

# Der Russenfilm in der Schweiz

Autor(en): **Arnet, Edwin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **11 (1943-1944)**

Heft 10-11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759486>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

elle l'Occident, se retrouvera sans chercher à se „défendre“, à se fermer, le danger, qu'il soit russe, eskimo ou patagon, disparaîtra. Car ce danger n'est autre que l'oubli de la Vérité qui régit la vie des Nations comme celles des individus, mais selon d'autres lois. Que la France sorte de son ankylose sociale, que, lavée de la honte par le combat des meilleurs de ses fils, elle renaisse à ce souffle de l'honneur chrétien qui fut sa raison d'être, c'est ce dont on commence à ne plus douter. Ainsi contre tout danger et pour toutes les nations, pourrait s'ouvrir un jour non la voie du progrès, mais celle du salut.

## Der Russenfilm in der Schweiz

Von Edwin Arnet

**E**s hat sich das Paradoxon erfüllt, dass der Russenfilm im Ausland entdeckt worden ist. Während die ersten filmischen Meisterleistungen in Russland selber als Experimente futuristischer Filmschaffender abgelehnt wurden und „ein grosser Teil der Kritiker und des Publikums sich gegen die russischen Filmschaffenden in einer ganzen Reihe von Protesten und Verurteilungen entlud“ (Lunatscharski) erblickten schweizerische Filmfreunde schon in den ersten Russenfilmen die Offenbarung eines neuen Filmstils.

Die Behauptung, dass die Schweiz neben Deutschland zu den ersten Ländern gehört, die das Neue des Russenfilms richtig eingeschätzt haben, weiss sich frei von jeder Ueberspitzung. Aber nicht nur die schweizerische Filmdiskussion ist vom Russenfilm befruchtet worden, sondern auch, was wichtiger ist, der Schweizerfilm selber.

Doch vorerst zum Russenfilm! Schon vor der Revolution gab es Russenfilme, aber sie unterschieden sich von der Filmkonfektion Amerikas und Deutschlands höchstens durch die stilsicherere schauspielerische Gestaltung. Erst die Februarrevolution gab dieser westlichen Imitation den Todesstoss, ohne vorerst an ihre Stelle etwas Neues zu setzen. Nach der Revolution liegt die russische Filmproduktion auf dem Boden, der Filmimport aus dem Ausland bleibt unterbrochen und die Zahl der Lichtspieltheater ist auf einen Fünftel zusammengesmolzen. Erst in den Jahren 1925 und 1926 kann ein wirtschaftliches und künstlerisches Erstarren des Russenfilms wahr-

genommen werden, nachdem einige junge Regisseure mit gesinnungsstarken Filmen auf den Plan getreten sind. Lenin erklärt die Filmkunst als erstklassiges, kulturelles und revolutionäres Propagandamittel. Es bleibt aber bei dieser Geste; der russische Staat fördert vorerst den Film nicht; es ist nun einmal so, dass die aktive Förderung der Kunst durch den Staat erst dann einsetzt, wenn sich das Volk für diese Kunst entschieden hat, solange aber nur eine Minorität von Kunstschaffenden von den Visionen lebt, wie eine Kunst aussehen könnte, fühlt sich der Staat noch nicht zur aktiven Förderung bewogen. Auch die russische Regierung begann sich erst für das bewegte Bild zu interessieren, nachdem einige Filme ihre politische Agitationskraft unter Beweis gestellt hatten. Gleich der erste neue Russenfilm, Eisensteins „Streik“, deutet mit dem Fehlen einer üblichen Fabel und eines üblichen Helden zwei Hauptelemente des kollektivistischen Films an. Der Film „Panzerkreuzer Potemkin“ folgte als dokumentare Revolutionsreportage. Neben dem Rationalisten und Dogmatiker Eisenstein („Streik“, „Zehn Tage die die Welt erschütterten“, „Die Generallinie“) erscheint der weichere, dichterische Pudowkin, der in der genialen Verfilmung von Gorkis Novelle „Mutter“ die „bürgerlichen“ Elemente der Stimmung und Seelenzeichnung nicht unterschlägt und der auch später als verkappter Lyriker und Individualist dem Regime nicht immer zum vornherein dienbar ist.

Man wird nicht übersehen dürfen, dass sich in Eisenstein und Pudowkin Gegensätzlichkeiten manifestieren, die innerhalb jedes einzelnen Russenfilms die reizvolle Mischung ergeben: das Radikale und das Empfindsame, das Offizielle und das Private, das Politische und das Menschliche. Aber was sie eint (nämlich geistig: Zerstreuungskunst durch Gesinnung zu ersetzen, und stilistisch: Die Kamera im unermesslichen Raum dokumentarer Wirklichkeit herumschweifen zu lassen) das war nicht nur an diese beiden Meisterregisseure gebunden, sondern lag in der Luft und bemächtigte sich auch der Plejade der anderen Regisseure. Gardin, Protosanoff, Raismann, Dovjenco, Tourine, Tchardynine, Tassine, Stababoï, Ozep, Préobrajenskaïa drehten, teils einzeln, teils in Kollektiven, Filme von aufreizender Wirklichkeitsnähe (Ekks pestalozzianischer Film „Der Weg ins Leben“, der einen erschütternden Einblick in die Verhältnisse der russischen Niemandskinder bot, war in der Schweiz ein grosser Erfolg). Jetzt erst, da sich der Russenfilm stilistisch und dogmatisch durchgesetzt hat, ruft das zentrale Komitee der Kommunistischen Partei eine grosse Filmkonferenz zusammen, die den Film zur politischen Waffe erklärt. „Der künstlerische Film soll politische und revolutionäre Themen umspannen, soll die neue Lebensweise in ihrer Suche nach

neuen Formen widerspiegeln und deutlich alle Probleme der schöpferischen, industriellen und landwirtschaftlichen Arbeit in sich einbeziehen."

Die russischen Regisseure, die nicht auf dem Umweg über das politische Denken, sondern auf dem viel direkteren Weg eines neuen Lebensgefühls zu ihrem neuen Stil gekommen waren, wurden nun durch die politischen Fanfaren eingeschüchtert und verlegten ihr Hauptgewicht pflichtschuldigst auf die Tendenz, was zu einer schroffen Einengung der Stoffwahl führte, eine Tatsache, die auch Lunatscharski zugegeben hat.

Es wäre verhängnisvoll, aus den russischen Tendenzfilmen den fanatischen Agitationswillen der Filmschaffenden ablesen zu wollen. Auch in Russland ging es den Filmschaffenden vorerst um die Kunst, um die Verlegung der Fabel von der stilisierten Bühne in den elementaren Raum des Dokumentaren hinaus. Dass man die Kunst in den Dienst der Ideologie stellte, blieb sekundär, und was hätte man in einem Staat, der sich so rigoros anschickte, den Film in seinen Dienst zu stellen, schliesslich auch anderes tun sollen? Denn dieser Staat baute grosse komfortable Ateliers, gründete Filmschulen und gab den jungen Regisseuren Gelegenheit, in Gemeinschaftsleistungen ihre Talente zu beweisen. Als sichtbarster Ausdruck staatlicher Filmförderung und Filmbeeinflussung mag die moderne Filmstadt Nowo Sibirsk gelten, wo sich heute auch die ehemals in Moskau untergebrachte Filmschule befindet. (Nebenbei: in Nowo Sibirsk arbeitet Eisenstein seit anderthalb Jahren an einem Monumentalfilmwerk; auch Pudowkin dreht hier seinen neuesten Film.)

Der erste russische Film, der nach der Schweiz kam, war „Polikuschka“, jener nach einer Novelle Tolstois gedrehte Film, der von geschlossenster realistischer Atmosphäre war, aus der nichts, weder die Darsteller noch ihre Maske, herausfiel. Die Natur war in diesem schlicht erzählten Film nicht mehr bloss Hintergrund, sondern Hauptfigur. Das schweizerische Filmpublikum ahnte das Neue, aber man ging zur Tagesordnung über. Der erste Russenfilm, der in der Schweiz die politischen Geister erhitze und der unter filmbewussten Filmfreunden einer fruchtbaren Diskussion rief, war der „Panzerkreuzer Potemkin“, ein kurz nach dem Weltkrieg hergestellter Stummfilm, der in den schweizerischen Lichtspieltheatern, in denen deutsche Filme mit ihrem sich leerlaufenden Stil des „théâtre filmé“ den Besuchern täglich die Grenzen des Films fühlbar machten, wie der Einbruch einer elementaren Kraft in eine Atmosphäre der Stagnation wirkte. Er gab der Leinwand eine neue Dimension. Der Film war gestalterisch so meisterhaft, dass man die Propaganda in Kauf nahm. Sämtliche russischen Filme passierten die Zensur; aus der Ueberlegenheit lächelnder

Rückschau heraus darf man heute sagen, dass der Paragraph „Filme mit kommunistischer Propaganda dürfen nicht vorgeführt werden“, keine pedantische Auslegung erfuhr; die kommunistische Ideologie musste schon sehr dick aufs Brot gestrichen sein, bis man ein Verbot aussprach. Aber der neue Stil dieser Filme, der von der bürgerlichen Presse fast ausnahmslos erkannt und anerkannt wurde, hinderte die Zensur daran, an solche Filme nur politische Masstäbe anzulegen. Vielleicht baute man auch auf das Urteilsvermögen des schweizerischen Kinopublikums, das den Trennungsstrich zwischen Inhalt und Form zu ziehen wusste und das sich dem fanatischen, prophetisch-pamphletischen Elan und der besessenen Verkündigungswut dieser Filme ebenso willig auslieferte, wie es vor den ideologischen Fanfaren lächelnd seine Ohren zuhielt. Sogar der heikle Film „Der schwarze Sonntag“ wurde zur Vorführung zugelassen. In den Jahren 1937 bis 1939 flaute dann das Interesse an den Russenfilmen ab, aus dem einfachen Grunde, weil die wichtigsten Werke der russischen Filmproduktion gar nicht in die Schweiz gelangten, sodass die schweizerische Aufgeschlossenheit für Russenfilme mangels Nahrung einging. Erst während des deutsch-russischen Paktes wurden wieder Russenfilme (8—10) in die Schweiz eingeführt, aber mittlerweile hatte die Zensur an Toleranz und Grosszügigkeit etwas eingebüsst. Der Russenfilm muss sich, gleich wie Kriminalfilme und Sittenfilme, einer Vorzensur unterziehen. Das Ohr ist gegenüber ideologischen Einflüsterungen sehr empfindlich geworden. Schon 1936, also lange vor dem Bestehen einer Armeezensur, hat man den Film „Die Marine von Kronstadt“ verboten. Auch diejenigen, die gerne die Fahne „Freiheit der Kunst“ schwenken, müssen einsehen, dass in einem Augenblick, da das demokratisch-humane Wesen des schweizerischen Menschen von allen Seiten angegriffen wird, der Schweizer in dieser defensiven Stellung sich den Luxus selbstmörderischer Toleranz nicht mehr leisten kann. So sehr es zum guten Ton des Schweizers gehört, auf die Zensur zu schimpfen, so wird er doch zugeben, dass unsere Filmzensur nicht päpstlicher als der Papst gewesen ist, zugeben, dass mit der Beruhigung unserer aussenpolitischen Situation auch zugleich ein Toleranzzuwachs bei der Zensur festzustellen war. Aber es ist der Russenfilm selber, der unserer Zensur die Aufgabe erleichtert: In den neuen Russenfilmen findet eine merkliche Verlagerung der Gewichte vom Sozial-Agitorischen auf das National-Patriotische statt. Pudowkins „Suworow“ gibt sich als ein historisches Filmgemälde von fast westlicher Grundhaltung. Suworow ist ein General von derber Biederkeit, unhöfisch bis über die Ohren, aber soldatisch und frederizianisch von der Scheitel bis zur Sohle. Aber alles Derbe, Soldatisch-Joviale sprengt nirgends den Rahmen

eines „bürgerlichen“ Militärs, und auch der Pazifismus, in früheren Russenfilmen eine unverkennbare Begleitendenz, hat hier einen völligen Schrumpfungprozess erfahren. Auch das russische Filmlustspiel „Nikita“, das in Zürich Monat um Monat das Publikum unterhält, hat unsere Zensur durchaus nicht vor Konflikte zu stellen brauchen. Dieser Film könnte anstandslos von der schweizerischen Pro Familia-Bewegung patronisiert werden. Damit schliessen wir unsere statistischen Angaben über den Russenfilm in der Schweiz.

Wichtiger aber ist die künstlerische Ausstrahlung des Russenfilms in unserem Lande, und gerade in einer Zeit, da der Schweizerfilm nach einem eigenen Stil sucht. Einige meinen, der Realismus in der Milieu- und Menschendarstellung, der Reichtum der bildsymbolischen Mittel, der radikale Fluss der Bildmontage und anderes mehr könnte vom Schweizerfilm tel quel übernommen und frisch, frank, frei als eine Form für helvetische Inhalte usurpiert werden. Diese Leute übersehen, dass Inhalt und Form nicht, wie der Kern von der Schale, beliebig getrennt werden können. Allein die Montage des Russenfilms ist ohne die charakteristische Bekehrungswut des agitatorischen Sowjetrussen gar nicht zu erklären. Man kann sie nicht imitieren. Nur der neue Russe, der nicht mehr Geschichten und Schicksale zu belletristischem Vergnügen erzählen, sondern die Gedanken der Revolution darstellen und propagieren will, muss in der Montage das Alpha und Omega aller Filmkunst erblicken, denn es ist für ihn die Montage, die durch ihre „Assoziations- und Deutungswirkung der Bildnachbarschaft“ (Balazs) nicht nur Stimmung, Gefühlsschattierung, nicht nur andeutendes Gleichnis weckt, sondern Gedanken, Erkenntnisse, logische Urteile und Wertungen provoziert und sich damit recht vorzüglich als Ausstreuer des revolutionären Gedankengutes eignet. Auch Stepun hat auf dieses revolutionär-proletarische Moment der Montage hingewiesen. Der Schweizer aber, für den sich das Problem der Massenverbreitung revolutionärer Ideen gar nicht stellt, wird dieses Mittel naturgemäss weit weniger als ästhetische Notwendigkeit empfinden... und es liegt ihm auch gar nicht im Blute. Auch daran ist zu denken, dass der maschinengläubige Russe die Filmmontage schon deshalb liebt, weil sie die rhythmischmechanische Seele seiner Kraftwerkhallen, Dynamos, Turbinen, Traktoren ins Bild zu übersetzen vermag. Während von einer Maschinengläubigkeit des Schweizers wohl nicht gesprochen werden darf. Wir können uns übrigens an dieser Stelle den pikanten Hinweis darauf nicht versagen, dass der Russenfilm der letzten Jahre auf das Mittel der früher mit so betonter Virtuosität gehandhabten „Brüllenden Montage“ fast völlig verzichtet hat. Im beruhigten Russland hat sich

auch der Bildwechsel des Russenfilms beruhigt. Die Kamera weilt wieder behaglicher auf den Bildern; sie hat etwas von der Beharrlichkeit Oblomows zurückgewonnen. Auch der Einzelmensch ist ihr wiederum lieber geworden und sie degradiert ihn nicht mehr zum blossen episodischen Requisit eines tendenziösen Handlungsablaufs.

Aber nicht nur die Montage, auch andere Elemente des Russenfilms widersetzen sich der Verpflanzung in den Schweizerfilm, z. B. der radikale Realismus. Der Russe leugnet die Götter, darum leugnet er auch das Diesseits als sekundäres Symbolkleid eines Höheren. Das Diesseits ist das Primäre und das Leben ist nur herrlich, wenn es sich gibt, wie es ist. Die Wirklichkeit hat einen majestätischen Eigenwert erhalten. Sie muss mit allen Konsequenzen bejaht werden. Sie bejahen heisst aber, ihr auf den Leib rücken, heisst, sie nicht beschönigen, heisst, sie im Zustand ihrer Unbeachtetheit und Ungestelltheit überraschen, heisst, sie nicht geistig deformieren. Man hebt die geistige Distanz zu den Sachen auf. Es gibt nichts, was diese dämonische Verliebtheit ins dingliche Leben, ins Dokumentare schlechthin, mit einer so kolossalen symbolischen Gebärde zum Ausdruck hätte bringen können, wie diese russische Filmkamera, die sich bildergeil auf die Sachen und Menschen zubewegt und jede Totalerscheinung in ihre Details zerlegt, „Physioanalyse“ treibt, und die „Schönheit der Oberfläche“ entdeckt. Uns Schweizern aber, die wir das Jenseits noch nicht enttront haben, fehlt dieser einseitige Hang zum Radikal-Dokumentaren. Auch darin unterscheiden wir uns von den Russen, dass das schweizerische Theater im Religiösen und Volklichen wurzelt, während das russische Theater fast ausschliesslich psychologisches, städtisches Theater ist. Und die Psychologie liegt eben der unmetaphysischen Bildwelt des Films näher als das Religiöse.

Ahmen wir den Russenfilm nicht nach, aber lernen wir von ihm, denn der lebendige Dokumentarstil des Russen liegt dem Schweizerfilm vielleicht näher als etwa der schwermütige Realismus des Franzosen, die lyrische Sachlichkeit der Angelsachsen oder gar das bühnenbezogene Pathos der Deutschen. Es gilt für uns die Kunst, vom Russenfilm zu lernen, ohne ihn zu kopieren. Was ist aber erlernbar, was ist unkopierbar? Der Russe verwendet die Landschaft zu dogmatischen Zwecken; die Sommerwolken über dem Feld in Eisensteins „Generallinie“ sind nicht Zeichen einer naiven Naturgläubigkeit, sondern rational verwendete Symbole für Eisensteins politische Tendenzen... In diesem Falle wäre also die Symbolisierung der Natur für uns nicht kopierbar, weil wir nun einmal keine Dogmatiker sind. Aber erlernbar wäre etwa die grossartige Wiedergabe der Natur, die nicht bloss dekora-

tive Kulisse für die Fabel ist. Ferner unkopierbar bleibt für uns auch der drastische Realismus in der Schilderung der Elends, des Alltags, des vulgären Lebens, denn uns Schweizer hindert das Religiöse daran, der Wirklichkeit des Tages ausgeliefert zu sein... aber beeindrucken lassen dürfen wir uns hinwiederum vom russischen Hang zur Nichtbeschönigung.

Nichtkopierbar sind also alle jene Elemente des Russenfilms, die das Produkt der russischen Maschinengläubigkeit, Agitationssucht, Bekennungswut und Wirklichkeitsbejahung sind; übernehmbar aber ist das, was nicht ans Russische gebunden bleibt, sondern europäisch ist: nämlich die Lebendigkeit der dokumentaren Kamera, die Befreiung des Filmbildes von der Bühne, die Verschmelzung des Darstellers mit der Landschaft. Die um den Schweizerfilm sehr verdiente Praesensfilmgesellschaft hat für ihre beiden Dokumentarfilme „Frauennot-Frauenenglück“ und „Der Feind im Blut“ (1930) den russischen Filmschaffenden Tissé, den Mitarbeiter Eisensteins, zugezogen und auch im Schweizerfilm „La séparation des races“ (1933) der Produktion Stefan Markus hat ein Russe die Regie geführt. Beide Experimente sind gelungen: der Dokumentarismus der Russen wirkte sich in den drei Schweizerfilmen durch eine intensivere realistische Zeichnung des Schweizermilieus aus.

Das Elementare des Russenfilms ist ein übernationales Kunstelement, das nicht an nationale Grenzen gebunden bleibt, sondern den Filmstil anderer Nationen, also auch den der Schweiz, befruchten darf.