

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 176

Artikel: Filmischer Amerikanismus im Land der Bolschewiki : zu den Filmen von Lew Kuleschows
Autor: Kasten, Jürgen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866956>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Filmischer Amerikanismus im Land der Bolschewiki

Zu den Filmen Lew Kuleschows

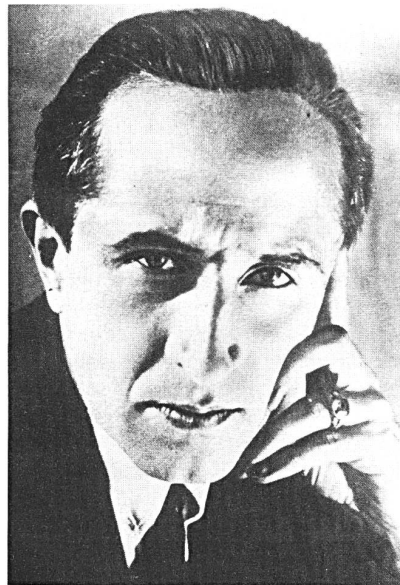
Erwähnt ist Lew Kuleschow in fast jeder Filmgeschichte. Seine Filme sind mit einer Ausnahme jedoch kaum bekannt. Zitiert wird er vor allem, wenn ein nach ihm benannter Montageeffekt beschrieben werden soll. Kuleschow hätte die ausdruckslose Porträtaufnahme des bekannten Schauspielers *Iwan Moshuchin* jeweils konfrontiert mit der Einstellung eines Tellers Suppe, Kindersarges, einer Gefängnistür und einer erotischen Situation. Befragte Zuschauer hätten daraufhin bei Moshuchin so unterschiedliche Regungen wie Hunger, Trauer, Schrecken und Eifersucht zu erkennen geglaubt. Ob dieses Experiment wirklich stattgefunden hat, ist fraglich. Filmmaterial existiert davon nicht. Vielleicht war der durchaus erkenntnistiftende Vorgang auch nur Teil jener Scharaden, die Kuleschow an der Moskauer Filmhochschule WGIK mit durchgefallenen Schauspielaspiranten durchführte. Da Filmmaterial unmittelbar nach der Oktoberrevolution für lange Jahre knapp war, inszenierte Kuleschow Filme auf der Probestübne ohne Filmmaterial und Kamera. Ein schnell zusammengezimmelter Rahmen genügte, um den Bildausschnitt anzudeuten.

Eine Retrospektive der von Kuleschow wirklich realisierten Filme war bei den Internationalen Filmfestspielen Locarno 1990 zu sehen. Sie wurde ergänzt durch Produktionen aus dem Umfeld seines Kollektivs: Filmen der von Kuleschow bevorzugten Schauspieler *Alexandra Chochlowa*, *Sergej Komarow* und *Lily Brik* beispielsweise. Die verdienstvolle Filmreihe gastierte auch in Lausanne, Zürich sowie in Paris und gelangte zum Abschluss nach Berlin.

Kuleschows erste Filmarbeiten sind Dekors für *DER KÖNIG VON PARIS* (*KOROL PARIJA*) und *STURMGLOCKEN* (*NABAT*, beide 1917), die mit *Jewgenij Bauer* einer der wichtigsten Regisseure der Zarenzeit inszenierte. Es ist frappierend, wie stilsicher der achtzehnjährige (!) Kuleschow die mondänen Pariser Salons oder ein russisches Prinzenpalais ausstattete. Auffällige Dekorobjekte wie Spiegel,

Vasen, Schreibtischgarnituren und vor allem üppige Blumenarrangements setzen pittoreske Schaureize. Die klug gestaffelten Salons, Foyers, Treppen und Büros erlaubten den Schauspielern häufig *diagonal geführte Bewegungen*, so dass eine Bildbewegung entsteht, obwohl die Kamera zumeist in Halbtotalen verharrt. Die Bedeutung einer Einstellung wird noch ausschliesslich im Bild, vor allem durch Schauspieler und Dekors codiert.

Das ist in seinem ersten Film, dem nur fragmentarisch erhaltenen *PROJEKT DES INGENIEUR PRAIT* (*PROET INGENJERA PRAIT*, 1918) noch nicht wesentlich anders. Die Ausstattungssprache fehlt jetzt, sie wird ersetzt durch eine Intensivierung der schauspielerischen Bewegungsdynamik. Wenn Kuleschow



Lew Kuleschow anfang der zwanziger Jahre

später behauptet, dies sei der erste russische Film gewesen, der auf ein dynamisches Montagekonzept hin inszeniert wurde, so verwundert dies. Denn in diesem frühen Film dominiert – wie in vielen seiner späteren Filme auch – eine zum Teil bizarr übersteigerte Artistik und Choreografie der Schauspieler.

Kuleschows zentrales kinematografisches Bemühen ist, «ein Maximum an Bewegung» und «Tempo» zu erzeugen. Um diese Begriffe gruppieren sich auch seine zahlreichen, bereits seit 1918 (!) publizierten filmtheoretischen Artikel. Von der Bewegung des Schauspielers und der Aktion im Bild aus organisiert Kuleschow auch seine Montage. Diese Auffassung lässt ihn bald in Widerspruch zu den artifizial verdichtenden Montageprinzipien etwa *Sergej Eisensteins*, *Dziga Wertows* oder auch seines Schülers *Wsewolod Pudowkin* treten. Pudowkin hat 1929 die ästhetischen Merkmale Kuleschows durchaus treffend beschrieben: Er «stellte die Ausgangsprinzipien einer primitiven, beschreibenden Montage auf, bei der die aufzunehmende Erscheinung mit verschiedenen Einstellungsgrößen aufgenommen werden kann... und bei der auf diese Weise alle Teilchen zu einer ununterbrochenen Abfolge nach ihrem einfachsten Merkmal – dem der Bewegung – zusammengefügt werden können.» Kunstvolle Ellipsen und strukturelle Kontrapunkte lehnte Kuleschow – im Gegensatz etwa zu Eisenstein und Wertow – entschieden ab. Er orientierte sich am narrativ und in seinen Bildmitteln klar verständlichen «Publikumsfilm». Vorbilder waren ihm amerikanische Filme, etwa Griffith, natürlich Chaplin, aber auch die publikumswirksamen Abenteuer- und Detektivfilme, die er häufig als mittellose Zaungast hinter der Leinwand des Moskauer Kinos in der Malaja Dmitrowka gesehen hatte. Kuleschow versuchte mit Hilfe seines bewegungs- und aktionsbetonten «Amerikanismus» zwei scheinbar gegensätzliche Darstellungsprinzipien des Films zu vereinen: «das reale Leben in allen nur erdenklichen fantastischen Formen, aber unbedingt real» abzubilden. Am nächsten kommt diesen kinematografischen Vorstellungen sein wohl bekanntester Film *DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LAND DER BOLSCHEWIKI* (*NEOBYTCHAINJE PRIKLIOUTCHENIA MISTERA VESTA V STRANE BOLSCHEVIKOV*, 1923). Er erzählt von der Reise des YMCA-Präsi-

denen West in die Sowjetunion. Mit den üblichen antikommunistischen Vorurteilen ausgestattet, heuert Mister West den Cowboy Jeddy als Leibwache an. Als nach der Ankunft ein Koffer verschwindet, reitet Jeddy auf den Dächern des Taxis und anderer Fahrzeuge den Dieben sofort hinterher, düpiert dabei die Miliz, um sich schliesslich mit dem Stromkabel vom sechsten Stock eines Hochhauses in das Erdgeschossbüro einer amerikanischen Handelsorganisation zu schwingen. Mister West hat er dabei völlig aus den Augen verloren. Die slapstickhafte Verfolgungsjagd mit ihren akrobatischen Einlagen wurde – so hat Kuleschow berichtet – ohne Stuntmen aufgenommen. Die Schauspieler hatten waghalsige Stürze, Unfälle und Kletterpartien so lange zu probieren, bis der Part aufgenommen werden konnte. Verletzungen waren dabei an der Tagesordnung, obwohl die artistische Körperbeherrschung zum selbstverständlichen Ausbildungsprofil für den Filmschauspieler gehörte, wie ihn Kuleschow am WGIK ausbildete.

Auch den übrigen Schauspielern im MR. WEST verlangte er ein expressives Darstellungsvokabular ab. Die Titelfigur wurde in einer burlesken Mimik mit weit aufgerissenem Mund und



MR. WEST (1923)

wild rollenden Augen angelegt. Sie gerät im zentralen Mittelteil an eine wilde Gaunerbande, deren Anführer Wsewolod Pudowkin bärbeissig und aggressiv zu verkörpern hat. Die Bandenmitglieder typisieren bereits Gestus und Kostüm als brutale Aussen-seiter. Sie sind körperlich deformiert, tragen Augenklappen, haben grosse

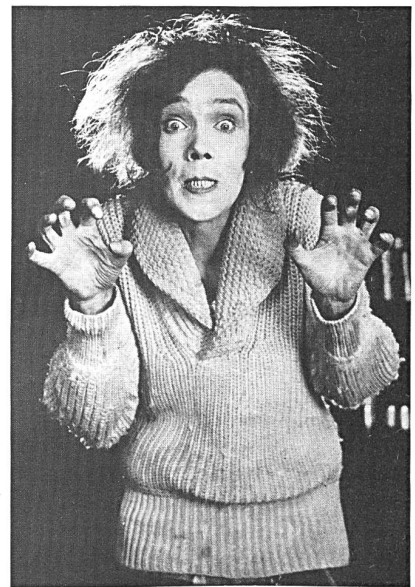
Zahnlücken. Ihre Kommunikation besteht überwiegend in halsbrecherischen Schlägereien, die von den Schauspielern ohne Netz und Trickkamera in einem derben Hyperrealismus darzustellen waren. Wären nicht einige akrobatische Übersteigerungen, wie Salti und groteske Sprünge, wäre der Eindruck einer wild gewordenen (Schauspieler-)Gang kaum zu tilgen. Mister West wird von der Bande erstaunlich pfleglich behandelt. Er wird zwar ausgeplündert (Zwischentitel: «Wir werden Dollars aus ihm pumpen»), in einer gestellten Gerichtsverhandlung zum Tode verurteilt und von einem Henkertribunal bedroht, doch er entkommt mit dem endlich dazu eilenden Jeddy durch den Kamin.

Der Ausplünderung Wests durch die Bande, der auch eine merkwürdig mondän getrimmte Frau angehört, die von der überschuldenen, fast dünnen Alexandra Chochlowa in exzentrisch verwinkelten Erotikposen gespielt wird, widmet Kuleschow die grösste Aufmerksamkeit. Moskau stellt sich hier als trostlose Barackensiedlung dar, in der Korruption und Gewalt dominieren. In der Tat befand sich die UdSSR zu Beginn der zwanziger Jahre in einer desolaten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verfassung, die der heutigen nicht unähnlich war. Unter Berücksichtigung der desillusionierenden sozialen Realität der UdSSR, wie sie aktuell etwa in KLEINE VERA (MALENKAJA VERA), TAXI BLUES und ZUFALLSWALZER (SLUTSCHAINJI VALS) beschrieben ist, bekommt auch der Mittelteil von MR. WEST eine neue Lesart: Nicht so sehr die Revision des bornierten Russlandbildes des Amerikaners springt ins Auge, sondern die bedrückende Realität, die hinter den grotesk-fantastischen Überzeichnungen des Alltags einer Gaunerbande hervorlugt. Daran ändert auch das wie angeklebt wirkende Finale nichts, im Gegenteil. In kaum zwei Minuten wird Mister West das «wirkliche» Russland gezeigt: Es sind dies die Postkartenansichten des Bolschoi-Theaters, der Universität und – in einer dokumentarischen Szene – der Aufmarsch der Roten Armee vorbei an der Ehrentribüne des ZK, auf der Trotzki gross im Bild zu sehen ist. Wenige Jahre später musste die Aufnahme aus dem Film geschnitten werden. Trotzki war verbannt, in die Emigration getrieben worden, wo Stalin ihn schliesslich ermorden liess.

In DER TODESSTRAHL (LOUTCH SMERTI, 1925) montierte Pudowkin, diesmal als Drehbuchautor tätig, die moti-

schon Linien von DAS PROJEKT DES INGENIEUR PRAIT und von MR. WEST. Kuleschow inszenierte den Film noch einmal mit deutlichen Anklängen an die amerikanischen Abenteuerfilme. Die Fabel – ein amerikanischer Gewerkschaftler flieht in die UdSSR, rettet dort eine Wunderwaffe, bevor sie einem Faschisten in die Hände fällt, mit der dann die Ausbeuter in den USA vernichtet werden – leidet nicht nur unter dem blassen Klassenkampf-Thema, sondern auch darunter, dass die Aktionen – so Kuleschow selbstkritisch – Stoff «für ein gutes Dutzend Detektive» abgegeben hätten.

Nach der harschen Ablehnung von DER TODESSTRAHL in der UdSSR griff Kuleschow ein Drehbuch seines schärfsten Kritikers auf: Viktor Schklowskij. Dieser hatte Jack Londons Erzählung «The Unexpected» als DURA LEX (1926) adaptiert. Obwohl die kammerenspielhaft verdichtete Geschichte eines Goldsucher-Paares, das mit dem Mörder der Freunde von der Aussenwelt abgeschnitten wird und Prozess sowie Verurteilung selbst vollziehen muss, in ihrer psychologisch dichten Verfälscherung den bisher von Kuleschow bevorzugten Stoffen wenig entgegenkam, gelang ein aussergewöhnlicher Film. Zwar sind Flucht und Festnahme des Mörders



Alexandra Chochlowa in DURA LEX (1926)

noch immer bewegungsüberaktiv inszeniert, doch die Aktionen erstarren langsam, als ob das dämonisch glänzende Eis des umgebenden Yukons die Menschen einschnürt. Das sich langsam verstärkende Entsetzen des Paares, den Mörder abzuurteilen, steht dessen Umschlag von Todesangst in eine Todesforderung gegen-

über. Kuleschow übersetzt dies in ein vibrierendes Helldunkel der demolierten Goldgräberhütte, in der ein loderndes Feuer und ein brodelnder Dampfkessel die seelische Anspannung der Bewohner spiegeln. Ein Eisregen fegt über die Hütte, als der Mörder gerichtet werden soll. Starr vor Kälte und Entsetzen legt ihm das Paar die Schlinge um den Hals – und flieht vor der vermeintlich gerechten Tat. Doch die Natur, fortwährend in Symbolbildern beschworen, enthüllt eine andere Gerechtigkeit: Der Wind hat den Gehängten rechtzeitig vom Baum gerissen.

Bereits 1919/20 hatte Kuleschow in zwei Spielfilmen Motive der Auseinandersetzungen zwischen den Bolschewiki und konterrevolutionären Weissrussen aufgegriffen. 1929, zu einem Zeitpunkt, als Stalin alle oppositionellen Kräfte liquidiert, grundieren ZWEI-WULDI-ZWEI (DVA-BOULDI-DVA) und DER FRÖHLICHE KANARIENVOGEL (LEV CHATOV) abermals in diesem Sujet. Die beiden Wuldis sind Clowns, der junge unterstützt die Bolschewiki, der alte steht dem teilnahmslos gegenüber. Als der Sohn jedoch in die Hände sadistischer Weissrussen fällt, rettet ihn der Vater – und kämpft fortan an der Seite der Bolschewisten. Zwar gelingt Kuleschow in diesem Film eine dramatisch-zirkensische Szene, als der alte Clown vor den weissrussischen Offizieren um das Leben seines Sohnes spielen und komisch sein muss. Leider ist die ideologische Imprägnierung der Entwicklungsdramaturgie des Helden zu einfältig, als dass aus dem interessanten Milieu und Konflikt differenzierte Wirkungen für das Genrekinos zu gewinnen wären.

Dies trifft auch für DER FRÖHLICHE KANARIENVOGEL zu. Wieder wählte Kuleschow ein attraktives Sujet: diesmal das eines Nachtclubs, in dem eine verführerische *femme fatale* auftritt. Die Sequenzen, die in der zeitgenössischen sowjetischen Rezeption als bürgerlicher Kitsch geschmäht wurden, überzeugen heute am meisten. Offensichtlich hat es Kuleschow Spass gemacht, ein dekadentes Gelage französischer und weissrussischer Offiziere zu inszenieren. In wild-exzentrischen Körperarabesken amüsieren sich Soldaten und Tänzerinnen, lustvoll wird ein Buffet zertrümmert, ekstatisch die Diva des Etablissements ersteigert. Kuleschow hat die opulent ausgestattete Szenerie mit bewegter Kamera, Unschärfen, prismatisch gebrochenen und vervielfältigten Bildern virtuos eingefangen.

Die heldenhafte Befreiung eines Bolschewisten verblasst dagegen.

Fast eine Verfilmung des «Kapitals» mit grob vereinfachten Herleitungen des Gegensatzes von Arbeit und Kapital ist der dokumentarische Agitationsfilm VIERZIG HERZEN (SOROK SERDETS, 1931). In einem grossen ideologegeschichtlichen Bogen wird für die Elektrifizierung des Landes geworben und das Glücksversprechen des Kommunismus aktualisiert: «Sowjetmacht + Elektrifizierung» lautet die naive Gleichung zur Erfüllung dieses Versprechens. Doch schon die monumentalen Staudammprojekte, die der Film mit Hilfe von Trickaufnahmen ablichtet, liegen nur im Modell vor. Sie sind zum Teil bis heute nicht realisiert.

Kuleschows erster Tonfilm HORIZONT (GORIZONT, 1933, Drehbuch: wieder Viktor Schklowskij) ist ein Pendant zur Reise des MR. WEST. Der russische Jude Horizont flieht nach einem Pogrom in die USA, das Land seiner träumerisch ausgeschmückten Vorurteile. Nicht nur, weil ihm Aufnahmen in den realen USA unmöglich waren, auch aus dramaturgischen Überlegungen heraus liess sich Kuleschow ein synthetisches Amerika bauen. Die Kulissen der metropolisähnlichen Hochhäuser und Strassen bilden



Bei Dreharbeiten zu DURA LEX

einen schroffen Gegensatz zu den dunklen (Studio-)Slumstrassen und kargen Zimmern, in denen die russischen Einwanderer hausen. Horizont findet nur durch einen erpresserischen Vermittler eine Beschäftigung, bei der die menschenunwürdige Arbeit nicht nur im Akkord, sondern auch mit einem fröhlichen Lied auf

den Lippen zu erfolgen hat. Nachdem der Job verloren, die russische Geliebte sich einen Neureichen anlacht, bleibt für den Glückssucher im Land der Kapitalisten nur noch die Armee, die 1919 prompt in Russland einmarschiert. Dort verübt sie ein Massaker an der russischen Bevölkerung, was Horizont endgültig auf die Seite der Bolschewisten bringt.

Filme, die Kuleschow in den dreissiger und vierziger Jahren inszenieren kann, sind deutlich von den ideologischen Vorgaben des Stalin-Regimes geprägt: eindeutig verlaufen die Linien von Gut und Böse, überdeutlich triumphiert der Kommunismus, voraussehbar sind daher die Entwicklungen. Diese Eindimensionalität von Figuren und Fabel verschärft sich notwendigerweise in den Filmen der vierziger Jahre. DER SCHWUR DES TIMUR (KLJATVA TIMOURA, 1942), JUNGE PARTISANEN (IOUNYE PARTIZANY, 1943) und WIR VOM URAL (MY S OURALA, 1943) richten sich vor allem an Kinder und Jugendliche. Sie erzählen vom unbedingten Willen, die Nazis und die deutsche Armee aus Russland wieder herauszuwerfen, zeigen den heroischen Widerstand in den kleinsten Zellen, etwa der Lehrwerkstatt, Schule und Pioniergruppe. Kuleschow hat jedoch mit DER SIBIRIER (SIBIRIAKI, 1940) auch zum Personenkult um den Despoten Stalin beigetragen. Zwei Schüler eines sibirischen Dorfes setzen fast ihr Leben aufs Spiel, um eine Pfeife zu ergattern, die der junge Stalin angeblich einem Taigajäger geschenkt hat. Das gesamte Streben und die Phantasie der jungen Generation werden in diesem Film darauf gelenkt, dem Regenten angenehm zu sein.

Wie mutig hat dagegen Eisenstein fast zeitgleich mit IWAN DER SCHRECKLICHE (IWANI GROSNY) die Persönlichkeit eines solchen Herrschers seziiert und den Personenkult bizarr überformt und entlarvt. Kuleschows flacher Taiga-Naturalismus und seine märchenhaft strahlenden Kreml-Kulissen aus Pappe singen dagegen ein aufgeblähtes Lob des Stalinismus.

Jürgen Kasten

Zur Retrospektive anlässlich des Filmfestivals von Locarno ist ein reichlich illustriertes Buch erschienen, mit ausführlicher Chronik und Filmographie von Kuleschow sowie einiger seiner Schüler, Auszügen aus seinen Schriften, zeitgenössischen Würdigungen seiner Filme: François Albera, Ekaterina Khokhlova, Valérie Posener: Kouléchow et les siens. Editions du Festival international du film de Locarno 1990, 303 Seiten.