

Marc Ferro

Der Film als »Gegenanalyse« der Gesellschaft

I. Die Historiker und das Kino

Sollte der Film ein unerwünschtes Dokument für den Historiker sein? Er ist bald hundert Jahre alt, wird aber nicht zur Kenntnis genommen. Er gerät überhaupt nicht ins Blickfeld der Historiker.

Nun war allerdings das Kino noch nicht geboren, als die Geschichtsschreibung ihre Gewohnheiten angenommen, ihre Methode perfektioniert und mit dem Erzählen aufgehört hatte, um zu erklären. Und zweifellos ist die »Sprache« des Kinos schwer verständlich, ihre Deutung so unsicher wie die der Träume. Aber eine solche Erklärung wird denjenigen nicht zufriedenstellen, der den unermüdlichen Eifer kennt, mit dem die Historiker nach neuen Gebieten suchen, ihre Fähigkeit, Baumstämme und alte Gerippe zum Sprechen zu bringen, ihr Talent, das bislang Uninteressante plötzlich als das Wesentliche zu erachten.

Im Falle des Films wie dem anderer nicht-schriftlicher Quellen war es wohl weder Unfähigkeit noch Verspätung, sondern eine Blindheit, eine unbewußte Abwehr, die aus komplexeren Ursachen herrührt. Der Frage nachzugehen, welche »Monumente der Vergangenheit« der Historiker in Dokumente umgewandelt hat und, in bezug auf die Gegenwart, »welche Dokumente die Historiographie in Monumente umwandelt«, wäre eine erste Möglichkeit zu verstehen, warum der Film für den Historiker nicht vorkommt.¹ Wurde nicht oft genug gesagt, vor lauter Nachsinnen über sein Metier und das *Wie* der Geschichtsschreibung habe der Historiker schließlich die Analyse seiner eigenen Funktion vergessen? Auch wenn die Ideologie der Historiker heute unterschiedlich ist, auch wenn mehrere Historikergeschlechter nebeneinander leben und Milieus bilden, die sich untereinander kaum anerkennen, die aber vom Nicht-Historiker aufgrund der spezifischen Kennzeichen ihres Diskurses identifiziert werden können, so bemerkt man bei der Lektüre der Historiker der Geschichtswissenschaft

dennoch, daß sich ihre Funktion kaum gewandelt hat. Es gibt wenige Historiker von Otto von Freising bis Voltaire, von Polybios bis Ernest Lavisse, von Tacitus bis Th. Mommsen, die im Namen der Erkenntnis oder der Wissenschaft nicht im Dienste des Fürsten, des Staates, einer Klasse, der Nation, kurz einer Ordnung, eines existenten oder nicht-existenten Systems gestanden hätten. Es gibt kaum Historiker, die nicht bewußt oder unbewußt Prediger und Mitstreiter gewesen wären².

Ob sie Fürsten und Führungsschichten zum guten Regieren erziehen oder dem Volk Gehorsam beibringen, mit oder ohne Volk nach dem Sinn und den Gesetzen der Geschichte suchen, um diese besser zu verstehen: stets zeigt sich ihre Sorge um Effizienz. Von Anfang an arbeiten die Historiker für die Interessen des Staates, der sie beschäftigt. Leonardo Bruni in Florenz, Etienne Pasquier in Paris empfehlen den Historikern, die lateinische Sprache zugunsten der Umgangssprache aufzugeben, »dann werden sie effizienter sein«. Beim Anbruch des 20. Jahrhunderts, als die Historiker immer noch im Interesse des Staates die Nation verherrlichen, lassen die ministeriellen Anweisungen wissen, daß, wenn der Geschichtsunterricht ergebnislos geblieben ist, »der Lehrer seine Zeit verloren hat«³.

Eine andere Tatsache bestätigt sich in den Historiographien der Geschichte: je nach Art seiner Mission, je nach Epoche hat der Historiker einen bestimmten Quellenkomplex gewählt, sich eine bestimmte Methode zu eigen gemacht. Er hat sie gewechselt wie ein Kämpfer seine Waffe und seine Taktik, wenn die bislang benutzten ihre Schärfe, ihre Effizienz eingebüßt hatten . . . Diese Feststellung findet eine letzte Bestätigung im Abenteuer der zeitgenössischen polnischen Historiographie. Weil ihre schriftlichen Quellen verloren gegangen, zerstört oder von der fremden Besatzung wissentlich vernichtet worden sind, hat sie in den Produkten der materiellen Zivilisation ein bisher unbekanntes Dokumentationsmaterial entdeckt. Damit ließ sich die Identität der polnischen Nation und ihre Verwurzelung innerhalb jener Grenzen, auf die sie Anspruch erhebt, nachweisen.

Unschuldig wurde nie Geschichte geschrieben; aber diese Erkenntnis scheint sich gerade am Rande des 20. Jahrhun-

derts, als das Kino aufzutauchen beginnt, mehr denn je zu bestätigen. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs steht der Historiker neben seinen Kollegen, den Rechtsanwältinnen, Staatsbeamten, Philosophen und Medizinerinnen, gestieft und behelmt, bereit, sich zu schlagen. Zu dieser Zeit schrieb ein und derselbe Historiker für Erwachsene wie für Kinder. Es ist interessant, sich an die folgenden guten Lehren des Franzosen Ernest Lavisse zu erinnern: »Dem Geschichtsunterricht fällt die glorreiche Aufgabe zu, das Vaterland verstehen und lieben zu lehren [. . .], all unsere Helden der Vergangenheit, und seien sie auch von einer Legende umwoben. [. . .] Wenn der Schüler nicht das lebendige Andenken an unseren nationalen Ruhm in sich trägt, wenn er nicht weiß, daß unsere Vorfahren auf tausend Schlachtfeldern für die edle Sache gekämpft haben, wenn er nicht gelernt hat, wieviel Blut und Anstrengung es kostete, die Einheit des Vaterlandes zu verwirklichen [. . .] und anschließend aus dem Chaos der überalterten Institutionen jene geheiligten Gesetze herauszuschälen, die uns frei machen; wenn er nicht ein von seinen Pflichten durchdrungener Bürger wird und ein Soldat, der seine Fahne liebt, so hat der Lehrer seine Zeit verloren.«⁴ *Glorreiche Aufgabe, sogar legendär gewordene Helden, edle Sache, Einheit des Vaterlandes, geheiligte Gesetze, die uns frei machen, Soldat: dieselben Begriffe und Prinzipien finden sich bis auf wenige Nuancen in ganz Europa wieder, bei Kowalewski, Treitschke oder Seeley. Nicht allein Frankreich tritt in ein »Zeitalter der Trikolore«.* Die Quellen, die der geweihte Historiker benutzt, bilden zu diesem Zeitpunkt einen Korpus, der genauso sorgsam hierarchisiert ist wie die Gesellschaft, für die sein Werk bestimmt ist. Wie diese Gesellschaft sind auch die Dokumente so in Kategorien unterteilt, daß sich mühelos Privilegierte, Deklassierte, Nichtadlige oder Lumpenproletarier unterscheiden lassen. Schon Benedetto Croce schrieb: »Die Geschichte ist immer zeitgenössisch.« Und zu Beginn des 20. Jahrhunderts spiegelt die Hierarchie der Quellen reale Machtverhältnisse wider: an der Spitze des Zuges stehen voller Prestige die handgeschriebenen oder gedruckten Staatsarchive, einzigartige Dokumente der Staatsgewalt, der Gewalt der Häuser, der Parlamente und Rechnungskammern. Es folgt der Haufen von Druckschriften, die nicht länger geheim sind: zuerst juridische

und gesetzgebende Texte als Ausdruck der Staatsgewalt, so dann Zeitungen und Publikationen, die nicht nur von ihr, sondern von der ganzen kultivierten Gesellschaft ausgehen. Biographien, Quellen der lokalen Geschichte und Reisebeschreibungen bilden den Schwanz des Zuges, in Schwarz gekleidet bilden sie den Dritten Stand. Schenkt man diesen Zeugnissen auch Glauben, so nehmen sie bei der Ausarbeitung der Dissertation doch einen eher bescheidenen Platz ein. Die Geschichte wird vom Standpunkt derjenigen betrachtet, die die Herrschaft angetreten haben: Staatsmänner, Diplomaten, Justizbeamte, Unternehmer und Verwalter, die zu eben jener Einheit des Vaterlandes, zum Erlaß der geheiligten Gesetze, die uns frei machen, usw. beigetragen haben. Zu einem Zeitpunkt, da die Zentralisierung die Macht des Staates und der Führungsspitzen der Hauptstadt verstärkt, da die Wirkung des Kapitalismus sich ausbreitet, da es sich auf der einen Seite des Rheins darum handelt, das Volk davon zu überzeugen, daß Berlin die Größe Roms besitzt, und auf der anderen Seite des Flusses, daß Paris ein neues Athen ist; zu diesem Zeitpunkt, da der europäische Konflikt sich zuspitzt, da der kriegerische oder pazifistische Furor zur Ideologie wird, da der Philosoph, der Jurist, der Historiker bereits eingezogen sind – von welchem Nutzen für die Geschichtsschreibung dieser Periode könnte wohl die Folklore sein, deren Überleben ja gerade bescheinigt, daß die kulturelle Vereinheitlichung des Landes noch nicht abgeschlossen ist; von welchem Nutzen für die Geschichte könnte da schon ein erster kleiner Filmstreifen wie *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat** sein?

Im übrigen haben zu Beginn des 20. Jahrhunderts Schöngelster und kultivierte Leute ohnehin keine allzu hohe Meinung vom Kinematographen. »Eine Maschine der Verdummung und Ausschweifung, ein Zeitvertreib der Unbelesenen und der erbärmlichen Kreaturen, die von der täglichen Arbeit abgestumpft sind.« Der Bischof, der Abgeordnete, der General, der Notar, der Professor, der Justizbeamte teilen das Urteil von Georges Duhamel, sie lassen sich zu diesem »Helotenpektakel« nicht herab. Die ersten Gerichtsbeschlüsse zeigen

* Die Anknüpfung des Zuges (1895) von Louis Lumière, dem Erfinder des Kinematographen (Ann. d. Hrg.).

klar, wie der Film von den herrschenden Klassen aufgenommen wurde, nämlich als eine Art Jahrmarktattraktion, für die das Recht nicht einmal einen Autor kennt. Die sich bewegenden Bilder verdanken ihre Existenz der »besonderen Maschine, mittels derer sie zustande gekommen sind«. Lange Zeit ist rechtlich gesehen derjenige, der das Drehbuch geschrieben hat, auch der Autor des Filmes⁵, während für gewöhnlich das Autorenrecht des Filmenden selbst nicht anerkannt wurde. Dieser hatte nicht den Status eines kultivierten Menschen, sondern wurde als »Bildjäger« abqualifiziert. Noch heute bleibt in den Wochenschauen der Mann hinter der Kamera anonym, die Bilder sind mit dem Namen der Produktionsfirma gezeichnet, Pathé, Fox usw.⁶ Für die Juristen, die gelehrten Leute, die Führungsschicht, den Staat hat das, was nicht geschrieben steht, das Bild, keine Identität. Wie könnte sich da der Historiker darauf beziehen oder es auch nur zitieren? Ohne Recht und Ehre, ein Waisenkind, das sich dem Volke prostituiert, scheint das Bild nicht die richtige Staffage zu sein für jene erlauchten Figurationen, die das Universum des Historikers bevölkern: Gesetzesartikel, Handelsabkommen, ministerielle Erlasse, Operationsbefehle und Reden. Man kann sich ja nicht einmal auf die »Wochenschau« verlassen, denn jedermann weiß doch, daß diese Bilder, diese sogenannten Repräsentationen der Wirklichkeit, ausgewählt und manipulierbar sind. Sie wurden zusammengestellt durch eine unkontrollierbare Montage, durch Tricks und Schwindel. Der Historiker könnte sich auf Dokumente dieser Sorte nicht stützen. Jedermann weiß, daß er in einem Glaskasten arbeitet: »Hier meine Referenzen, hier meine Beweise.« Es käme niemandem in den Sinn, daß die Auswahl seiner Dokumente, ihre Zusammenstellung, die Anordnung seiner Argumente ebenfalls eine Montage, ein Trick und Schwindel sind. Weil alle Historiker die Möglichkeit haben, dieselben Quellen zu konsultieren, müßten dann ja wohl alle dieselbe Geschichte der Revolution schreiben.

Fünfzig Jahre sind seitdem vergangen. Die Geschichtswissenschaft hat sich gewandelt, aber noch immer ist dem Film der Zutritt zu ihrem Laboratorium verwehrt. Allerdings gehen im Jahre 1970 die »Eliten«, die »kultivierten« Leute ins Kino, auch der Historiker, aber er ist – vielleicht unbewußt –

wie jedermann nur Zuschauer. In der Zwischenzeit hat der Marxismus die Konzeption der Geschichtswissenschaft verändert; damit haben sich eine neue Methode, ein anderes Begriffssystem und eine andere Quellenhierarchie durchgesetzt. Unterhalb der politischen Herrschaftsverhältnisse sucht der marxistische Historiker durch die Analyse der Produktionsweisen und Klassenkämpfe nach der Grundlage des Geschichtsprozesses. Parallel dazu entstanden die Sozialwissenschaften, voller Stolz auf ihre Methoden. Und dennoch haben sich sowohl bei Marxisten wie bei Nichtmarxisten einige alte Gewohnheiten des Metiers erhalten: eine Vorliebe für eine bestimmte Akzentierung und für ein bestimmtes Auswahlprinzip geschichtlicher Quellen. Gleichwohl ändert sich das Handwerk des Historikers. So schreibt 1968 François Furet: »Der Historiker von heute gleicht nicht länger einem Einmannorchester, er kann nicht länger von den Höhen der Unbestimmtheit und Universalität seines historischen Wissens herab von allem und jedem künden. Er hat aufgehört zu erzählen, was geschehen ist, also aus dem Geschehen auszuwählen, was nach seinem Geschmack ist oder was ihm für seinen Bericht, seine Interpretation geeignet scheint. Wie seine Kollegen in den übrigen Humanwissenschaften muß er angeben, wonach er sucht, muß die für seine Fragestellung relevanten Materialien erst erstellen und seine Hypothesen, Ergebnisse, Beweise und unsicheren Punkte offenlegen.«⁷ Da seine Untersuchungen vermehrt den Strukturen gelten, interessiert er sich vornehmlich für die nicht direkt wahrnehmbaren Permanenzen und Mutationen, für die langen Zeitabläufe, wobei diese schließlich die Ebene der Ereignisse ein wenig überschattet haben. Seither ist das Material, mit dem sich Langzeitkurven etwa der Preisentwicklung oder demographische Serien bilden lassen, die bevorzugte Beute des Historikers. Er hat seine Lochkarten, seinen Code; was hat in dieser Welt, wo die Rechenmaschine triumphiert und der Computer regiert, ein kleines Lichtbild zu suchen, auf dem Charlie gerade außer sich gerät?

Es gibt weitere Bedenken: der Film sei bloßes Ereignis, eine Anekdote, eine Fiktion, zensierte Information und eine Aktualität, welche die Mode eines Winters und die Toten eines Sommers auf dieselbe Ebene stellt. Was soll die neue Ge-

sichtswissenschaft damit schon anfangen? Die Rechten haben Angst, die Linken sind mißtrauisch. Hat nicht die herrschende Ideologie aus dem Kino eine »Traumfabrik« gemacht? Hat sich nicht sogar ein Cineast wie J.-L. Godard gefragt, ob das »Kino nicht dazu erfunden wurde, den Massen die Realität zu verschleiern?«⁸ Welches sogenannte »Bild von der Wirklichkeit« liefert im Westen diese gigantische Industrie, im Osten dieser Staat, der alles kontrolliert? Was für eine Realität wird im Kino eigentlich gezeigt?

Diese Zweifel und Fragen sind legitim. Aber dienen sie dem Historiker nicht als Alibi? Die Zensur ist stets wachsam; sie hat sich vom Geschriebenen auf den Film und im Film vom *Text auf das Bild verlagert*. Es reicht nicht, festzustellen, daß das Kino fasziniert, daß es beunruhigt; sowohl staatliche wie private Interessenverbände ahnen, daß es eine störende Wirkung haben kann, begreifen allmählich, daß sogar ein »kontrollierter« Film Zeugnis ablegt. Ob im Dokumentar- oder im Spielfilm, die Wirklichkeit, deren Bild das Kino liefert, erscheint erschreckend wahr: man bemerkt, daß sie nicht unbedingt mit den Beteuerungen der Führer, den Schemata der Theoretiker oder mit der Analyse der Systemgegner übereinstimmt. Statt ihre Argumentation zu illustrieren, kommt es vor, daß diese lächerlich gemacht wird. So wird verständlich, warum die Kirchen wachsam sind, warum die Priester jeder Konfession, die Lehrer jeglicher Profession vor diesen sich bewegenden Bildern geradezu auf der Hut sind, warum sie den Zeigefinger erheben vor diesen Bildern, die zu analysieren, zu kontrollieren und in ihren Diskurs aufzunehmen sie nicht gelernt haben. Der Film vermag das zu destrukturieren, was mehrere Generationen von Staatsmännern und Denkern in ein rundes System gebracht haben. Er zerstört das »Bild des Doppelgängers, das sich jede Institution, jedes Individuum von der Gesellschaft zugelegt hat«⁹. Die Kamera enthüllt das wirkliche Funktionieren, denn sie sagt mehr über einen jeden, als er von sich zeigen möchte. Sie entlarvt das Geheimnis, zeigt die Kehrseiten der Gesellschaft, ihre Fehlleistungen. Sie stößt bis zu deren Strukturen vor. Das ist mehr als genug, damit auf die Stunde der Verachtung die des Argwohns und der Furcht folge. Das Bild, das tönende Bild, dieses Produkt der Natur, kann doch wie der Wilde weder ein Sprachsystem

noch eine Sprache haben! Der Gedanke, daß eine Geste ein Satz, ein Blick eine lange Rede sein könnte, ist unerträglich, denn das hieße, daß das Bild, die tönenden Bilder – der Schrei eines Mädchens, eine verängstigte Menge – Stoff für eine andere Geschichte als DIE Geschichte, Stoff für eine »Gegenanalyse« der Gesellschaft wären.

Man muß vom Bild ausgehen und es nicht nur als Illustration, Bestätigung oder Dementi einer anderen Art von Wissen, der der schriftlichen Tradition, auffassen; man muß die Bilder selber betrachten, auch wenn man für ein genaueres Verständnis noch andere Kenntnisse heranziehen muß. Die Historiker haben bereits den volkstümlichen Quellen, zuerst den schriftlichen, dann den nicht-schriftlichen, ihren legitimen Platz zugewiesen, so der Folklore, der Volkskunst und -tradition. Was noch aussteht, ist die Analyse des Films und seiner Beziehungen zu der Welt, die ihn hervorgebracht hat. Meine Hypothese ist, daß der Film, ob als realitätstreu Dokument oder als Fiktion, als authentischer Vorfall oder als Erfindung, Geschichte ist, und das Postulat lautet, daß das, was nicht stattgefunden hat (und – warum nicht? – auch das, was stattgefunden hat), also die Überzeugungen, die Intentionen, das Imaginäre des Menschen, ebenso sehr Geschichte ist wie DIE Geschichte.

II. Das Sichtbare und das Nicht-Sichtbare*

Der Film soll hier nicht von einem semiologischen Standpunkt aus betrachtet werden. Es geht auch nicht um die Ästhetik oder die Geschichte des Kinos. Der Film wird nicht als Kunstwerk betrachtet, sondern als ein Produkt, ein Bild qua Objekt, dessen Bedeutungen nicht nur filmischer Natur sind. Aufschlußreich ist er nicht nur durch das, was er bezeugt, sondern auch durch den sozialgeschichtlichen Zugang, den er erlaubt. Die Analyse zielt zudem nicht unbedingt auf das ganze Werk, sie kann sich vielmehr auf Auszüge stützen, nach

* Wir danken A. Akoun, M. F. Briselance, A. Goldman, A. Margarido, H. Grigoriadou-Cabagnols, B. Rolland, G. Fiman und C. Ezyckman, die diesen Text durchgingen und ihn verbessern halfen.

Serien suchen, Einheiten bilden. Auch beschränkt sich die Kritik nicht auf den Film, sondern integriert ihn in seine Umwelt, mit der er zwangsläufig kommuniziert.

Unter diesen Voraussetzungen reicht es nicht aus, einfach eine Analyse der Filme, der Filmteile, Aufnahmen und Themen zu versuchen und dabei je nach Bedarf den Kenntnissen und Annäherungsverfahren der verschiedenen Humanwissenschaften Rechnung zu tragen. Vielmehr müssen diese Methoden auf jede substantielle Komponente des Films (Bilder, Tonbilder, vertonte Bilder) sowie auf die Beziehungen zwischen den Bestandteilen dieser Komponenten angewendet werden. Es gilt, im Film sowohl die Erzählung, die Ausstattung, die Schrift als auch die Beziehungen des Films zu seinem Autor, zu Produktion, Publikum, Kritik und Regime zu untersuchen. So kann man hoffen, nicht nur das Werk, sondern auch die dargestellte Wirklichkeit zu erfassen.

Diese Wirklichkeit teilt sich allerdings nicht direkt mit. Sind etwa die Schriftsteller vollständig Meister ihrer Wörter und ihrer Sprache? Warum sollte das mit dem Mann hinter der Kamera anders sein, der ja überdies zahlreiche Aspekte der Realität ungewollt festhält. Bei den »Wochenschauen« ist dies offenkundig: die Kamera soll die Ankunft König Alexanders aufnehmen; die Mörder befinden sich mitten unter den Zuschauern, und die Kamera registriert außer ihren Gesten auch das Verhalten von Polizei und Publikum*. Das Dokument hat auch einen Reichtum an Bedeutungen, der das momentan Wahrgenommene übersteigt. Das gleiche gilt für den Spielfilm, denn auch hier kann die Rolle des Unerwarteten und Ungewollten bedeutend sein. In dem Film *Bett und Sofa*** aus dem Jahre 1925 zieht ein Paar einen Wandkalender zu Rate, um den Geburtstag des erwarteten Kindes zu errechnen. Der Kalender trägt das Datum 1924. Er zeigt jedoch bereits ein großes Stalinporträt . . . Solche Fehlleistungen eines Regisseurs, einer Ideologie, einer Gesellschaft sind von besonderer Aussagekraft. Sie können auf allen Ebenen des Films wie auch

* Alexander I., seit 1921 König der Serben, Kroaten und Slowenen (später Jugoslawien), wurde 1934 bei seiner Ankunft in Marseille ermordet (*Ann. d. Hrsg.*).

** Von Abram Room über die elenden Wohnverhältnisse in Moskau (*Ann. d. Hrsg.*).

in seinem Verhältnis zur Gesellschaft auftreten. Die Weise, in der sie Übereinstimmungen mit der Ideologie oder Differenzen zu ihr markieren, hilft bei der Entdeckung des Latenten hinter dem Manifesten, des Nicht-Sichtbaren durch das Sichtbare hindurch. Hier findet sich Stoff für eine andere Geschichte, die freilich nicht den Anspruch erhebt, ein so wohlgeordnetes und rationales Ganzes wie DIE Geschichte zu bilden; sie trüge eher zu dessen Verfeinerung oder Zerstörung bei.

Die folgenden Bemerkungen beziehen sich auf Beispiele, die traditionellerweise und zweifellos willkürlich in verschiedenen Gattungen eingeteilt werden: Spielfilme, Wochenschauen und Dokumentarfilme, politische oder Propaganda-Filme. Der Einfachheit halber wurden alle einem relativ homogenen Korpus entnommen, sie stammen ohne Ausnahme aus der Zeit der Entstehung der UdSSR (1917–1926)¹⁰. Diese Form des Zugangs war notwendig, um das Problem der Unterscheidbarkeit von kinematographischen Gattungen überhaupt aufnehmen zu können. Stellt man dieses Ziel in Rechnung, so versteht man, warum kein sehr breites Feld der Filmgeschichte bearbeitet wird. Außerdem beschränkt sich die Studie auf Stummfilme.

Die Analyse eines angeblich der Realität entrückten Spielfilms, *Dura Lex* von Lew Kuleschow, soll die Skizzierung einer Methode ermöglichen¹¹.

1. Ein Film »ohne ideologische Absichten«: *Dura Lex* (1925)

Die großen Filme von Eisenstein und Pudowkin oder der *Mr. West* Kuleschows* behandeln als schöpferische Werke der Phantasie Themen, die eng mit der Entstehung der UdSSR und dem Bolschewismus verbunden sind, den sie auf ihre Weise legitimieren. Das gilt nicht für *Po Zakonu* (*Dura Lex*, *Sühne* oder *Nach dem Gesetz*), ebenfalls von Kuleschow, dessen erklärte Absicht es war, »einen Film zu machen, der ein Kunstwerk mit exemplarischer Montage [. . .], mit einem starken und ausdrucksvollen Thema ist; einen Film zu minimalen Kosten zu machen, was für das sowjetische Kino von großer Bedeutung war«. Wie Lebedeff berichtet und wie seine eige-

* *Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki* (1924).

nen Aussagen bezeugen, **kümmerte sich der anerkannte Meister der sowjetischen Kinematographie nicht um »[. . .] eine veristische Entlarvung der Realität und nahm sich auch nicht vor, die Zuschauer ideologisch zu erziehen«.** Das Drehbuch wurde bis auf eine Episode nach einer Erzählung von Jack London, *The Unexpected*, geschrieben, deren Handlung in Kanada spielt.

Eine kleine Gruppe von Goldsuchern findet in Klondyke eine reiche Ader. Die Ausbeutung der Mine dauert den ganzen Winter. Da es viel Gold gibt, stehen die Geschäfte gut, und der Wein hilft die langen Abende verkürzen. Plötzlich jedoch wird der geregelte Alltag der Goldsucher durch ein schreckliches Ereignis unterbrochen: Einer von ihnen, der Ire Michael Deinin, tötet rücksichtslos zwei Mitglieder der Gruppe. Von Gier gepackt, will er der alleinige Besitzer der entdeckten Mine werden. Das Ehepaar Nielsen kann den Mörder fesseln. Wochenlang bewachen nun die Frau und der Mann abwechselnd den Gefangenen. Es kommt der Frühling, und die Baracke der Goldsucher wird durch die Schneeschmelze von der Außenwelt abgeschnitten. Die Spannung der langen, schlaflosen Nächte, das Leben Seite an Seite mit dem Mörder führen bei den Nielsens zu hysterischen Krisen, aber ihre Achtung vor dem Gesetz verbietet ihnen, Michael zu töten. Schließlich organisieren die Nielsens eine offizielle Gerichtsverhandlung für Deinin, wobei die Rollen des Richters, der Geschworenen und der Zeugen von ihnen selbst übernommen werden. Michael wird zum Tode durch den Strang verurteilt. Das Urteil wird von Nielsen vollstreckt, der diesmal die Rolle des Henkers spielt. Als sie nun völlig übermüdet und am Rande des Wahnsinns nach Hause gehen, finden sie Michael lebend auf der Türschwelle, den zerrissenen Strick um den Hals. Entsetzt folgen die Blicke des Paares Michael Deinin, wie er in Regen und Wind davongeht¹².

Ein erster Unterschied zwischen der Erzählung Londons und dem Werk Kuleschows ist folgender: In der Novelle ist der Mörder gierig und unbeständig; in *Dura Lex* wohl gewalttätig, aber sympathisch und bedauernswert. Während seine goldbesessenen Gefährten wie im Fieber leben, ist er der einzige, der die Freuden der Natur genießt, mit seinem Hund spazierengeht, in Wildbächen badet und in seinen Mußestunden Flöte spielt¹³. Und vor allem zeigt der Film, daß Deinin von seinen Gefährten, die einer höheren Gesellschaftsschicht entstammen, in untergeordneter Stellung gehalten wird: er muß aufpassen, abwaschen und die Hausarbeiten verrichten, was offenbar unter der Würde der anderen ist. Zudem ist im

Film er es, der die Goldader entdeckt, was an seinem Status allerdings nichts ändert. Deinin erntet weder Dank noch Anerkennung. In der Novelle treibt ihn die Habsucht zum Verbrechen; sie ist in *Dura Lex* kaum von Belang, wo vielmehr die Revolte eines Menschen im Mittelpunkt steht, der ständig verhöhnt und erniedrigt wurde. Nach dem Verbrechen verharrt Deinin, der Mörder aus Würde, in einem Zustand der Erschöpfung. Sein Gesicht hellt sich nur einmal auf, an dem Tag, als seine Wächter ihn an ihren Tisch bitten, »um einen Geburtstag zu feiern«. Wie in einem Traum erzählt er da, was er sich immer erhofft hatte: Seine Mutter wiederzusehen, sobald er reich geworden wäre, und ihr zu beweisen, daß er ihrer Liebe würdig war. Dieses Drama der Anerkennung ist in *Dura Lex* gleichzeitig das eines Deklassierten. Um ihn zu verurteilen, verschanzen sich seine Richter hinter der dreifachen Deckung des englischen Gesetzes (er ist Ire), der protestantischen Bibel (er ist Katholik) und der Drohung mit der Flinte (er ist gefesselt). Die sogenannte Wahrung der gesetzlichen Verfahrensregeln ist somit eine bloße Parodie auf die Gerechtigkeit: Durch die gleiche besorgte »Gesetzestreue« wird die Hinrichtung verzögert (sonntags wird nicht gehängt!) und eben dadurch die Verlogenheit eines Milieus, einer Moral, einer Gesellschaft entlarvt. All dies fehlt in Londons Erzählung, wo den Nielsens die Wahrung der gesetzlichen Verfahrensregeln positiv angerechnet wird. In *Dura Lex* erscheinen umgekehrt die Reaktionen der Nielsens menschlicher, wenn sie ihre Freunde rächen oder, von Angst besessen, Deinin aus dem Weg räumen wollen, als wenn sie sich beherrschen, weil sie die Gesetzestreuern spielen wollen. Von da an sind sie nicht mehr sie selbst, sondern äffen die Richter nach, rezitieren mechanisch das Strafgesetzbuch, wenden blind das Gesetz an und werden eben dadurch verwandelt, denaturiert, entmenschlicht, zu bloßen Silhouetten.¹⁴ Das Gesetz diente der Legitimation eines Verbrechens. Zusätzliche Unterschiede zwischen Buch und Film machen das Vorgehen Kuleschows hinreichend verständlich. Bei London wird das Verbrechen Deinins bald der benachbarten Indianergemeinde bekannt, denn zufällig ist der Indianer Negook in die Hütte getreten und hat das Blut, die Leichen gesehen. Da Deinin gefesselt ist, spricht der Anschein gegen die Nielsens. Um

keine Zweifel an der Rechtmäßigkeit der Verurteilung aufkommen zu lassen, findet der Prozeß öffentlich statt. Einige Indianer sind zugegen, und selbst wenn sie das Verfahren nicht verstehen, so ist doch die Sachlage klar, denn Deinin erzählt und rekonstruiert sein Verbrechen. Nichts von alledem in *Dura Lex*. Hier findet der Prozeß unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt und Deinin hat kaum Gelegenheit, sich zu verteidigen. Während London Edith Nielsen verherrlicht, die Deinin richten und das Gesetz respektieren will, zeigt Kuleschow, daß die scheinhafte Einhaltung des Gesetzes schlimmer ist als die Gewalt. Einige Verfahrensweisen sind dermaßen empörend, daß selbst die Richter in Wahnzustände verfallen, so nach der Hinrichtung, wenn die Nielsens wie in einem Alptraum Deinin wiedersehen – eine Szene, die es bei Jack London nicht gibt.

Sollten solche Erweiterungen, Auslassungen, Änderungen und Verkehrungen allein dem »Genie« des Künstlers zuzuschreiben sein und darüber hinaus keine Bedeutung haben? Ein Lapsus des Regisseurs verrät, daß es diese andere Ebene von Bedeutung gibt. Trotz der Umsicht, die Handlung bis in die kleinsten Einzelheiten auf britischem Boden anzusetzeln, inszeniert Kuleschow das große Geburtstagsessen *à la russe*.¹⁵ Von da an ist klar, daß die vollständige Umkehrung des Sinnes kein Zufall ist, daß sämtliche Änderungen des Textes ein kohärentes Ganzes bilden, selbst wenn sich der Künstler dessen nicht bewußt gewesen wäre: hinter Kanada verbirgt sich Rußland, die UdSSR zur Zeit der ersten Prozesse.¹⁶

So wird verständlich, warum der Film eine so wenig begeisterte Aufnahme bei der »Kritik« gefunden hat. Denn obgleich die *Prawda* in *Po Zakonu* einen Angriff auf die bürgerliche Justiz gesehen haben wollte, blieb die Presse reserviert, welche diese Beweisführung als »wenig überzeugend« beurteilte. Allerdings gab sie dafür keine expliziten Gründe an, außer daß »das Werk zu sehr psychologischen Motiven gehorche«. Dieses Urteil ließe sich sinnvoll auf Londons Erzählung beziehen, deren Gegenstand das Betragen der Heldin Edith, der Bürgerstochter, angesichts der Zufälle und Überraschungen des Lebens ist; in bezug auf den Film schlägt diese Erklärung fehl. Die *Prawda* befand zudem, *Dura Lex* sei »ein auf falsche Bahn geschicktes Projektil«. Da in dem Film

(demselben Kritiker zufolge) »der bürgerlichen Justiz und der religiösen Praxis der Prozeß gemacht wird«, muß sein Urteil befremden, denn 1926 war ein Höhepunkt der antireligiösen Kampagne. Der Film läßt sich besser interpretieren als ein Angriff auf Gesetze und Verfahren schlechthin, auf jegliche Justiz, selbst die Volksjustiz, selbst die sowjetische. Das Gesetzbuch, das die Niensens repetieren, die Gebärden, welche die der Richter sein sollen, sind zwar offensichtlich eine Parodie auf die englische Justiz, aber die sowjetische Obrigkeit hat die Kritik an ihrer eigenen Rechtsprechung gewittert, die der Film anhand eines »kanadischen Abenteuers« anprangert.

War sich der Autor dessen völlig bewußt, wollte er das? Konnte und wollte die offizielle Kritik deutlich sehen und wiedererkennen, was durch das Gezeigte hindurch sichtbar wurde? Wir haben es hier mit einer Art doppelter Zensur zu tun, die eine auf der Ebene des Films, der schriftlichen Texte und der Zeugnisse nicht-sichtbar bleibende Realität mittelbar ausdrückt, eine Realität, die gleichwohl eine Zone der historischen Wirklichkeit ist, zu deren Aufdeckung, Definition und Abgrenzung die Bilder beigetragen haben.

Bildanalyse und Quellenkritik erlaubten also, ausgehend vom manifesten Inhalt dieses »Western«, den latenten Gehalt des Films zu bestimmen: hinter Kanada verbirgt sich Rußland, hinter dem Prozeß gegen Deinin derjenige gegen die Opfer der Repression. Zugleich enthüllt die Analyse eine nicht-sichtbare Zone der Realität. In dieser sowjetischen Gesellschaft verheimlicht der Kritiker sich selbst die wirklichen Gründe für seine Haltung (Zustimmung/Ablehnung) gegenüber dem Film. Der Regisseur adaptiert (bewußt/unbewußt) eine Erzählung, die er völlig umkehrt (ohne es zu sagen, ohne daß man es sagen könnte, ohne daß es jemand wahrhaben will). Der Name Jack London dient Kuleschow als Absicherung, als »Deckmantel«; im Jahr zuvor hatten die Bolschewiki die Übersetzung eines Textes von London von 1906 verbreitet: *Warum ich Sozialist bin*⁷.

2. Die ersten sowjetischen und antisowjetischen Propagandafilme: ein Vergleich

Wir werden zunächst die Filme (1, 2) vorstellen und dabei das Drehbuch (a) und die Hauptlinien der Regie (b) skizzieren. Sodann werden die Filme verglichen (3).

1. a) Das Drehbuch zu *Uplotnenie* (Zusammenrücken), einem der ersten Filme des sowjetischen Regimes, 1918 von Panteleew gedreht, stammt vom Volkskommissar für Erziehungswesen, Anatoli Lunatscharskij, höchstpersönlich. Seinen Intentionen und der zeitgenössischen Kritik zufolge wollte dieser Film die »Notwendigkeit einer Verschmelzung von Proletariat und Intellektuellenschicht« darstellen.

Ein Jahr nach Vollendung der Großen Oktoberrevolution gibt ein emeritierter Professor in Petrograd Chemieunterricht. Wie viele fortschrittlich denkende Intellektuelle hat er sich vom ersten Tage an auf die Seite der Revolution gestellt. Aber bei weitem nicht alle Professoren teilen seine Ansichten; auch einer seiner Schüler meint, daß »die Wissenschaft sich von der Politik fernhalten müsse«. In Wirklichkeit agitiert er gegen die Bolschewiki. Auch der älteste Sohn des Professors ist ein Gegner der Revolution, während der jüngere Sohn, ein Gymnasiast, noch unschlüssig ist. Ein Arbeiter und seine Tochter werden in der Wohnung des Professors untergebracht, weil es in ihrer Kellerwohnung zu feucht ist. Die Mitglieder der Professorenfamilie reagieren unterschiedlich auf die neuen Mitbewohner. Bei der Frau und dem jüngeren Sohn verschwindet rasch alle Feindseligkeit. Die Arbeiter der Fabrik besuchen immer häufiger die Wohnung des Professors, der bald in einem Arbeiterklub Abendkurse gibt. Der Sohn des Professors verliebt sich in die Tochter des Arbeiters, und sie vereinigen ihr Schicksal.

1. b) Andere Züge des Films wurden seinerzeit nicht beachtet:

Der Delegierte des Stadtteils ist gekommen, dem Arbeiter die erfreuliche Nachricht anzukündigen. In seiner Tasche trägt er ein Beschlagnahmungsmandat für die Wohnung des Professors im ersten Stock. Der Arbeiter geniert sich, er wagt nicht, den kostbaren Teppich im Hausflur zu beschmutzen. Doch der Delegierte fährt ihn an: »Du hast das Recht dazu!«⁸ Bis zur Freitreppe vorgedrungen, zögert er von neuem. Der Funktionär klingelt für ihn, herrscht ihn an und spuckt demonstrativ ins Treppenhaus. Das Mandat in der Hand, kann sich der Arbeiter nicht entschließen, in die Wohnung einzudringen; der Funktionär, barsch: »Mach keine Geschichten, du hast das Recht dazu.« Während seine

Gattin angesichts des Mandats in Ohnmacht fällt, empfängt der Professor die Bewohner mit aller Zuvorkommenheit und schlägt ihnen eine Form des Zusammenwohnens vor. »Kein Zusammenwohnen, hier wird geteilt«, fordert der Funktionär. Gleichwohl werden der Arbeiter und seine Tochter nach und nach wie Pensionsgäste behandelt. Während das Mädchen zurückhaltend in seinem Zimmer bleibt, verschanzte sich der Vater nicht in dem ihm zugeteilten Raum, wo er am ersten Tage seine Mahlzeit einnahm. Er ist nun am Familientisch, und seine Tochter schließt sich ihm am Ende an. Beide sind Zeugen heftiger Auseinandersetzungen zwischen den beiden Söhnen über die Revolution und den Bolschewismus. Offensichtlich vermag weder der Arbeiter noch das Mädchen irgend etwas zu verstehen. Im Anschluß an eine Schlägerei verhaftet ein Polizist den ältesten Sohn, den Feind der Bolschewiki. Die Inspektoren identifizieren ihn an seiner Uniform als Offiziersanwärter, verhören ihn nicht einmal. Der jüngere Sohn verliebt sich in das Mädchen, der alte Arbeiter führt den Professor in seinen Klub, den Karl-Liebknecht-Klub, ein. Er wird als Freund empfangen und gibt Chemiestunden, die für die ungebildeten Arbeiter zu wahren Magieséances werden. Die Arbeiter wissen kaum, wie sie dem Professor ihre Dankbarkeit ausdrücken sollen, der ihr Bruder, ihr Ratgeber wird. Doch der Bürgerkrieg geht weiter; man muß kämpfen. Der Professor und sein jüngerer Sohn stehen auf der Seite der Roten, während der Älteste, seit kurzem aus dem Gefängnis entlassen, zu den Weißen gegangen ist. Er stirbt in einem Gefecht.

2. Der Autor des ersten antisowjetischen Propagandafilms, *Terror in Kiew* (frz. *Jours de terreur à Kiev*), ist unbekannt²⁰. Der Film wurde 1918 in Kiew unter der Ägide der deutschen Behörden gedreht, die Skoropadskij unterstützten. Die Zwischentitel sind zweisprachig, deutsch und französisch, denn im antibolschewistischen Kampf ist der nationale Feind ein Verbündeter, wenn auch der Krieg an der Westfront weitergeht. Französische Truppen sind nicht weit entfernt in Odessa gelandet, der Film ist auch für sie bestimmt.

a) Die Roten haben in Kiew die Macht übernommen. Gewalt und Verbrechen herrschen. Die ehrbaren Bürger werden ausgeplündert, ihre Wohnungen besetzt. *Die bolschewistischen Greuel* führt die Tragödie einer kleinbürgerlichen Familie vor Augen. Der Vater hat seine Arbeit verloren, seine Frau und er werden von ihrem ehemaligen Bediensteten, »der bei den Bolschewiki wichtige Funktionen innehat«, aus ihrer Wohnung vertrieben. Die Tochter, die »mit denen da zusammenarbeitet«, will ihnen helfen, sie beschützen. Aber die Eltern weisen ein so »unredlich verdientes Geld« zurück. Bald darauf wird der Vater zu »Zwangsarbeiten« verschickt. Mit der Hilfe eines Freundes, der sich ebenfalls den

Bolschewiki angeschlossen hat, versucht die Tochter, seine Flucht ins Ausland zu organisieren. Doch Vater, Mutter und Freund werden die Opfer einer Provokation des ehemaligen Bediensteten; sie werden entdeckt, festgenommen und erschossen.

b) Einzelheiten des Drehbuchs und der Regie verdeutlichen die Grundzüge. Bei den Bolschewiki herrschen Promiskuität und schändliches Benehmen: »Und solche Leute regieren!« Sie werfen einen Herrschaftschauffeur zu Boden, schlagen ihn zusammen, plündern ihn aus und bemächtigen sich seines Wagens. Auf der Polizeistation, die eine wahre Räuberbude ist, fließt der Alkohol in Strömen. Die Polizisten sind arrogant zu den Bürgern und feige vor ihren Vorgesetzten, die Angst tritt ihnen aus allen Poren. Der Leiter des Arbeitslagers ist ein übergelaufener Bourgeois: Um so unnachgiebiger verfährt er mit seinen Opfern. Dieser Sadist »hat nicht den geringsten Respekt, weder vor weißen Haaren noch vor Patrioten«. Der andere junge Bourgeois, der sich den Bolschewiki angeschlossen hat, ist ein Spitzel, der die Pläne seiner Freunde verrät. Man sieht, wie der Umgang mit den Bolschewiki ihn verdorben hat.

Bei den Bürgern dagegen herrschen Ordnung und Redlichkeit. Als die Gassenjungen sich bei dem alten Mann einnisten, sich an seinen Tisch setzen und seine Mahlzeit aufessen, bewahrt er seine Würde. Diese Szene nimmt seine Frau dermaßen mit, daß sie in Ohnmacht fällt. Obwohl sie ihre Tochter verflucht hatte, schließt sie diese wieder in ihre Arme, als sie den Eltern helfen will: bis zuletzt zeigt sie sich als gute Mutter.

3. Vergleicht man diese beiden politischen Filme, die im Abstand von wenigen Monaten, der eine von den Roten, der andere von den Weißen, gedreht wurden, so stellt man fest, daß sie trotz entgegengesetzter Zielrichtung fast die gleiche Thematik haben:

- Beide behandeln das Problem der Beziehungen zwischen den Siegern des Oktober und dem Kleinbürgertum.
- Sie wollen zeigen, daß das Zusammenleben und die Verschmelzung der Klassen möglich bzw. unmöglich ist.
- Die traumatische Stelle des Hauptthemas ist die Vertreibung aus oder die Teilung einer bürgerlichen Wohnung. Die Mutter ist dabei empfindlicher als die anderen Familienmitglieder; in beiden Filmen fühlt sie sich schlecht. Allegorisch wohnen die Opfer unter der Erde: die einen vor dem Oktober (in dem bolschewistischen Film), die anderen nach dem Oktober (in dem antibolschewistischen Film).
- Mit der Revolution bricht die Politik ins Innere der Familie ein und löst sie auf.
- Die Schlußszene ist tragisch, aber infolge zweier bezeich-

nender inverser Auslassungen sieht man weder den Tod des ältesten Sohnes in *Uplotnenie* noch, wie sich das Mädchen aus *Tag des Terrors in Kiew* dem neuen Regime anpaßt.

In beiden Filmen liegt der Klassenannäherung eine Idylle zugrunde. Es gibt allerdings einen Unterschied: in *Bolschewistische Greuel* geht die Initiative von dem Mädchen aus, das von zu Hause »weggelaufen« ist, was sich nicht »schickt«. In *Uplotnenie* ist es der jüngere Sohn, der sich verliebt, während die Arbeiterin zurückhaltend bleibt und dadurch ihre gute Erziehung beweist. Beide Filme gehen somit bei der Definition des Guten oder des Schlechten von demselben Zeichen aus, nämlich dem Verhalten des jungen Mädchens. Was in einem Film, der die Prinzipien der traditionellen Moral verteidigt, nicht überrascht, ist schon erstaunlicher, wenn man die Reden Lunatscharskijs über Frauenemanzipation kennt. Sollten bei ihm diese befreienden Thesen nur für die Frauen der Intelligentsia gelten, während das traditionelle Verhalten weiterhin die »gute Moral« für das Volk bleibt?

– In keinem der beiden Filme sind Arbeiter die Aktivisten. In *Uplotnenie* trifft der Funktionär mit der Lederjacke alle Entscheidungen, der Arbeiter gehorcht.

In *Terror in Kiew* sind die Bolschewiki Soldaten, Matrosen, ein Bediensteter, Kleinbürger, aber keine Arbeiter. Wenn der Autor das »Regime« brandmarken will, zeigt er die Freveltaten des »Abschaums« und bringt dann den Zwischentitel: »Und die regieren!«, worauf er eine Dokumentaraufnahme folgen läßt, die aber keine Arbeiter, sondern eine Soldatenversammlung zeigt.

Man sieht, daß in beiden Filmen die großen Maßnahmen gänzlich fehlen, die allgemein den Bolschewiki zugeschrieben werden. Das gilt auch für zahlreiche andere Filme des sowjetischen Kinos dieser Jahre (die »weißen« Regisseure emigrierten). Erst mehrere Jahre später wird die Verherrlichung der großen Maßnahmen des Oktobers die Leinwände okkupieren.

Die Erklärung dafür ist vor allem die geringe reale Tragweite der Dekrete von 1918. Der Friedensvertrag? Auf den »imperialistischen« Krieg folgte der Bürgerkrieg und zusätzlich der Kampf gegen die ausländischen Interventionsversuche. Die Agrarreform? 1917 hatte man noch nicht vergessen, daß die

meisten Bauern sich das Land *auf eigene Faust* angeeignet hatten, noch bevor der Oktober die Enteignungen legitimierte und ausweitete. Die Roten konnten auch nicht das Problem der Selbstverwaltung der Fabriken aufgreifen, denn was sie Arbeiterkontrolle taufen, läutete den Fabrikkomitees die Totenglocke. Es ist verständlich, daß all diese Zensuren das Feld des politischen Films stark einschränkten²¹. In der allgemeinen Flaute war es zudem klar, daß die Partei der Bolschewiki die Bourgeoisie brauchte, um die Ökonomie wieder in Schwung zu bringen. Sie ist sich dessen bewußt, und auch die Weißen wissen es. So zentrierten denn die Protagonisten ihre Propaganda um jene Probleme, welche die schwankende Masse der Kleinbürger wirklich traumatisiert hatten: den Verlust der Wohnung, die Aneignung der *Konsumgüter*, die soziale Vermischung. Zu diesem Zeitpunkt, da die Partie noch nicht beendet ist, wollen die Weißen, um das Blatt zu wenden, dieses Kleinbürgertum in Panik versetzen, um es zu gewinnen, versuchen die Roten, es zu verführen.

Beide Filme zeigen zudem deutlich die Eroberung der leitenden Positionen durch die Volksklassen. Ob Arbeiter oder nicht, die Männer und Frauen, welche nun die Entscheidungen treffen, gehören nicht den alten Führungsschichten an: ihre Kleidung, ihre Art, zu essen und sich zu verhalten, kennzeichnen den Unterschied, einen sichtbaren, meßbaren Abstand. Diese Situation wird sich ändern, und von den zwanziger Jahren an kann man anhand von Dokumenten und Filmen beobachten, wie die Mitglieder der alten Intelligentsia das Steuer übernommen und sich in Bürokraten verwandelt haben.

3. *Die Analyse von Dokumentarfilmen. Februar bis Oktober 1917, Kundgebungen in den Straßen Petrograds: eine Serie*

Der »Bildjäger« ist mehr dem außergewöhnlichen Ereignis als dem Alltäglichen auf der Spur, daher filmt er nur die nicht-rekonstruierte Realität. Aus diesem Grund gelingt es ihm nicht, bis zum Kern der Probleme vorzustoßen, denn nicht alle Triebkräfte einer Gesellschaft lassen sich notwendigerweise durch bloßes Hinsehen erfassen. Zudem begrenzt die Abhängigkeit von den Weisungen der auftraggebenden Firma und

von den Verwertungsmöglichkeiten seinen Handlungsspielraum.

Trotz dieser Einschränkungen bleibt der Informationsreichtum eines ausgewählten, gekürzten, geschnittenen und montierten Dokuments zum Zeitgeschehen unersetzlich. Wir werden dies an einem sehr banalen Beispiel verdeutlichen, nämlich an den Straßendemonstrationen in Petrograd im Jahre 1917²².

Das Material ist verhältnismäßig umfangreich. Darüber hinaus konnten die russischen, englischen und französischen Kameramänner günstige Aufnahmewinkel ausfindig machen, da die revolutionäre Bewegung mehrere Monate dauerte und die Route der Demonstrationen oft dieselbe war, über den Liteinij- und Newskij-Prospekt oder in Richtung des Taurischen Palais²³. Diesem Umstand verdanken wir die Existenz einer echten »Serie« von Dokumenten zu den Straßendemonstrationen. Mit Hilfe der Inschriften auf den Spruchbändern, die oft frontal oder schräg von vorn gefilmt wurden, sind die Aufnahmen chronologisch leicht zu ordnen. So liest man etwa: »Nieder mit dem alten Regime«, »Es lebe die demokratische Republik«, »Es lebe die Konstituierende Versammlung«, »Ohne gleiche Rechte für die Frauen – keine Demokratie«, »Gleiches und direktes Stimmrecht für alle«. Wenn alle diese Parolen zusammen auftauchen, so hat die Kundgebung mit Sicherheit ganz zu Beginn der Revolution stattgefunden. Andere Aufnahmen stammen einwandfrei aus der Zeit der Aprilkrise. Man liest nämlich auf den Spruchbändern entweder: »Frieden ohne Annexionen und Kontributionen«, »Nieder mit der Aggressionspolitik«, oder bei den Gegnern: »Krieg bis zum Sieg«. Der Zug vom 18. Juni wurde gut aufgenommen: »Weg mit den sechs kapitalistischen Ministern«, »Es lebe der Friede der Völker«, »Es lebe die Arbeiterkontrolle über die Produktion«, »Land und Freiheit«, »Nieder mit der Duma«. Später findet man dieselben Parolen, die häufigsten sind: »Krieg bis zum Sieg«, »Friede aller Völker«, »Frieden ohne Annexionen und Kontributionen«.

Beim Anblick dieser Bilder lassen sich verschiedene Feststellungen treffen. Wenn im Februar und im März die Spitze des Zuges herankommt, applaudieren die Krämer und Gaffer in den kleinbürgerlichen Vierteln des Stadtzentrums. Und bald darauf sind sie nicht mehr von den Demonstranten zu unter-

scheiden, denen sie sich angeschlossen haben. Viele Frauen sind darunter. Im April und Mai schreiten die Demonstrationzüge disziplinierter voran, mit Fahnen und Spruchbändern. Gaffer, Krämer und Passanten begucken oder begleiten die Demonstranten, doch ohne den Bürgersteig zu verlassen. Im Juni und während des Sommers ist die Menge der Demonstrierenden weniger dicht, das Publikum geht seinen Geschäften nach und schenkt den pazifistischen Parademärschen wenig Aufmerksamkeit. Nun garantiert ein doppelter Ordnungsdienst mit Truppenkordon die Sicherheit der Kundgebung.

Die Bilder liefern somit eine Art Periodisierung der Beziehungen zwischen den Demonstranten und den Kleinbürgern des Stadtzentrums: zuerst Einheit, dann Sympathie oder Gleichgültigkeit, schließlich Furcht oder Feindseligkeit. Im Vergleich mit dem gesicherten Wissensbestand erfährt man also über die Ereignisse nur insoweit etwas Neues, als Grade der direkten Verankerung der Revolutionsbewegung sichtbar werden: vom ungewöhnlichen Tumult der Februartage bis zu den anfangs begeisterten, dann heiteren, dann gespannten, schließlich enttäuschten Kundgebungen in den folgenden Monaten.

Eine zweite Betrachtung läßt allerdings eine wirklich neue Tatsache hervortreten: es gibt kaum Arbeiter unter den Demonstranten. Die überwältigende Mehrheit besteht aus Soldaten; unter den Zivilisten sind die Frauen vorherrschend, und zwar eher die Blöcke der Feministinnen als die Abordnungen der Arbeiterinnen. Zahlreich vertreten sind auch die Delegationen der nationalen Organisationen (Bund, Daschnaks usw.). Der Spielfilm bestätigt diese Beobachtung: in *Oktober* von Eisenstein ist es eine Frau, die im Februar die Fahne auf der Statue hält, und die nachfolgende Menge schwenkt Sichel und Gewehre, aber keine *Hämmer*. Die Arbeiter erscheinen nicht vor den Julikundgebungen und erst zur Vorbereitung des Oktoberaufstandes. Die Ikonographie bestätigt also, daß zwischen Februar und Oktober (außer am 1. Mai und am 3. Juli) die Beteiligung der Arbeiter an den Kundgebungen und Umzügen ziemlich gering war.

Damit aber ist eine fest verwurzelte Überlieferung in Frage gestellt, welche nur die »Massendemonstrationen der Arbeiter und Soldaten« kennt. Durch die Bilder, die zu einer Überprü-

fung auffordern, wird man gewahr, daß die Aktivisten, die zwischen Februar und Oktober ins Parteibüro der Bolschewiki eindringen, um diese zu verpflichten, die Organisation der Kundgebungen vom April, Juni und Juli zu übernehmen, *niemals Arbeiter, sondern Soldaten waren*. Wenn die Arbeiter nicht im Stadtzentrum demonstrieren, dann einfach deswegen, weil sie die Revolution anderswo betreiben, organisieren. Sie halten die Fabriken besetzt und verwalten sie. Ein Spielfilm von Pudowkin, *Die letzten Tage von St. Petersburg* (1927), zeigt diese andere Seite des Problems. Man sieht, daß vor Februar die Arbeiter sich in ihren Wohnvierteln versammeln, die Fabrik ist eine feindliche Festung, in die man arbeiten geht, von der man am Abend wieder zurückkehrt; an den übrigen Stunden des Tages oder der Nacht ist ihre Umgegend ausgestorben. Zwischen Februar und Oktober sind es die Wohnviertel, die leer sind, denn das Leben hat sich in die Fabrik verlagert, die nun samt den umliegenden Straßen zum wimmelnden Zentrum und Aufenthaltsort der Arbeiter geworden ist.

Das Schweigen der Überlieferung über diesen Aspekt der revolutionären Bewegung ist verständlich. Die seltene Anwesenheit der Arbeiter auf den Straßen zu bemerken und durch die Tatsache der Fabrikbesetzungen zu erklären, würde nämlich für die bolschewistische Historiographie dem Geständnis gleichkommen, daß die später getroffenen Maßnahmen zur Beendigung der Arbeiterselbstverwaltung der allgemeinen Stimmung zuwiderliefen. Außerdem konnte die marxistische Überlieferung den Erfolg der großen Straßendemonstrationen im April, Juni usw. nicht jenen Soldaten zuschreiben, die das Dogma als »Bauern in Uniform« definierte²⁴. Nicht den Arbeitern, sondern diesen »Bauern-Soldaten« eine auch nur partielle Avantgardefunktion zuzusprechen, würde nicht nur die Disqualifizierung der späteren Handlungsweisen der Bolschewiki bedeuten, sondern auch die Infragestellung eines Dogmas, auf das sie ihre Legitimität gründeten.

Die Dokumente enthüllen überdies die außergewöhnliche Popularität des im Februar begonnenen Aufstandes, den ihn begleitenden Bewußtwerdungsprozeß und die einhellige Begeisterung darüber, die Aristokratie los zu sein. Verglichen mit den Dokumenten von vor 1917 zeigen die Straßenaufnah-

men konkret, wie die Stadt nach und nach von einer Hand in die andere überwechselt: Zeichen einer sozialen Umwälzung, die die politischen Manifestationen untermauert. Die Volksklassen haben die Macht ergriffen, und somit erscheint der Oktober als eine Legitimation und nicht als ein Staatsstreich oder ein »Unfall« der Geschichte.

Diese drei russischen Beispiele zeigen, daß ein Film, welcher Art er auch sei, von seinem Gehalt allemal übertroffen wird. Jenseits der dargestellten Realität konnte jedesmal eine Zone der Geschichte erreicht werden, die bis dahin verborgen, ungreifbar, nicht-sichtbar geblieben war. In *Dura Lex* entlarven die Fehlleistungen der Künstler und der offiziellen Kritik die impliziten Zensuren aus den Anfängen des Terrors. Selbst wenn die zeitgeschichtlichen Aufnahmen durch ihre Betonung des Ereignisses einen Teil der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit verschleiern, so bekunden siedenoch die Popularität des Oktober und stellen zugleich die verfälschenden Aspekte der historischen Überlieferung bloß. Ein Vergleich der beiden Propagandafilme hat gezeigt, wie groß der Abstand zwischen der historischen Realität auf der Erlebensebene und ihrem nachträglichen Zuschnitt sein kann. Man sieht, wie eine herrschende Klasse aus der Geschichte verjagt wird.

Zusammen haben diese Beispiele das Getriebe der rationalen Geschichte ein klein wenig ins Stocken gebracht. Ihre Analyse hat dazu beigetragen, die Beziehungen zwischen Führern und Gesellschaft besser zu begreifen. Damit ist nicht gesagt, die rationale Vision der Geschichte sei nicht operational, sondern nur daran erinnert, daß die Analyse, auch wenn sie sich nichts entgehen läßt, aufgrund eines einzigen, privilegierten Zugangs totalitär sein kann.

Aus dem Französischen von Claudia Honegger.

- 1 Mit einem Ausdruck von Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969 (dt. *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1973).
- 2 Siehe z. B. Lefebvre, G. *La naissance de l'historiographie moderne*, Paris 1971; Ehrhard, J. und Palmade, G., *L'Histoire*, Paris 1965; Widgery, A. G., *Les grandes doctrines de l'Histoire*, Paris 1965. Barthes, R., *Le discours de l'Histoire*, in: *Social Science. Information sur les sciences sociales*, 1967, S. 65–77.
- 3 Über die Anfänge der Geschichtsschreibung und Etienne Pasquier Huppert, G., *Naissance de l'Histoire en France: les »Recherches« d'Etienne Pasquier*, in: *Annales E.S.C.*, 23, 1968, S. 69–106.
- 4 Zit. bei Nora, P., *Ernest Lavisse, son rôle dans la formation du sentiment national*, in: *Revue historique*, 1962, S. 73–102.
- 5 Edelman, B., *De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence*, in: *Recueil Dalloz*, 1969, S. 61–70.
- 6 Allein zwei »Gegen-Gesellschaften«, die Nazis und die Sowjets, geben im Vorspann der Filme zum Zeitgeschehen die Namen der Kameramänner an.
- 7 Furet, F., *Sur quelques problèmes posés par le développement de l'Histoire quantitative*, in: *Social Science. Information sur les sciences sociales*, 1968, S. 71–83; Ders. *Histoire quantitative et la construction du fait historique* (dt. *Die quantitative Geschichte und die Konstruktion der historischen Tatsache*, in diesem Band, S. 86 ff.).
- 8 Siehe Lebel, J.-P., *Cinéma et idéologie*, Paris 1971.
- 9 Erinnern wir an die Analysen von Morin, E., *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Paris 1956.
- 10 Zum sowjetischen Kino: Leyda, Jay, *Kino. A History of the Russian and Sowjet Film*, London 1960. Wir haben auch die Arbeiten von Sadoul, J., Bardèche, M., Mitry, J., benutzt und den Artikel von Metz, Ch., *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, in: *Social Science. Information sur les sciences sociales*, 1968, S. 107–121.
- 11 Über Kuleschow und *Po Zakonu: Russies années vingt*, in: *Cahiers du Cinéma*, Mai/Juni 1970.
- 12 Diese und die folgenden Zusammenfassungen von Lebedeff, frz. in: *Le film muet soviétique, Catalogue de la Cinémathèque de Bruxelles, Cinémathèque de Bruxelles*, o. J.
- 13 Beobachtung von M. F. Briselance.
- 14 In den Gegenlichtaufnahmen (Beobachtung von L. Grigouriadou-Cabagnols).
- 15 Vgl. Leyda, J., a.a.O., S. 213.
- 16 Abgesehen von den Maßnahmen gegen die Weißen und ihre Anhänger, fand der Prozeß gegen die Sozialrevolutionäre im Mai 1922 statt; der gegen die linken Sozialrevolutionäre 1921, im selben Jahr wie der gegen die Menschewiki. Der erste Prozeß mit schriftlichem Geständnis datiert von Ende 1924. Bis dahin gab es noch ein einheitliches Verfahren, das allerdings gewöhnlich vom Gericht verletzt wurde. Die häufigste Übertretung war die Abweisung von Zeugen der Verteidigung. Siehe Schapiro, Léonard, *Les bolchéviques et l'opposition*, Paris 1957, S. 15, 19, 137, 168 und 326.
- 17 *Pocema joi socialistom?* Leningrad 1925.
- 19 Die Anführungszeichen beziehen sich auf Zwischentitel.
- 20 Deutscher Propagandafilm, 1918 in Kiew mit russischen Schauspielern gedreht. Der Film hat einen Vorspann mit dem Titel *Die bolschewistischen Greuel*. Es handelt sich um eine Montage von Dokumentaraufnahmen (zehn Minuten). Siehe

- 21 Siehe Leyda, J., a.a.O., Kap. 7.
- 22 Ein Inventar der Aufnahmen ist in Vorbereitung. Ein in der UdSSR befindlicher Aufnahmenkatalog kann eingesehen werden: *Kino i Foto dokumenty po istorii velikowo oktjabrja*, 1917–1920, Moskau 1958. Die Produktionsbedingungen werden dargestellt von Leyda, J., a.a.O.
- 23 Abgesehen vom ersten Mai. Im übrigen fanden an diesem Tage die Demonstrationen nicht auf dem Liteinij- und Newskij Prospekt, sondern auf dem Marsfeld statt.
- 24 Vgl. Ferro, M., *Le soldat russe en 1917*, in: *Annales E.S.C.*, 26, 1971, S. 14–39.