

Sabine Hänsgen (Bremen)

VERFREMDUNGEN/ANEIGNUNGEN Zum Amerikanismus im sowjetischen Film der zwanziger und dreißiger Jahre

Die Geschichte des sowjetischen Films ist seit den ersten Anfängen von einer ambivalenten Beziehung zum erfolgreichen Hollywood-Kino geprägt. In der Auseinandersetzung mit der kapitalistischen, auf populäre Unterhaltung ausgerichteten Filmkultur Amerikas suchte das neu entstehende sowjetische Kino nach einer eigenen kulturellen Identität.¹ Von politischer Seite wurde dem Film, der als visuelles Medium auch ein analphabetisches Publikum zu erreichen versprach, in der frühen Sowjetunion eine zentrale Rolle bei der Propagierung revolutionärer Ideale zugedacht. Mit der Umwälzung der gesellschaftlichen Ordnung waren Forderungen nach radikalen Veränderungen im Bereich der künstlerischen Medien verbunden: 1919 unterschrieb Lenin das Dekret zur Verstaatlichung der Filmindustrie, 1922 formulierte er im Gespräch mit dem Volkskommissar für Aufklärung Anatolij Lunačarskij den später kanonisierten Satz über den Film „als wichtigste aller Künste“ und begründete damit den Vorrang der ideologischen Funktion im sowjetischen Kino.²

Allerdings haben wir es in den zwanziger Jahren faktisch noch nicht mit der Situation eines verstaatlichten Kinos zu tun. Parallel zur Entwicklung einer revolutionären Avantgarde, die neue ästhetische Formen der Massenwirksamkeit im Experiment erprobte, wurde der Import ausländischer Filme, insbesondere aus Deutschland und aus Hollywood, fortgesetzt, und auch russische Regisseure des vorrevolutionären Kinos arbeiteten in bürgerlichen Erzähltraditionen weiterfort (Kepley/Kepley 1979 und Youngblood 1992: 50-67). Im Zuge der Neuen Ökonomischen Politik (NEP) entwickelten sich Formen einer Koexistenz von staatlicher und privater Filmwirtschaft. Während im Westen Filme über die Revolution gefeiert wurden, erreichten in der Sowjetunion selbst bis zum Ende der zwanziger Jahre ausländische Unterhaltungsfilme sensationelle Erfolge beim Publikum. So wurden die Hollywoodstars Douglas Fairbanks und Mary Pickford bei ihrer Reise nach Moskau im Juli 1926 von einer begeisterten Menge empfangen, und ihre Portraits schmückten die Titelseiten sowjetischer Filmzeitschriften.³

Erst mit dem ersten Fünfjahrplan (1928-1932) begann die Einschränkung der freien Unternehmertätigkeit im Filmsektor. Die staatliche Kontrolle über das Filmwesen wurde verstärkt, wodurch es zu einer Reduzierung des Imports ausländischer Filme auf ein Minimum kam. Aber auch nach der Monopolisierung des sowjeti-

¹ Eine Überblicksdarstellung zum Amerikanismus in der Geschichte des sowjetischen Films vgl. Youngblood 1992b.

² Zu Lenins Äußerungen über den Film vgl. Samoe važnoe iz vsech iskusstv 1973.

³ Vgl. zur Reaktion auf den Moskaubesuch der Hollywoodstars auch Sergej Komarovs Film „Поездуй Мэри Пикфорд“ (Der Kuß der Mary Pickford, 1927).

schen Filmwesens durch den Staat blieb – zumindest indirekt – der Einfluß des amerikanischen Kinos spürbar. An die Spitze der neugeschaffenen Filmorganisation „Sojuzkino“ trat in den dreißiger Jahren Boris Šumjackij, dessen Anstrengungen sich zunächst darauf konzentrierten, durch beträchtliche Investitionen den Ausbau des sowjetischen Kinos weiter voranzutreiben und die technische Rückständigkeit unter den Bedingungen des aufkommenden Tonfilms zu überwinden. Im Sommer 1935 wurde eine Delegation aus sowjetischen Filmschaffenden in westliche Filmstudios entsandt, um die internationalen Standards der Filmproduktion zu studieren. Inspiriert vor allem durch die Erfahrung Hollywoods, plante Šumjackij daraufhin sogar die Errichtung einer „Filmstadt“ („киногород“) auf der Krim (Taylor 1991).

Auch wenn dieses sowjetische Hollywood letztlich als architektonisches Ensemble nie realisiert werden sollte⁴, so spielte doch die Ausrichtung an narrativen Formeln und Genremustern des amerikanischen Erzählkinos bei dem ästhetischen Paradigmenwechsel vom revolutionären Avantgardefilm zum sozialistisch-realistischen Unterhaltungsfilm⁵ eine nicht geringe Rolle. Die von Šumjackij entwickelte Konzeption eines „Kinos für die Millionen“ („кинематография миллионов“, Šumjackij 1935), das Ideologie mit Unterhaltung verbinden sollte, orientierte sich im Unterschied zur Avantgarde am Filmgeschmack des Publikums, das weiterhin den schwierigen experimentellen Formen traditionell erzählte Geschichten vorzog. Šumjackij setzte auf Massenwirksamkeit durch Formen, deren Beliebtheit auch durch die Erfolgfilme des westlichen kommerziellen Kinos erwiesen war.

Ausgehend von einer Grundthese der kultursemiotischen Forschung aus der Moskauer-Tartuer Schule, die den semantischen Binarismus *eigen vs. fremd* als Motor für die Dynamisierung kultureller Prozesse ansieht⁶, möchte ich vor dem Hintergrund meiner Skizze der kulturpolitischen Entwicklung in der Analyse zweier bekannter sowjetischer Filmkomödien, und zwar „Необычайные приключения Мистера Веста в стране большевиков“ (Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mister Vest im Land der Bol'sheviki, 1924) von Ley Kulešov und „Цирк“ (Zirkus, 1936) von Grigorij Aleksandrov, Figuren der Überschreitung von Kulturgrenzen betrachten, wobei für mich die Art und Weise des Transfers amerikanischer Filmmuster in die sowjetische Kultur von besonderem Interesse sein wird. Den Vergleich zwischen verschiedenen Formen und Funktionen der Übersetzung verstehe ich als einen Beitrag zur Beschreibung des Wandels im Selbstverständnis der sowjetischen Kultur

⁴ Boris Šumjackij, der seine eigenen Produktionsvorgaben für den Ausbau des sowjetischen Kinos nicht einhalten konnte, wurde 1938 verhaftet, als Schädling entlarvt und erschossen. Vgl. dazu das Editorial der Filmzeitschrift *Iskusstvo kino*: Fašistskaja gadina uničožena 1938. Eine englische Übersetzung ist veröffentlicht in: Taylor/Christie 1988: 387-389.

⁵ Zur Etablierung des sozialistischen Realismus im Bereich des Films und zu einer Abrechnung mit den ästhetischen Prinzipien der Avantgarde auf der „Schöpferischen Allunionskonferenz der Arbeiter der sowjetischen Kinematographie“ vgl. *Za bol'soe kinoiskusstvo 1935*.

⁶ Vgl. dazu insbesondere Juri M. Lotman: *Das dynamische Modell eines semiotischen Systems*, in: Lotman 1981: 89-110 und Ju. M. Lotman/A.M. Pjatigorskij: *Text und Funktion*, ebd.: 34-48.

von der Avantgarde der zwanziger Jahre zur Stalinschen Mythologie der dreißiger Jahre.

Verfremdungen

Als einer der Pioniere des sowjetischen Films gilt Lev Kulešov. Seine Überlegungen zu den spezifisch visuellen Wirkungsmechanismen des neuen Mediums „Film“ als einer „Kunst der Lichtschöpfung“ publizierte er in ersten Skizzen bereits vor den anderen avantgardistischen Theoretikern und Regisseuren, wie etwa Sergej Ėjzenštejn oder Dziga Vertov.⁷ Mit seinem Interesse für die trivialen Formen der Massenkultur überschritt er jedoch von Anfang an den Rahmen eines avantgardistischen Purismus. In seinen theoretischen Schriften reflektierte Kulešov die reale Situation der sowjetischen Filmkultur in den zwanziger Jahren: das Nebeneinander von Avantgarde und Unterhaltung. Zu der **Ausarbeitung einer eigenen Filmpoetik** wurde er paradoxerweise gerade durch die **Analyse amerikanischer Spielfilme inspiriert**, die sich auch noch im revolutionären **Rußland größter Beliebtheit beim Massenpublikum** erfreuten. Kulešovs – 1922 in der von dem Konstruktivistin Aleksej Gan redigierten Zeitschrift „Кино-фот“ veröffentlichter – Manifest-Text „Американщина“ (Amerikanismus) richtet sich polemisch gegen eine in pejorativen Begriffen **vorgebrachte Ablehnung amerikanischer, überhaupt jeglicher ausländischer Einflüsse** in der Konstitutionsphase des sowjetischen Films:

„Jeder, der von 1914 bis heute systematisch unsere Filmtheater besucht und sich alle Filme, sowohl russische als auch ausländische Produktionen, anschaut; jeder, der feststellen konnte, bei welchen Filmen das Publikum am meisten auf die filmische Handlung reagiert, wird ohne Schwierigkeiten zu folgendem Schluß kommen:

1) *Die ausländischen Filme gefallen dem Publikum besser als die russischen Filme.*

2) *Von den ausländischen Filmen gefallen dem Publikum alle amerikanischen Produktionen und die Detektivgeschichten.*

Das Publikum geht insbesondere bei den amerikanischen Filmen mit. Bei einem erfolgreichen Manöver des Helden, bei einer tollkühnen Verfolgung oder bei einem mutigen Kampf kommt von den billigen Plätzen ein begeistertes Pfeifen, Geheul und Geschrei, und die aufmerksamen Zuschauer springen gespannt von ihren Plätzen auf, um die interessante Handlung besser sehen zu können.

Oberflächliche Menschen und tiefsinnige Beamte haben schreckliche Angst vor dem Amerikanismus und den Detektivfilmen im Kino, sie erklären den Erfolg solcher Filme mit der ungewöhnlichen Verderbtheit und dem schlechten ‚Geschmack‘ der Jugend und des Publikums auf den billigen Plätzen.“ (Kulešov 1922, 14).⁸

⁷ Vgl. Kulešovs frühe theoretische Texte „О задачах художника в кинематографе“ (1917), „О сценариях“ (1917) und „Искусство светотворчества“ (1918). In: Kulešov 1987: 57-63.

⁸ Alle Übersetzungen ins Deutsche von der Verfasserin.

Gegenüber der Kritik demonstriert Kulešov seine Begeisterung über die Publikumswirksamkeit amerikanischer Filme, deren Dynamik er einer von literarischen und theatralischen Verfahren geprägten, psychologisierenden Darstellung im vorrevolutionären russischen Film entgegenstellt. In der von ihm beobachteten Zerstückelung, in der Fragmentierung der Handlungssequenz erkennt Kulešov ganz neue Perspektiven des filmischen Erzählens. Der Erfolg amerikanischer Filme beruht – seiner Meinung nach – auf einem Maximum an Filmspezifika, einem Maximum an Bewegung und Aktion. Als „amerikanische Einstellung“ bezeichnet er die Konzentration auf die spannenden Momente der Handlung. Im Unterschied zu der Reihung langer, ungeschnittener Aufnahmen bei den russischen Regisseuren plädiert Kulešov nach amerikanischem Vorbild für die Montage kurzer, schneller, rhythmisch wechselnder Einstellungen. Das wichtigste Verfahren des Films ist für ihn die Montage. In der Montage sieht er Möglichkeiten zur Schaffung neuer Bedeutungen, die die Zuschauer im Zusammenschauen zweier unabhängiger Filmbilder selbst herzustellen haben:

„Das Mittel zur Überwindung des filmischen Materials, das Wesen des Films liegt in der Komposition, im Wechsel der aufgenommenen Stücke. Für die Organisation des Eindrucks ist nicht entscheidend, was auf dem einzelnen Stück aufgenommen ist, sondern wie im konkreten Film die einzelnen Stücke aufeinander folgen, wie sie konstruiert sind.

Das Organisationsprinzip des Films ist nicht innerhalb der Grenzen der einzelnen Stücke, sondern in dem Wechsel dieser Stücke zu suchen.[...]

Echter Film bedeutet Montage aus amerikanischen Einstellungen, und das Wesen des Films, sein Mittel zur Erzeugung eines maximalen Eindrucks ist die Montage“ (Ebd.: 14-15).

Kulešov erprobte das semantische Potential der Montage in einem legendären, in verschiedenen Varianten überlieferten Experiment, das unter dem Etikett „Kulešov-Effekt“ in die Filmgeschichte eingegangen ist.⁹ Nach der kanonisch gewordenen Beschreibung seines Schülers Vsevolod Pudovkin sah das Experiment so aus: Eine Großaufnahme des bereits aus dem vorrevolutionären Kino bekannten Schauspielers Ivan Mozzuchin, die einen ruhigen, neutralen Gesichtsausdruck zeigt, wurde mit drei verschiedenen Filmbildern kombiniert: zunächst mit einem Teller Suppe, danach mit einer Frau im Sarg und schließlich mit einem spielenden Mädchen. Das Publikum nahm die Einstellungskombinationen unterschiedlich wahr und las aus dem Gesichtsausdruck Mozzuchins jeweils andere Bedeutungen heraus: tiefe Nachdenklichkeit über einen vergessenen Teller Suppe, Trauer angesichts einer Toten und ein leichtes Lächeln beim Betrachten eines Kindes (Pudovkin 1974: 182).

In unserem Zusammenhang ist jedoch noch ein weiteres Montageexperiment interessant, das Kulešovs Nähe zum Konstruktivismus deutlich machen kann.¹⁰ Kulešov verbindet in seiner Filmpoetik aus der Analyse ausländischer Spielfilme gewonnene Erkenntnisse mit Konzeptionen, die im Kontext der eigenen sowjetischen

⁹ Weitere Überlieferungsvarianten des Experiments vgl. Chochlova 1992.

¹⁰ Vgl. zu Elementen konstruktivistischer Ästhetik bei Kulešov Kepley 1992, zum sowjetischen Konstruktivismus allgemein Lodder 1983.

Avantgarde entwickelt wurden. Die Affinität zur konstruktivistischen Ästhetik zeigt sich vor allem in seinem Verständnis einer technisch verfahrenen, bewußten Bearbeitung des filmischen Materials. In dem folgenden, von ihm selbst geschilderten Experiment zur Raumkonstruktion durch die Montage geht es darum, ein natürliches geographisches Kontinuum aufzubrechen. Amerika und Rußland werden in einer virtuellen Dimension ineinanderprojiziert, und in dem neu geschaffenen filmischen Raum entsteht der Eindruck, daß sich das Moskauer Gogol'-Denkmal gegenüber dem Weißen Haus in Washington befindet:

„Chochlova geht in Moskau über die Petrovka am Mostorg-Geschäft entlang, Obolenskij am Ufer der Moskva – das passiert drei Werst voneinander entfernt. Sie sehen sich, lächeln und gehen aufeinander zu. Ihr Treffen wird auf dem Prečistsenskij Boulevard aufgenommen; dieser Boulevard befindet sich in einem ganz anderen Stadtteil. Sie geben sich die Hand vor dem Gogol'-denkmal und sehen – hier wird ein Stück aus einem amerikanischen Film einmontiert – das Weiße Haus in Washington. Bei der nächsten Einstellung befinden sie sich auf dem Prečistsenskij Boulevard: sie gehen fort und steigen die große Treppe zur Christus-Erlöser-Kirche hinauf. Wir filmen sie, montieren und dabei kommt heraus, daß sie die Treppe zum Weißen Haus in Washington hinaufsteigen.“ (Kulešov 1987, 171)

Der Film „Необычайные приключения Мистера Веста в стране большевиков“ (Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mister Vest im Land der Bol'seviki, 1924) kann als eine künstlerische Umsetzung der Kulešovschen Filmpoetik betrachtet werden; es handelt sich geradezu um eine Enzyklopädie der von ihm an amerikanischen Beispielen entwickelten Verfahren, die hier zum ersten Mal in einem sowjetischem Spielfilm konsequent angewendet werden.

Mr. Vest (West!), der aus Amerika zu einem Besuch in die Sowjetunion kommt, – diese Figur des Fremden, des Reisenden zwischen den Welten, bietet eine Fülle von Möglichkeiten zur Entfaltung komischer Situationen der Nicht-Übereinstimmung zwischen faktischer Realität und an Klischees sich orientierender Erwartungen. Aus dem „Nebeneinander inkongruenter Elemente“ („juxtaposition of incongruous elements“, Carroll 1991: 26) bildet sich die Struktur der visuellen Gags heraus. Zugleich werden mit der Figur des Fremden die Muster des westlichen Films (Klischees aus Detektiv, Western, Slapstick Comedy u.ä.) in die sowjetische Kultur importiert. Eine besondere Rolle spielt dabei die von Zirkus, Schaubude und Jahrmarktsspiel geprägte „exzentrische“ Stummfilmkomödie, ein Genre, das in den zwanziger Jahren ebenfalls von den Vertretern einer formalistischen Filmtheorie zur Beschreibung spezifisch filmischer Verfahren jenseits der literarischen Tradition analysiert wurde. Adrian Piotrovskij nennt in seinem Aufsatz „Zur Theorie der Filmgattungen“ drei hauptsächliche Verfahren der Filmkomödie; es sind dies:



Szene aus dem Film „Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mister Vest im Land der Bol'seviki“ (1924)

„1) der akrobatische Trick, 2) die exzentrische Verwendung des Dinges, 3) die clowneske Masken-Figur des komischen Filmhelden.“ (Piotrovskij 1927: 109)¹¹

In Kulešovs Film werden Klischeefiguren des amerikanischen Kinos in einen komischen Kontrast zur konkreten Faktur der Moskauer Stadtlandschaft gebracht: Durch Propagandabildberichte in amerikanischen Zeitungen vor den „roten Barbaren“ gewarnt, nimmt der reiche Geschäftsmann Mr. Vest – das stilisierte Äußere erinnert an den Filmkomiker Harold Lloyd – einen Cowboy als Bodyguard mit auf seine Reise in die Sowjetunion. Die amerikanische Flagge begleitet ihn als ein komisches Ding-Attribut: eine Socke mit einem Muster aus „Stars and Stripes“, deren exzentrische Bedeutung durch die Großaufnahme, die das kleine Ding unerwartet in einem „großen“ symbolischen Kontext zeigt, noch verstärkt wird.

Kulešov setzt zur Inszenierung einer Reihe eindrucksvoller Slapstick-Sequenzen die neue Körpertechnik seiner Schauspieler ein. Er versteht die nach einem besonderen Trainingsprogramm ausgebildeten Schauspieler als „Modelle“ (натурщики), als Menschen mit einem charakteristischen Äußeren, die sich durch eine professionelle Beherrschung ihres Bewegungsapparats vor der Filmkamera auszeichnen und im Unterschied zu einem psychologisierenden, theatralisierenden Spiel in der Lage sind, jede vom Regisseur geforderte Emotion exakt in körperliche Motorik, Gestik und Mimik umzusetzen.¹²

Körperliche Exzentrik akkumuliert sich in einer wilden Verfolgungsjagd durch das Zentrum Moskaus: Der Cowboy überfällt im Westernstil einen Pferdeschlitten, mit seinem Lasso fängt er den Kutscher ein, fesselt ihn an einen Baum und jagt mit dem Schlitten davon. Milizionäre verfolgen ihn auf Motorrädern durch das verschneite Moskau, über den Roten Platz, am Aleksandrovskij Sad und an der Christus-Erlöser-Kirche vorbei. Das Tempo der Verfolgungsjagd wird durch den Einsatz einer beweglichen Kamera und durch einen schnellen, dynamischen Schnitt immer weiter gesteigert, bis sie schließlich in einem Drahtseilakt kulminiert, der als eine rein akrobatische Nummer ohne Manipulation durch filmische Tricks hoch über den Straßen der Stadt gedreht wurde. Der filmische Raum dieser letzten – für den Konstruktivistin Kulešov typischen – Einstellung ist präzise geometrisch konstruiert: Wir sehen den Cowboy auf dem Seil, das eine horizontale Achse bildet, zwischen den Vertikalen der hoch aufragenden Gebäude.

Mit den Genrefertigteilen, mit den Ready-made-Verfahren des amerikanischen Films, die jedoch selbst durch die Projektion in eine „unpassende“ Landschaft als parodierte erscheinen, wird in diesen Sequenzen ein exzentrisches Bild des Moskauer Zentrums gezeichnet. Bei der weiteren Entfaltung einer komischen Intrige nutzt der Film die Doppelperspektive des Fremden zwischen Innen- und Außenstand-

¹¹ Zu einer Klassifikation komischer Verfahren und Tricks durch die formalistische Filmtheorie vgl. weiterhin Arnol'di 1928.

¹² Vgl. „Программа кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков“ (1923) und „Характер производственной работы натурщиков и режиссера“ (1923), in: Kulešov 1987: 349-356. Ausführlicher zum Entstehungszusammenhang der Kulešovschen Schauspielerkonzeption vgl. Jampol'skij 1991.

punkt zu einem ironischen Ausspielen von Vorurteilen. Die Figur des Fremden führt zu einer Verunsicherung des vertrauten Antagonismus von *Freund* vs. *Feind*, der das Wahre vom Falschen, das Gute vom Bösen und das Eigene vom Uneigenen deutlich trennt.¹³

Mr. Vest gerät in die Fänge einer Bande von Gaunern und Dieben, die in betrügerischer Absicht für ihn eine Welt der bol'shevistischen Grausamkeiten inszenieren. Zunächst wird der naiv-neugierige Amerikaner zu einer „sowjetischen“ Teegesellschaft eingeladen. Eine an die NÉP-Periode erinnernde Sequenz zeigt, wie er in einem heruntergekommenen Moskauer Zimmer von einer extravaganten Dame, einer „ehemaligen Gräfin“ in verführerischer Pose empfangen wird. Aleksandra Chochlova, Kulešovs Frau und wichtigstes schauspielerisches „Modell“, von auffallend hochgewachsener Gestalt, spielt mit exzentrisch übersteigter Gestik und Mimik das Klischee eines Vamps, einer faszinierenden *femme fatale* aus dem bürgerlichen Kino nach. Doch das Stelldichein wird jäh durch einen Überfall beendet. In Mr. Vests Augen erscheinen die Banditen, die sich nach den Bildvorlagen seiner anti-sowjetischen Broschüren in Felle und Pelzmützen gekleidet und mit Hammer und Sichel bewaffnet haben, als die – seinen Klischeevorstellungen entsprechenden – barbarischen Bol'sheviki. Von angeblichen Kommissaren wird er gemeinsam mit der Gräfin verhaftet, von einem fingierten Gericht zum Tode verurteilt und ins Gefängnis geworfen. Ein – den deutschen expressionistischen Film zitierendes – Licht- und Schattenspiel läßt in der Gefängniszene eine mysteriöse, angstvolle, klaustrophobische Atmosphäre entstehen.

Zum sowjetischen Happy-End erfolgt völlig unerwartet die Befreiung durch einen „echten“ Kommissar. Aber auch der positive Held erscheint als Klischeefigur, dramatisch durch eine Reihe von Metonymen eingeführt: Zuerst ist im Türspalt der Lederhandschuh, dann die Pistole, schließlich der Kopf mit der typischen Schirmmütze zu sehen. Auf einer Stadtrundfahrt führt der Bol'shevik dem amerikanischen Gast die Errungenschaften des Sowjetregimes vor, wobei durch die Montage authentischen Dokumentarfilmmaterials mit inszeniertem Spielfilmmaterial sogar der Eindruck hervorgerufen wird, daß Mr. Vest gemeinsam mit berühmten Parteiführern eine Militärparade auf dem Roten Platz abnimmt. Eine plakative Montage von Bildern arbeitender Maschinen sowie des Sendeturms einer Rundfunkanstalt im Stile der Filmchroniken Dziga Vertovs illustriert abschließend den Aufbau einer neuen sozialistischen Gesellschaft.

Kulešov bedient sich in „Мястер Бест“ filmischer Fertigteile¹⁴, die in unterschiedliche ästhetische und ideologische Richtungen verweisen. Die Spannung zwischen Genres des westlichen Unterhaltungskinos und des sowjetischen Revolutionskinos kennzeichnet das Prinzip seiner filmischen Collage aus heterogenen Materialien. Nicht nur die Verfahren des amerikanischen bzw. westlichen Kinos, auch die sowjetischen Bilder wirken in Kulešovs Netz der Stilisierungen wie Zitate. Bereits Mitte der zwanziger Jahre bezieht Kulešov die sich verfestigenden Klischees einer

¹³ Zum ambivalenten Status des Fremden vgl. Bauman 1991: bes. 23-26.

¹⁴ Auch bei Kulešovs Montageexperimenten handelte sich es im übrigen häufig um ein Recycling alter Aufnahmen.

neuen Sowjetikonographie in sein filmisches Spiel ein.¹⁵ Ironisch reagiert er auf ein radikales, gegen jegliche Fiktion gerichtetes Kino der Fakten¹⁶ und auf die Haltung der „linken“ utilitären Avantgarde, die in Agitation und Propaganda eine Verschmelzung von künstlerischer und politischer Praxis anstrebte. Mit der Rückprojektion dokumentarischer Filmbilder in den Rahmen eines künstlerischen Spielfilms vollzieht Kulešov die demonstrative Wiederherstellung einer Differenz zwischen den Sphären von Kunst und Leben.

Die heterogene Struktur des Films, die durch die Figur des Fremden motiviert ist, läßt eine ambivalente Perspektive entstehen, die Vlada Petrić in seiner Analyse folgendermaßen beschreibt:

„[...] the film's plot could be read both as a satire on the American propaganda against the Communist society, and as a humorous – and quiescent – critique of the existing autocratic political order in the Soviet Union“ (Petrić 1993: 68-69).

Das Verfahren der Verfremdung hat also bei Kulešov eine doppelte Ausrichtung¹⁷: zum einen läßt es sich auf das gesellschaftliche Leben der nachrevolutionären sowjetischen Gesellschaft beziehen – Petrić sieht etwa in der Darstellung der grausamen Methoden der Banditen Anspielungen auf die sowjetische Geheimpolizei oder in dem nicht nach juristischen Regeln geführten Gerichtsverfahren eine Parodie auf ein autokratisches Rechtssystem – zum anderen aber zielt es auf die Thematisierung, Bewußtmachung und Entblößung von Klischees und Stereotypen der Massenkultur. Auf der Metaebene des Films treten die unterschiedlichen zitierten Genrestile in ein Verhältnis der wechselseitigen ideologischen Relativierung, und der Konstruktivist Kulešov erweist sich als ein „früher Dekonstruktivist“.

Aneignungen

Grigorij Aleksandrov, der ehemalige Assistent und Co-Autor Sergej Ėjzenštejns, der seinen Lehrer auch auf dessen Reisen in den Westen begleitet hatte und so das Hollywoodkino aus eigener Anschauung kannte (Aleksandrov 1976: 116ff.), realisierte im Jahr 1936, nach der Konsolidierung der Stalinschen Macht in der sowjetischen Gesellschaft, unter den neuen technologischen Bedingungen des Tonfilms, die musikalische Filmkomödie „Цирк“ (Zirkus)¹⁸.

¹⁵ Vgl. parallel dazu zum spielerischen Umgang der Gruppe FĖKS mit der „roten Mythologie“ Bulgakova 1990: 30.

¹⁶ Zu Dziga Vertovs Konzeption des faktographischen Films vgl. das Nachwort von Wolfgang Beilenhoff. In: Vertov 1973: 138-157.

¹⁷ Es läßt sich ein Zusammenhang zwischen Kulešovs Filmpoetik und dem formalistischen Begriff der Verfremdung beobachten. Vgl. dazu Viktor Šklovskij 1916. Zur Weiterentwicklung des Verfremdungsbegriffs in der Konzeption der „Bloßlegung des Verfahrens“ (обнажение приема) und zum Doppelstatus der Verfremdung zwischen gesellschaftskritischer und ästhetischer Funktion vgl. darüber hinaus Lachmann 1970.

¹⁸ Zur Analyse von „Цирк“ vgl. auch meinen Vortrag „Der Film als Erbe anderer Medien. Das Lied in der sowjetischen Filmkomödie“ bei der Ringvorlesung „Musen der Macht. Medien in

Im Unterschied zu Kulešovs Film, der auf die autonome Wirkung visueller Gags setzte, sind in „Цирк“ akrobatische Nummern, Lied- und Tanzeinlagen in eine durchgängig erzählte, psychologisch motivierte, vor allem die Emotionen des Publikums ansprechende Liebesgeschichte eingebettet. Jedoch auch noch in den dreißiger Jahren dient das Motiv einer Reisenden als Anlaß zum Import filmischer Muster des westlichen Genrekinos.

„Цирк“ entfaltet seine Geschichte unter Verwendung von aus dem Hollywood-Film bekannten Mitteln des Melodrams: Die amerikanische Zirkuskünstlerin Marion Dikson, die in ihrer Heimat mit Rassenvorurteilen kämpfen mußte und wegen ihres schwarzen Babys dort beinahe gelyncht wurde, kommt zusammen mit ihrem Impresario, einem finsternen Deutschen, der sie mit dem Geheimnis ihres Kindes erpreßt, zu einem Gastspiel nach Moskau. Hier verliebt sie sich in den Akrobaten Martynov und entschließt sich, in der von Rassismus freien Sowjetunion zu bleiben.

Bei der Aneignung im sowjetischen Kontext findet eine auffällige Zähmung des melodramatischen Potentials statt. Die Leidenschaften werden nicht bis zum Exzeß ausgelebt, und der Konflikt zwischen den lichten Kräften des Guten und den dämonischen Kräften des Bösen verliert seinen Schrecken. Die Sabotageaktionen des Bösewichts richten keinen ernsthaften Schaden an und können das ideologische Happy-End, die Vereinigung des Paares bei einer Parade auf dem Roten Platz nicht aufhalten.

Die Einführung einer melodramatischen Handlungslinie in die Komödie läßt – wie bereits von der zeitgenössischen Kritik festgestellt wurde – einen gewissen „genremäßigen Nonsens“ (жанровый нонсенс, Zel'dovič 1936) entstehen. Bei den neu kreierten sowjetischen Genres kommt es zu einer Hybridisierung eines ursprünglich vor allem nach filmspezifischen Kriterien definierten Genresystems. Unter dem Etikett „Musikkomödie“ werden im Hinblick auf den Wirkungseffekt sehr unterschiedliche Traditionen zusammengeschmolzen. In seiner Rezension nach Erscheinen des Films schreibt Béla Balázs:

„Wir lachen, und wir sind gerührt. So reagiert unser naiv-gesunder Instinkt. Aber dabei quält viele von uns ein Zweifel, ob es angebracht ist, einen Manier Beifall zu spenden, die wir in der bürgerlichen Kunst verachtet und ausgelacht haben. Das Genre des Melodrams ist doch für alle Zeiten kompromittiert. Diese Mischung aus Jazz, melancholischem Tango, Sensation, Akrobatik, Revueglanz, Zirkushumor und dazu die krönende Nummer des Stars – das ist doch gerade das, was im Westen ‚Kitsch‘ genannt wird. Wie kann ein solcher Film bei uns Erfolg haben? Wie kann er uns gefallen?“

Und am Ende des Artikels gibt er die Antwort auf seine Frage:

„Es gibt für uns keine Gründe, einen asketischen Geschmack zu entwickeln. Wir haben nicht vor, der bürgerlichen Kunst das Monopol auf Glanz und Schönheit zu überlassen.“ (Balázs 1936: 42).

Mit aufwendigen rhetorischen Mitteln rechtfertigt Balázs die Adaption des bürgerlichen Stils und reklamiert eine für die sowjetische Kultur nach der Phase revolutionärer Askese neue Dimension des ästhetischen Genusses. Die Melodramatisierung der Musikkomödie kann in einen Zusammenhang mit politisch-ideologischen Veränderungen in der sowjetischen Gesellschaft der dreißiger Jahre gestellt werden. Mit der These vom Sieg des Sozialismus und der Verfassung von 1936 wurde die Ausrichtung auf ein klassenkämpferisches Ideal durch die Beschwörung allgemeinhin menschlicher Ideale abgelöst. Dieses Humanitätspathos, das den Repräsentationsbedürfnissen einer neuen Sowjetintelligenz entsprach, war mit der Wiederentdeckung des Menschen als Gefühlswesen, einem neuen Lyrismus und auch mit der Behandlung der ewigen Themen von Liebe und Mutterschaft verbunden (Gaßner/Gillen 1994).

Bezeichnenderweise gebraucht Balázs zur Charakterisierung der veränderten ästhetischen Haltung den Begriff des Kitsches, der seit den dreißiger Jahren dazu benutzt wird, das Verhältnis von reflektierend-analytischer Avantgarde und einer an der Wunscherfüllung des Publikums orientierten Massenkultur zu beschreiben. Umberto Eco hat diese Diskussion auf den Punkt gebracht:

„Rückt die Avantgarde bei der Kunstproduktion die Verfahrensweisen, die zum Werk führen, in den Mittelpunkt, so hebt der Kitsch die Reaktionen hervor, die das Werk inszenieren soll, und wählt die Gefühlsantwort des Benutzers zum Zielpunkt.“ (Eco 1990, 253)¹⁹

Und im Sinne einer solchen Orientierung an der „Gefühlsantwort des Benutzers“ möchte ich auch die intertextuelle Beziehung von „Цирк“ zum westlichen Kino als kitschig bezeichnen. Hier wird auf bekannte, erfolgreiche Muster – den Gefühlswert des Melodrams und den Schauwert der Revue – aus dem Interesse an einem abgesicherten Effekt zurückgegriffen. Filmische Stereotypen dienen der möglichst wirkungsvollen Inszenierung einer archetypischen Konstellation.

Die erzählte Geschichte ist in „Цирк“ von einer Schicht sekundärer Mythisierungen überlagert. Die Problematik der kleinen, bürgerlichen Familie, die mit all ihren Widersprüchen das Narrativ des Melodrams im westlichen Kino bestimmt²⁰, wird dabei auf den – die sowjetische Kultur prägenden – Mythos der „Großen Familie“ projiziert und in einer harmonischen Konstellation von Heldenkindern, Mutter Heimat und väterlicher Autorität Stalins gelöst.²¹

Die vom Raum des gesellschaftlichen Alltagslebens abgetrennte Zirkusarena stellt geradezu einen Demonstrationsraum für die neue sowjetische Mythologie dar (Dobrotvorskaja 1992). Während der Zirkus in der Avantgardeästhetik eine anti-

¹⁹ Eine ausführliche Diskussion des Kitsch-Begriffes in bezug auf die sowjetische Kultur vgl. bei Boym 1994: 15 ff.

²⁰ Das Melodram gilt im westlichen Kino als weibliches Genre, das bei der Entfaltung einer Liebesgeschichte aus der Perspektive der Frau auch Kritik an der bestehenden Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft artikuliert. Vgl. dazu Seeßlen 1980, bes. das Kapitel „Die Politik des Melodrams“, 42ff., und zum Zusammenhang von Melodram und Frauenfilm Gledhill 1987.

²¹ Zum Mythos der „Großen Familie“ in der sowjetischen Kultur vgl. Clark 1981, besonders das Kapitel: The Stalinist Myth of the „Great Family“, 114-135.



Szenen aus der musikalischen Filmkomödie „Zirkus“ (1936)



illusionistische, anti-psychologische Position, ein besonderes Interesse an Physiologie und realer Faktur motivierte, erarbeitet Aleksandrov gemeinsam mit seinen Kameraleuten eine neue kinematographische Illusionstechnik und bringt ein ganzes Arsenal von Trickaufnahmen (Kombinationsaufnahmen von Kulisse und Modell, „Rückprojektionen“ etc.) zum Einsatz, um die gezeigten Kunststücke – etwa gefährliche Flugnummern der Schauspieler in der Zirkuskuppel – filmisch zu darzustellen.²²

In elementaren, deutlich wertenden Oppositionen (*Sonne vs. Mond, hell vs. dunkel, gut vs. böse*) werden zwei Zirkusnummern einander gegenübergestellt. Die westliche Nummer „Flug auf den Mond“ ist in der dunklen Sphäre kapitalistischer Ausbeutung und militaristischer Aggression situiert. Die Artistin, im Kostüm eines Glamourstars als weiblicher Fetisch inszeniert, zeigt in einer riskanten Sensationsnummer einen „Tanz auf der Kanone“. Im positiven Kontrast dazu entwickelt sich die sowjetische Nummer, der „Flug in die Stratosphäre“, zu einer künstlerischen Demonstration des für die Sowjetkultur der dreißiger Jahre zentralen Fliegermythos. Martynov wird in die helle, lichtdurchflutete Zirkuskuppel katapultiert und schwebt mit einer an das Tatlinsche Letatlin erinnernden Flügelkonstruktion durch das Zirkusrund. Die Reminiszenzen an die Avantgardeästhetik bilden jedoch lediglich den Hintergrund für die Präsentation des neuen Helden, des Sohns in der „Großen Familie“, des Rekordfliegers und Bezwinners der Naturelemente, der mit wundersamer Anstrengung die Grenzen von Raum und Zeit überwindet und sich in eine höhere Sphäre jenseits der historischen Realität erhebt.²³

Das hymnische „Lied über die Heimat“ (*Песня о Родине*), das die Flugnummer untermalt und die Entwicklung der Liebesgeschichte leitmotivisch begleitet, verleiht dem mythischen Bild weitere Dimensionen und betont den emotionalisierenden, weiblichen Pol in der „Großen Familie“:

„Широка страна моя родина, / Много в ней лесов, полей и рек. / Я другой такой страны не знаю, / Где так вольно дышит человек.“

„Weit ist mein Heimatland, / Viele Wälder, Felder und Flüsse gibt es dort. / Ich kenne kein anderes Land, / Wo der Mensch so frei atmet!“ (Lebedev-Kumač 1950: 29-31).

Die Heimat wird in einer aus der russischen Folklore stammenden, traditionellen Landschaftssymbolik besungen. Dabei verstärkt die Aktivierung des mütterlichen Archetyps – die Heimat als Mutter und Braut – im Unterschied zu den das Bewusstsein stimulierenden Verfahren der Avantgarde – die Wirkung auf das kollektive Un-

²² Zur neuen kinematographischen Illusionstechnik vgl. den Produktionsbericht der Kameraleute Nil'sen, Petrov 1936.

²³ Katerina Clark sieht in dem Fliegerhelden den paradigmatischen neuen Menschen („The Aviation Hero as the Paradigmatic New Man“, Clark 1981: 124). Zur Entwicklung des Fliegermythos vgl. auch Günther 1993, besonders das Kapitel „Stalinsche Falken – der Fliegermythos der 30er Jahre“, 155-174: Am Anfang des Fliegermythos stand im Frühjahr 1934 die spektakuläre Rettung der Teilnehmer der Čeluskin-Polarexpedition aus dem Nördlichen Eismeer und endete mit dem Absturz des legendären Valerij Čkalov im Jahre 1938.

bewußte.²⁴ Die bipolare Ordnung des Sowjetmythos löscht die Ambivalenz des Fremden als eine entscheidende Erfahrung der Moderne und läßt den archaischen Antagonismus von *Freund* vs. *Feind* wiedererstehen: Eine vertraute heimatliche Welt steht einer bedrohlichen Sphäre jenseits der Grenzen gegenüber. Die Vorstellung der Heimat wird im Namen des Vaters Stalin mit einem Appell an die Bereitschaft zur Verteidigung der eigenen Gemeinschaft verbunden:

„Но сурово брови мы насупим,/ Если враг захочет нас сломать, -/
Как невесту, родину мы любим,/ Бережем, как ласковую мать.“

„Doch streng ziehen wir die Augenbrauen zusammen,/ Wenn der Feind uns
zerbrechen will, -/ Wie eine Braut lieben wir die Heimat/ Und schützen sie
wie eine zärtliche Mutter.“ (ebd.).

Genauer möchte ich eine Szene betrachten, in der die Doppelfunktion des Liedes zwischen bürgerlichem Melodram und Sowjetmythologie deutlich wird. Bei einer ersten Annäherung bringt Martynov – nicht nur Freund, sondern auch ideologischer Mentor – der amerikanischen Artistin das Lied über seine Heimat bei. Die Initiation der Amerikanerin in die sowjetische Welt findet an einem Flügel im Hotel „Moskva“ statt, einem der Luxushochhäuser, mit denen sich die Sowjetkultur als neue, bürgerliche Wohlstandskultur präsentierte.

Durch das Lied wird die romantische Liebe zwischen Mann und Frau in eine höhere Form der Liebe – die Liebe des Volkes zur Heimat – transformiert, wobei die für die zwanziger Jahre charakteristische Vorstellung des „Internationalismus“ in der neuen ideologischen Konzeption der dreißiger Jahre, dem „Sozialismus in einem Land“, aufgehoben erscheint. Grigorij Aleksandrov äußerte in diesem Zusammenhang über das Lied:

„Unsere Heimat ist die Mutter der Werktätigen aller Nationalitäten und Hautfarben.“ (Aleksandrov 1976: 195)

Doch worin besteht der besondere mythogene Charakter dieser Szene jenseits des ideologischen Sujets? – Als gesungene Szene ist sie aus dem gewöhnlichen Redekontext des Films herausgelöst, und durch die Rückbindung an die Musik findet eine Transzendierung der in der Sprache artikulierten Bedeutungen statt. So vollzieht sich die Aneignung des Liedes auch nicht eigentlich in einem bewußten Erziehungsprozeß, es handelt sich vielmehr um einen Prozeß des Wiedererinnerns, des Wiederfindens universeller, jenseits der nationalen Sprachen allen gemeinsamer Muster. Das Lied wird wie in einer mythischen Offenbarung zuteil. Der Mentor spricht den Text zwar vor, doch die Frau – obwohl sie russisch nur mit Akzent spricht – greift ihn bereits singend, als ob sie das Lied schon immer kenne, in einer gehobenen Intonation auf, die Vorgabe in der Ausführung um vieles an Intensität überflügelnd.

Noch dazu ist die Szene durch eine Rahmung überhöht. Vorgeschaltet ist ein Blick auf den Roten Platz, und folgende Liedzeilen sind aus dem Off zu hören:

²⁴ Zu einer ausführlichen Analyse des mütterlichen Archetyps im sowjetischen Massenlied in der psycho-mythologischen Tradition C. G. Jungs vgl. Günther 1997.

„От Москвы до самых до окраин,/ С южных гор до северных морей/ Человек проходит как хозяин/ Необъятной Родины своей.“

„Von Moskau bis ganz an die Ränder,/ Von den südlichen Bergen bis zu den nördlichen Meeren/ Schreitet der Mensch einher wie ein Herr/ Seiner unermeßlichen Heimat.“ (Lebedev-Kumač 1950: 29)

Im Zusammenwirken von Bild und Ton entsteht eine sakrale Zone. Moskau erscheint als das heilige Zentrum einer Weltordnung von mythischen Dimensionen. Die vertikale Achse zwischen Himmel und Erde wird aktiviert; der Raum öffnet sich gewissermaßen nach oben, und wie in einem rituellen Kommunikationsakt kann sich eine absolute Wirklichkeit offenbaren.²⁵

Am Ende der Szene – der Rahmen schließt sich – ist der Übergang in eine höhere Realitätsdimension durch filmische Mittel hervorgehoben. Die Statusveränderung wird durch Licht- und Spiegeleffekte begleitet: Weißes Licht flimmert und flirrt – woher es kommt, ist nicht genau zu lokalisieren; das elegante, hell gekleidete Paar steht am Flügel und spiegelt sich im Glanz des Instruments, und als sich das Bild um 180° dreht, singen die beiden Protagonisten bereits nicht mehr selbst, sie sind zu Hörenden und Schauenden geworden. Wiederum aus dem Off erklingt eine pathetische Interpretation des Liedes durch einen Sänger, der von einem Orchester begleitet wird. Woher diese Stimme kommt, ist ebenfalls nicht zu lokalisieren. Der Eindruck eines Mysteriums – ein Hören im Licht – wird insbesondere durch die Inszenierung einer Stimme ohne Körper hervorgerufen. Diesen Effekt hat Claude Lévi-Strauss in seinen Studien zur Mythologie folgendermaßen beschrieben:

„Wenn ein Mythos erzählt wird, empfangen die Hörer eine Botschaft, die eigentlich von nirgendwoher kommt; dies ist der Grund, weshalb man ihm einen übernatürlichen Ursprung zuschreibt.“ (Lévi-Strauss 1976: 34)

Nach der Avantgarde, die den kultischen Charakter des Kunstwerks durch dessen technische Reproduzierbarkeit (Benjamin 1974) überwunden sah, reinstalled der Mythenbildner Grigorij Aleksandrov im Massenmedium Film in Reminiszenz an die Ästhetik des orthodoxen Kults eine „sakrale Schaubühne“, auf der ein sinnlicher Kosmos in einen übersinnlichen konvertierbar erscheint (Onasch 1968: 32-36). Die dokumentarische Orientierung des filmischen Mediums, die erforschende Durchdringung der Wirklichkeit durch die Apparatur wird zugunsten eines sich in das Mysterium versenkenden, kontemplativen Blicks zurückgenommen. An die Stelle eines Bewußtseinseffekt durch die Verfremdung der Wahrnehmung in der Avantgarde tritt die magische Partizipation an den neuen Mythen aus der Traumfabrik des sowjetischen Hollywood.

²⁵ Zu diesen Sakralisierungsstrategien vgl. Eliade 1987: bes. 23ff.

Literatur

- Aleksandrov, Grigorij V. 1976: *Époch a kino*, Moskva.
- Arnol'di, Edgar 1928: *Komičeskoe v kino*. Moskva/Leningrad.
- Balaš, Bela 1936: *Novoe rešenje temy*. In: *Iskusstvo kino* 7, S. 42.
- Bauman, Zygmunt 1991: *Moderne und Ambivalenz*. In: Uli Bielefeld (Hg.): *Das Eigene und das Fremde*. Hamburg, S. 23-48.
- Benjamin, Walter 1974: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. I. 2. Frankfurt a.M., S. 431-508.
- Boym, Svetlana 1994: *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge (Mass.)/London.
- Bulgakova, Oksana L. 1990: *Bul'vardizacija avangarda – fenomen FÉKS*. In: *Kinovedčeskie zapiski* 7, S. 27-47.
- Carroll, Noel 1991: *Notes on the Sight Gag*. In: Andrew Horton (Hg.): *Comedy/Cinema/ Theory*. Berkeley/Los Angeles, S. 25-42.
- Clark, Katerina 1981: *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago/London.
- Chochlova, Ekaterina 1992: *Novoe ob „effekte Kulešova“*. In: *Iskusstvo kino* 6, S. 21-25.
- Dobrotvorskaja, Karina 1992: *„Cirk“ G. V. Aleksandrova. K probleme kul'turno-mifologičeskich analogij*. In: *Iskusstvo kino* 11, S. 28-33.
- Eco, Umberto 1990: *Die Struktur des schlechten Geschmacks*. In: Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig.
- Eliade, Mircea 1987: *Das Heilige und das Profane*. Frankfurt a.M.
- Fašistskaja gadina uničtožena 1938. In: *Iskusstvo kino* 2, S. 5-6.
- Gaßner, Hubertus; Gillen, Eckhart 1994: *Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein. In: Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*. Bremen, S. 27-59.
- Gledhill, Christine (Hg.) 1987: *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London.
- Günther, Hans 1993: *Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart/Weimar.
- Günther, Hans 1997: *Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur*. In: Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *„Mein Rußland“*. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44. München, S. 337-355.
- <Jampol'skij, Michail> Yampolsky, Mikhail 1991: *Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor*. In: Richard Taylor; Ian Christie (Hg.): *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London/New York, S. 31-50.
- Kepley, Vance Jr; Kepley, Betty 1979: *Foreign Films on Soviet Screens, 1922-1931*. In: *Quarterly Review of Film Studies* 4/4, S. 429-442.
- Kepley, Vance Jr 1992: *Mr Kuleshov in the Land of the Modernists*. In: Anna Lawton (Hg.): *Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, London/New York, S. 132-147.
- Kulešov, Lev 1922: *Amerikanščina*, in: *Kino-fot* 1, S. 14-15.
- Kulešov, Lev 1987: *Sobranie sočinenij v trech tomach*. t. 1, Moskva.
- Lachmann, Renate 1970: *Die „Verfremdung“ und das „Neue Sehen“ bei Viktor Šklovskij*. In: *Poetica* 3, S. 226-249.
- Lebedev-Kumač, Vasilij 1950: *Stichotvorenii i pesni*. Leningrad.
- Lévi-Strauss, Claude 1976: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt a. M.
- Lodder, Christina 1983: *Russian Constructivism*, New Haven (Conn.).
- Lotman, Juri M. 1981: *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Hg. v. Klaus Städtke, Leipzig.
- Nil'sen, Vladimir; Petrov, Boris 1936: *Kak my snimali „Cirk“*. In: *Iskusstvo kino* 7, S. 43-46.

- Onasch, Konrad 1968: Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig.
- <Petrić, Vlada> Petric, Vlada 1993: A subtextual reading of Kuleshov's satire 'The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks' (1924). In: Andrew Horton (Hg.): Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash. Cambridge, S. 65-74.
- Piotrovskij, Adrian 1927: Zur Theorie der Filmgattungen. In: Poetik des Films. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München 1974, S. 100-118.
- Pudovkin, Vsevolod 1974: Sobranie sočinenij v trech tomach. t. 1, Moskva.
- Samoe važnoe iz vsech iskusstv 1973. Lenin i kino. 2. Aufl. Moskva.
- Seeßlen, Georg 1980: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek bei Hamburg.
- Šklovskij, Viktor 1916: Iskusstvo, kak priem (Die Kunst als Verfahren). In: Jurij Striedter (Hg.): Texte der russischen Formalisten I. München 1969, S. 2-35.
- Sovetskie chudožestvennye fil'my 1961: Annotirovannyj katalog. Moskva. t.1. Nemye fil'my (1918-1935); t. 2 (Zvukovye fil'my (1930-1957gg.).
- Šumjackij, Boris 1935: Kinematografija millionov. Opyt analiza. Moskva.
- Taylor, Richard; Christie, Ian 1988: The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939, Cambridge (Mass.).
- Taylor, Richard 1991: Ideology as mass entertainment. Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s. In: Richard Taylor; Ian Christie (Hg.): Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema. London/New York, S. 193-216.
- Vertov, Dziga 1973: Schriften zum Film. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff, München.
- Youngblood, Denise J. 1992: Movies for the Masses. Popular cinema and Soviet society in the 1920s. Cambridge.
- Youngblood, Denise J. 1992b: Americanitis. The Americanschina in Soviet Cinema. In: Journal of Popular Film and Television 19/4, S. 148-156.
- Za bol'soe kinoiskusstvo 1935. Moskva.
- Zel'dovič, G. 1936: 'Cirk'. In: Iskusstvo kino 7, S. 39.