Paket Banknoten ins Auditorium. Die Leute stürzen sich mit Wut und Hysterie darauf, doch es sind falsche Noten. Cascarilla und Tapika nützen die animalische Konfusion und entfliehen mit den echten. Mit seinem Komikerpaar Igor Ilinsky und Anatoly Ktorov war hier Protazanov auf der Höhe seines Witzes und Humors. Mit verblüffender Abstimmung der Einstellungen und der Cadrage, mit der erstaunlichen Geschmeidigkeit des Schnitts, mit einer Phantasie der Beobachtung sondergleichen schuf Protazanov einen Zenit der Komödie. Vornehmlich ihre Leichtigkeit wurde in Rußland selten erreicht. Der Film spielt in Italien, übersteigt jedoch jede Florett- und Degenkomödie durch seine realistische Tendenz und das Niveau der Einfälle. Protazanovs Einfluß ist nicht der eines Neuerers. Protazanovs Filme sind bedeutend, weil sie ausgeprägt russische Filme sind, und sie berühren auch deswegen. Protazanov ist der erste Träger und Entwickler nationaler Eigenschaften. Seine Erscheinung hatte für den russischen Film eine größere Wirksamkeit als oberflächlich zu bemerken ist. Er war der erste russische Regisseur, der

in eigenen Stil entwickelte, steht in Jay Leyda's *Kino, A History of the Russian and Soviet Film*. Mit seinem persönlichen Stil hat er auch den Stil Rußlands gefunden. Rußlands Mentalität und einen Teil seiner Philosophie im Medium Film profiliert zu haben, ist Protazanovs Verdienst – um Rußland. Die Mittel, die er dazu entdeckte und verwandte, sind sein Verdienst um die Geschichte des Films, sie sind ein hervorragender Beitrag zur semantischen Artikulation.

## VI

1881 wurde Protazanov in Moskau als Sohn eines Kaufmanns geboren. 1905 war er Schauspieler. Später Regieassistent bei Nicolas Evreinoff. 1909 debütierte er als Regisseur mit *Der Brunnen von Bahcisaraiskii* nach einem Gedicht von Puschkin. Nachdem Protazanov zuerst im Verleih-Büro der Thiemann & Reinhardt-Produktion gearbeitet hatte, drehte er für diese Firma, die in den Kriegsjahren an der Spitze des russischen Marktes stand, die meisten ihrer Filme, circa 14 Filme, darunter das Leben Turgenjews. Die Titel dieser Goldenen Serie lauteten *Wie fein, wie frisch die Rosen waren*. Protazanov hat ungefähr 60 Filme gedreht, die bedeutendsten darunter sind: 1913 *Moment Musicale*. In den Kriegsjahren, als Abnorme, Gespenster, Teufel, Vampire, Asketen die Herzen und Seelen beschäftigten, *Der Tanz des Vampirs* (1914), *Das Drama und das Telefon* (1914), *Krieg und Frieden* (1915), zusammen mit W. Gardin. 1916 drehte er *Pique Dame*, *Der makabre Tanz*, *Der triumphierende Satan*. 1917 *Andrei kozbuhov*, nach dem autobiographischen Roman des Terroristen Stepniak, 1918 *Vater Sergius*. 1918, nach seiner Emigration, drehte er für die UFA in Berlin *Liebe Pilgerfahrt*. In Frankreich, von 1918–1923, machte er sechs Filme, darunter: *Pour une Nuit d'Amour* (nach Zola), *Vers la Lumière*, *Le Sens de la Mort* (nach P. Bourget). Erster Film nach seiner Rückkehr war *Aelita* (1924). 1925 der Propagandafilm *Sein letzter Appell* über Lenin. Mit *Der Zuschneider aus Torschok* begann eine Serie erfolgreicher Komödien: *Der Drei-Millionen-Prozeß* (1926), *Don Diego und Pelageja* (1927), *Ränge und Menschen* (1929), *Das Fest des Heiligen Jorgen*

(1930). Dazwischen drehte er melodramatische Problemfilme wie *Der Einundvierzigste* (1927), immerhin besser als das Remake von Tschüchrai, oder wie *Der Mann vom Restaurant* (1928). Sein erster Tonfilm war *Tommy* (1931), sein letzter Film war *Nassredin in Buhare* (1943). Am 8. August 1945 starb Jakov Protazanov.

## VII

*Aelita* war vielleicht sein berühmtester Film. Als die Schwierigkeiten des Ingenieurs Los immer größer werden, konstruiert er eine Rakete. Er will vor den Hungernden, Frierenden und vor seiner Eifersucht fliehen. Er glaubt, seine Frau betrügt ihn. Er schießt auf sie, läuft weg, beschließt, auf den Mars zu fliehen. Dort verliebt er sich in Aelita, Beherrscherin des Mars. Doch der erste Minister intrigiert und Los und Gefährten werden in die Verliese gesperrt, wo auch die Mars-Sklaven leben. Gusev gelingt es, mit Hilfe der Magd Aelitas, auszubrechen. Er entfacht einen Sklavenaufstand. Knapp vor dem Sieg werden sie von Aelita verraten. Los fällt in Raserei. Da findet er sich, erwachend, auf dem Moskauer Bahnhof, wohin er vor dem Detektiv geflüchtet ist. Der Flug zum Mars war bloßer Traum. Auch seine Frau hat ihn nie betrogen. Glücklicherweise verbrennt er seine Pläne und Entwürfe: er will auf der Erde bleiben.

In Alexander Exters und Isaac Rabinovich's kubistischen Dekors realisierte Protazanov den Traum von der Revolution. Diese scheitert in einer Zukunft, die nichts anderes ist als unsere Gegenwart: dieselben Herr- und Knechtverhältnisse. Protazanov weicht nicht aus oder gibt nach. Den utopischen Willen richtet er auf die Erde, das Bestehende. Im Kommenden erkennt er die Extension des Gewesenen, dort ruiniert er das «Prinzip Hoffnung» und denunziert die Greuel der Gegenwart. Die verdunkelte Zukunft erhellt das Dunkel der Gegenwart: was dort nicht sein darf, darf auch hier nicht sein, was dort nicht geschieht, muß hier geschehen.

Wie im *Drei-Millionen-Prozeß* die Methoden des kleinen Verbrechens mit denen des Big Business satirisch verglichen werden, so im *Fest des Hl. Jorgen* die Geschäftsmachenschaften von Dieben mit den finanziellen und politischen Usancen der Kir-



che. Die Verbindung von Kapitalismus und Glauben schlägt er in zynischer Manier ins Auge des Zuschauers: Zwei Einstellungen wechseln endlos in Parallel-Montage, das heilige Wasser der heiligen Quellen, wie es in die Hände oder Gefäße der Gläubigen rinnt, und die Münzen, wie sie endlos in die Hände oder Gefäße der lachenden Geistlichen rinnen.

Korkis (Ktorov) und Schultz (Ilinsky) befinden sich in einer Prozession vor der Kirche. Die versammelten Reichtümer wollen sie sich holen. Korkis schleicht sich ein, Schultz soll zu einem gewissen Zeitpunkt wieder die Tür öffnen, was jedoch zwei Polizisten verhindern. Am Morgen wird Korkis vom Fest des Hl. Jorgen überrascht. Um zu entkommen, wirft er sich in die Gewänder des Hl. Jorgen. Nachdem er als der Dieb erkannt wird, der vor einem Tag entflohen ist, verlangen die Kirchenväter ein Wunder. Korkis heilt den aus der Menge tretenden und als lahmen Bettler verkleideten Schultz. Um den unbequemen Heiligen los zu werden, der eine Zeit lang noch die

Komödie spielt, versehen die Vikare Korkis und Schultz mit Amnestie, Paß und hohem Reise-geld.

*Der Einundvierzigste*, eine Liebesgeschichte im Stil eines Ince-Western. Eine Rotarmistin hat schon 40 Getötete in ihr Gewehr gekerbt, der 41., auf den sie zielt, wird ihr zum Schicksal. Nach einem Überfall zieht er als Gefangener (er ist ein feindlicher Offizier) mit ihrer Truppe durch die Wüste. Beide werden auf eine Insel verschlagen, wo sie sich kennen und lieben lernen. Als die Retter kommen, Soldaten seiner Armee, erschießt sie ihn aus Angst, ihn zu verlieren.

Die personale Verflechtung des russischen Films ist auffallend. Durch sie wird die künstlerische Kontinuität wie Variabilität gewährleistet. Am Beispiel Protazanovs, als Nachtrag und Demonstration seines Einflusses, etliche Hinweise.

Protazanovs Film *Drama und das Telefon* ist ziemlich identisch mit Griffith's *The Lonely Villa* (1909, Drehbuch von Mack Sennett). Die Braut aus der ersten Episode von *Ränge und Menschen*

innert überdies stark an Lilian Gish. Vladimir Gardin und Protazanov drehten *Petersburger Vorstädte*. Bei *Sichel und Hammer* (1921) von Gardin assistierte Pudovkin. Pudovkin pries *Aelita* außerordentlich, er habe viel davon für *Die Mutter* gelernt. Assistent von W. Gardin war auch Jewgenij Tscherwjakow, Regisseur von *Mein Sohn* und *Das Mädchen vom fernen Fluß*. Mikhail Dollar, Co-Regisseur von *Ein einfacher Fall* mit Pudovkin (1932), war auch Co-Regisseur mit Protazanov bei *Ränge und Menschen* (1929). Protazanovs Assistent bei *Der 3-Millionen Prozeß* (1926), Yuli Raizman, drehte 1928 *Katorga*, bei dem Alexander Feinzimmer assistierte. Feinzimmer drehte 1943 *Lieutenant Kizhe*, mit der Musik von Prokofiev, eine satirische Komödie über Zar Paul, die an Lubitsch heranreicht. Pikant auch, daß René Clair in *Le Sens de la Mort* eine kleinere Rolle hatte. Wie überhaupt in Filmen wie *Quai des Brumes*, *Carnet du Bal* etc. eine russische Tendenz zu bemerken ist.

## Zwei Filmbücher mit internationalem Erfolg\*)

### Zofia Lissa Ästhetik der Filmmusik

464 Seiten, Ganzleinen 29,- MDN

... das wohl bisher bedeutendste Werk über die Filmmusik. Hier ist eine Musikwissenschaftlerin auf den Plan getreten, die sachkundige Strukturanalysen gibt, ohne dabei dem Film eine materialfremde Ästhetik aufzupflanzen, weil sie vom Film genauso viel versteht wie von der Musik.

<film>

### Hans Wegner Joris Ivens

245 Seiten, 64 Bilder, Halbleinen mit Folie 18,- MDN

Mit Sachkenntnis beschreibt Wegner Ivens Arbeitsmethoden, mit Sympathie zeichnet er seinen Lebensweg, so daß vor uns das Bild eines der Pioniere des Films entsteht. Bezeichnend für die Akribie, mit der Wegner vorgeht, ist die Filmographie und die umfangreiche und klar gegliederte Bibliographie. Trotz aller Wissenschaftlichkeit ist Wegner aber nie trocken; sein Stil ist flüssig und lesbar.

<Jugend Film Fernsehen>

\*) Auf der XXVII. Biennale in Venedig ausgezeichnet mit dem «Silbernen Löwen»

Bestellen Sie bitte bei Ihrem Buchhändler

# Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 104 Berlin