

Oksana Bulgakowa

Das Phänomen FEKS¹:

"Boulevardisierung" der Avantgarde

"Mein lieber Freund", schrieb Grigori Kosinzew am 5. Oktober 1971 an Sergej Jutkewitsch, "ich wollte Dir seit langem schreiben, wartete jedoch darauf, daß mir etwas Lustiges, Munteres einfällt, aber nichts klappt in diesem edlen Genre. [...] Und nun kommt doch die Rubrik Humor: Ich bekam vor kurzem die Nachricht, daß in Venedig (!) eine fünftägige (!) Konferenz über die FEKS stattfinden wird, Verallstaltet von einem französisch-italienischen Zentrum für 'Dramatische Versuche'. Wie im Traum. Das Komischste dabei ist, daß alles auf einem hochakademischen Niveau abläuft: Vorträge wie 'Theaterinszenierungen der FEKS', 'FEKS und die Formale Schule' usw. Schade, daß sich kein Wissenschaftler fand für das Thema 'FEKS und die Malerei von Clevère' oder 'Einige Fakten zu den Auftritten von Pawel Jumorski'... Ich glaube, es ist an der Zeit, Mützen à la FEKS einzuführen und nach den Erinnerungen der Zeitgenossen jenes Eisen²-Plakat zu restaurieren, das bei uns im Studio hing und dessentwegen wir aus diesem Ort fast mit einem eisernen Besen weggefegt wurden... " (*Woprossy literatury*, 3, 1980, S. 200)

Zweiundzwanzig Jahre später würde uns eine solche Konferenz keinesfalls komisch vorkommen. Valentina Kosinzewa hat diesem Brief bei der Veröffentlichung – den besten akademischen Traditionen folgend – vier Fußnoten hinzugefügt.

- 1 Mit der Abkürzung FEKS wurde die "Fabrik des exzentrischen Schauspielers" bezeichnet, die, 1921 gegründet, bis 1928/29 unter der Leitung von Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg in Petrograd wirkte. Nach einigen Experimenten in den Grenzen des stark veränderten Theaters wechselte die Gruppe zum Film über, und ihre ersten Filmarbeiten PRIKLJUTSCHENIJA OKTJABRINY (ABENTEUER DER OKTJABRINA, Dezember 1924) und MISCHKI PROTIW JUDENITSCHA (IJSCHKI GEGEN JUDENITSCH, Mai 1925) wiesen zunächst eine enge Verwandtschaft mit dem FEKS-Theater auf. Schon in TSCHORTOWO KOLESO (TEUFELS RAD, März 1926) änderte sich das Filmkonzept der Gruppe entschieden. Unter dem Einfluß der Formalen Schule entstanden in kurzer Abfolge SCHINEL (DER MANTEL, Mai 1926) nach dem Drehbuch von Juri Tynjanow und S.W.D. (BUND DER GROSSEN TAT, Juli 1927) nach dem Drehbuch von Tynjanow und Juli Oksman. NOWY WAWILON (DAS NEUE BABYLON, März 1929) war der letzte Film der Gruppe.
- 2 Abkürzung für Sergej Eisenstein.

Heute würde ihre Zahl nur noch wachsen. "Wenn ich mich recht erinnere, hat Schpet, ich glaube in der Byron-Ausgabe, zu dem Wort Krokodil eine Anmerkung gemacht und dieses Krokodil lateinisch bezeichnet", witzelte vor Jahren Schklowski, ein Mann ohne Anmerkungen (*Woprossy literatury*, 12, 1984, S.203). Die Vermehrung der Marginalien, wie sie die Filmhistoriker produzieren, stellt eine Art verzweifelten Kampf gegen den Gedächtnisschwund dar.

Mit dem Phänomen des Gedächtnisses gingen die FEKSe sehr eigenwillig um: Sie negierten die Kultur-Komplexe jener Schicht, der sie entstammten, total und setzten dafür auf das Gedächtnis des Genres und des Stereotyps, auf Faktoren, die eine unmittelbare Reaktion hervorrufen, wo die Erinnerung gepaart ist mit einer emotionalen Färbung und Wertung. Dabei appellierten sie an die Stereotypen auf verschiedenen Ebenen: Genre, Handlungsablauf, Maske (bzw. Rollenfach), Gegenstand als Attribut, Zitate usw.

Mit den Gedächtniswärttern, den Historikern, hatten die FEKSe allerdings wenig Glück. Ihre Theater-Ära war nur kurz und hinterließ den Eindruck eines so großen Skandals, daß die einheimischen Theaterwissenschaftler ihre Experimente als Blödelei abtaten oder gar nicht erst beachteten. In der Filmgeschichte blieben sie – die ganzen 20er Jahre hindurch – in der "zweiten Reihe", hinter den Rücken von Eisenstein, Pudowkin, Dowshenko, denen in dieser Reihenfolge die ersten Plätze zufielen, aber auch hinter dem von Kuleschow und Wertow. Die FEKSe standen darüberhinaus im Schatten ihres "großen Gönners", der Formalen Schule, und mußten als *enfants terribles* irgendwie auf deren Niveau emporgezerrt werden. Dabei lag in ihrem Talent "etwas Zerzaustes und Unreifes", wie ein Kritiker der 20er Jahre bemerkte (Schneider 1927, 20). Im Theater und im Film mieden die FEKSe lange die gewünschte "Seriosität".

Sie haben sich für einen anderen Stützpunkt entschieden, den sie "Boulevard" nannten. Der Name war nicht sehr genau, die FEKSe verstanden darunter Comics und Kriminalromane, Zirkus und Music-Hall, Glücksspiel und Werbung, Jazz und Mode, Kino-Serien, Slapstick-Komödien, die "profane, vulgäre, machorka- und margarineartige Kunst für Wankas", wie Lunatscharski es nannte.³ Sie schlossen die Elemente dieses 'Boulevards' in ihr Kunst-Programm ein und wollten damit gegen

- 3 "Sehr oft", schrieb Lunatscharski (1919), "treffe ich in den Kreisen der gebildeten Kommunisten auf dieselbe falsche Einschätzung bestimmter Kunsterscheinungen, wie sie für die kleinbürgerliche Intelligenz charakteristisch ist. Wenn Sie sagen, daß die Volksbilderbögen weiter gefördert werden sollen, kriegen Sie zu hören: 'Wollen Sie Volksbilderbögen gegen die Kunst ausspielen?' Und der Mann, der dieses bürgerliche Klischee von sich gibt, meint, daß er im Namen des hohen Geschmacks spricht. Wenn Sie über Melodram, Variete, Zirkus sprechen, riskieren Sie, auf eine verächtliche Miene zu stoßen. Das sei doch eine Kunst für Wankas!... Etwas Drittklassiges, in der

die russische Avantgarde protestieren, die bereits als etwas Salon- und Ausstellungsfähiges fungierte, die noch einmal die "Welt retten wollte", von der "seriösen Kunsttheorie" analysiert wurde und den Demokratismus der Kunst wieder verraten hat. Sie stellten diesem "Verrat" das Spiel, die Transformation des Hohen in das Niedere, diese ewige karnevalistische Umkehrung, eine totale Negation der Botschaft und des pragmatischen Sinns der produzierten "Nicht-Kunst" entgegen. Diese Besonderheiten hoben die Gruppe kraß von den Parallelerscheinungen der russischen Film-Avantgarde der 20er Jahre ab, die zwar nicht homogen war, jedoch nie einen solch radikalen Verzicht auf ein Zentrum (sei es sozialer Auftrag, Formschöpfung, Lebensbau oder Training eines perfekten Menschen) erzwang. Doch die FEKSe nannten sich ja auch Ex-Zentriker.

Selbst die mündlichen Überlieferungen von Leonid Trauberg waren immer eine "mythisierende" Arbeit, die die Vorstellung von den FEKSen als "Künstlern mit Ideen" brechen sollte. In seinen Darstellungen erscheinen die FEKS-Begründer als ausgelassene Bummler, als verspielte 'Jungs', die durch Petrograd schlenderten, ihr ästhetisches Manifest "Die Heirat" auf nur drei Proben inszenierten⁴ sich von den Vätern lossagten und diese Väter ins totale Entsetzen stürzten. Dieses Image verspielter Jungen ist von einiger Bedeutung.

Über diesen "spielerischen" Gestus und die Boulevard-Neigungen der FEKSe wurde wenig geschrieben, was eher ein Wertungsphänomen war. Die Historiker versuchten mit aller Kraft, diese Gruppe den geläufigen Modellen zuzuordnen. Schklowski preßte sie in die begriffliche Opposition der Formalen Schule "Material - Konstruktion" (die sich erfolgreich bei der Analyse der Produkte der Linken Front gebrauchen ließ) und versuchte, ihren Exzentrismus durch die Verlagerung des Interesses auf das Material zu erklären (Schklowski 1985, 143). Dieser Zugriff ist ziemlich fragwürdig, da das Material der FEKSe fast ausschließlich aus dem Fundus der *second hand culture* kam. Tynjanow versuchte, seine Schützlinge von jenen Künstlern zu scheiden, die mit den ausgedachten Fabeln und deren "ewigen Dreiecksgeschichten, Helden, Verführern usw." arbeiteten. Doch gerade die FEKSe neigten zu den Konventionen der tradierten Fabeln, die - entgegen den Behauptungen ihres Drehbuchautors - vom "Fabelbüro" und nicht von der Geschichte (des Dekabrismus z.B.) geliefert wurden. In diesem Beharren (heute fällt es besonders auf) haben die FEKSe eine der kardinalen Entwicklungen voraus geahnt: die Boulevardisierung der hohen Kunst und den Ausverkauf der Innovationen der Avantgarde.

der Art der Margarine und Machorka, das das Volk nur verderbe. Das Melodram soll durch Tschechow-Stücke ausgetauscht werden, Variete durch Gunod-Opern und der Zirkus durch die klassische Komödie..."

Im ersten Akt haben wir am Vorabend geprobt, den zweiten vor Beginn der Vorstellung, während das Publikum im Foyer flanierte, und den dritten in der Pause. Wenn ein Schauspieler nicht erschien, wurde seine Rolle gestrichen." (Aus meinen Gesprächen mit Leonid Trauberg im Juli/August 1980).

Die Plattform

Das Manifest der FEKSe erschien in Begleitung der fiktiven und realen Werbung für die Ausgabe der Abenteuer von Nat Pinkerton und des ersten Heftes der Zeitschrift "Weschtsch/Gegenstand", der Werbung für den Clown Boclaro (Jewreinow) und die Achterbahn in Petrograd, für die Filme DIE LACHENDE MASKE und DIE GEHEIMNISSE VON NEW YORK und vieles andere. Hier müßte eigentlich wieder eine Fußnote gemacht werden, um die reale Existenz der Filme (Produktionsjahr, Land, Regisseur), Bücher, Auftritte usw. zu verankern, doch eine solche faktografische Festlegung tut wenig zur Sache, da bei den FEKSen sowohl ein realer Gegenstand, etwa ein Film, als auch ein fiktiver in dasselbe Spiel eingeschlossen sind, das die Grenze zwischen beiden aufheben soll.

"Die gestrigen Revoluzzer", schrieb Jutkewitsch (1922, 13) in seinem Teil des Manifestes, "sind die Akademiemitglieder von heute; wie schnell haben sie sich die Manieren verdienter Maitres angeeignet, wie schnell haben sie der Kunst ihre Rezepte als die einzig richtigen verschrieben." Die FEKSe sahen in den bürgerlichen Salons anstelle von Somow nun Jakulow; der Suprematismus sprang über auf die Damenhandtaschen und "Kissen der neu entstehenden Salonzimmer in den anständigen Häusern" (ibid., 14).

All das bringe nur Langeweile hervor und vermittele statt des Lebensgefühls dessen Ersatz mittels einer Kunstspiegelung, die sofort durch das Nachdenken über sie ersetzt werde. An die Stelle dieser "Surrogate" wollten die FEKSe nicht nur ein neues Kunstprogramm setzen, sondern auch ein neues Lebensgefühl: Das Leben als Trick. Über dieses neue Gefühl könne man zu einer neuen Kunst kommen, die wirklich einen "Hauch von der Gegenwart" vermittele. Doch diese Gegenwart verwandelte sich in der FEKS-Vision sofort in eine spielerische Welt, in die Welt der Spielgegenstände und ihrer symbolischen Beziehungen. Die entstehende rote Mythologie wurde durch dieses spielerische, nicht hierarchische Bewußtsein und seinen Gestus sofort zerstört, da die spielerische Beziehung zu einer symbolischen Welt die heilige Ehrfurcht vor Symbolen zunichte macht.

So haben die FEKSe gegen das traditionelle russische "Weltempfinden" - Hypertrophie der Reflexion, Hypertrophie der Kunst - gekämpft, dagegen haben "Risiko, Mut, Gewalt, Verfolgung, Eifersucht, Gold, Blut, Abführmittel, Charlie Chaplin, Katastrophen in der Luft, auf der Erde und im Meer, die wunderbaren Zigarren, Operetten-Divas, Abenteuer aller Arten, scating ring, amerikanische Schuhe, Pferde, Ringkämpfe, Chansonetten, Salto auf dem Fahrrad und tausend Ereignisse, die unsere Welt heute so wunderschön machen" (ibid.), ihre Begeisterung hervorgerufen.

Die Kunst und die Revolution sind ebenfalls zwei verblüffende Tricks. In einer Reihe mit "Blut und Gold", Divas und amerikanischen Schuhen. Wenn es zu dieser Zeit in Petrograd die "wunderbaren Zigarren und scating ring" gegeben hätte, könnte man das alles als Hedonismus verstehen, als einen Appell an alle Sinnesorgane, als Erregung durch alle Kanäle. Doch sowohl die Schuhe als auch die Divas waren nicht real, sondern nur Zeichen⁵, lediglich Attribute jener mythologischen Welt des Exzentrismus, die von Cowboys und Musidores in Budjonny-Mützen bevölkert war. Ihre Nachbarschaft hat Begriffe wie "Revolution", "Gewalt", "Verfolgung" (wer verfolgt wen?) um ihren Realgehalt gebracht. Die Revolution wurde einer karnevalistischen Handlung angeglichen, Gewalt und Verfolgung waren Bestandteile des Westerns oder Krimis, keine Ausdrücke für weißen oder roten Terror.

Dieser FEKS-Hasard wurde dem futuristischen Aktionismus zugeschrieben. Der Unterschied liegt, meiner Meinung nach, darin, daß sowohl die italienischen als auch die russischen Futuristen bei aller Verneinung der tradierten Kunstbegriffe und ästhetischen Hierarchien nicht das kultische Bewußtsein abschufen, gegen dessen alte Götzen sie ankämpften, und Aktionismus und Skandal als Kampfmittel benutzten. Sie schufen nicht das Zentrum ab. Die Expressionisten hatten ihre Ekstase, die Futuristen behielten ihr Pathos. Marinetti konnte den Krieg anbeten, Majakowski sah sich als neuer Christus. Die heilige Kuh hieß nur anders. Nach 1917 wurde an ihre Stelle die Revolution gesetzt oder die vergötterte Maschine oder der vergötterte, gestorbene Führer, sein Tod löste den Aufschwung der alten Kultsymbole aus. Die FEKSe, die Ex-Zentriker, erklärten den Kult des Boulevards, doch dieser Kult verlachte sich selbst, auch wenn die Priester ihre Handlungen mit vollem Ernst ausführten. Doch die Narrenspiele annullierten das Kultische dieses Kults sogleich wieder.

Waren sie russische Dadaisten? Vielleicht, wenn wir unbedingt einen europäischen Namen für diese Jungen aus dem Süden Rußlands finden wollen. Sie stehen natürlich in der Nähe von Dada, ihre Techniken sind denen der Dadaisten verwandt: verschiedene Kunstgattungen werden neu kombiniert, Readymade und Collage sind 'in'. Die Futuristen hatten ihr Pathos, die Dadaisten ihren Sarkasmus, ihre Ironie, ihr Paradoxon, ihre Anarchie. Der Zufall wird zum Kunstprinzip, das Material spielt keine Rolle, der Rezipient wird terrorisiert, das Heilige trivialisiert, das Triviale mystifiziert, die Welt ist ein Spiel.

5 Schklowski schreibt zur selben Zeit in seiner "Sentimentalen Reise", daß man sich schämte, auch nur in die Richtung von Frauen zu gucken. Sie hörten auf, Frauen zu sein.

Die FEKSe nehmen eine politische Losung auf, doch was passiert damit im Kontext des erklärten Spiels? Der Widerspruch zwischen dem Inhalt und seiner Präsentation provoziert einen komischen Effekt. Darin liegt eine Eigenart des russischen Dada in der FEKS-Ausführung, von hier aus könnte man vielleicht eine Linie zu den OBERIUTEN ziehen, doch zu deren Zeit sind die FEKSe bereits erwachsen und seriös. Nicht die letzte Rolle in dieser Verwandlung spielte die Formale Schule und die generelle Ausrichtung der sowjetischen Film-Avantgarde, mit der die FEKSe rechnen mußten, wenn sie nicht ihr Leben lang als ewige *enfants terribles* herumlaufen wollten.

Hinzu kommt ihre totale Fremdartigkeit in der Petersburger Tradition, die Kosinzew anscheinend immer stärker spürte.⁶ Die FEKSe waren eingesperrt in die russische Kulturlandschaft, die einen solchen spielerischen Gestus nicht gewöhnt war. Das Plakat der FEKSe, in vier Sprachen an die ganze Welt gerichtet, war an einem vergessenen Petrograder Zaun festgefroren, erinnert sich Schklowski (1985, 162). Die Kinder mußten erwachsen werden. Als die Grenze dieses Erwachsenwerdens kann man DAS NEUE BABYLON betrachten. Dieser Film führte sie nach Europa - als Material - und zum Pathos - als obligatorischer Komponente des revolutionären Films. In den frühen Theaterarbeiten und Filmen der FEKSe hingegen mußte sich auch das Pathos den spielerischen Beziehungen beugen und konnte - im Schatten des mächtigen Boulevards - ebenfalls als Ironie verstanden werden, zur Parodie auf sich selbst transformiert. Wie der Tod von Suchanow aus S. W. D. mit dem Dornenkranz auf der Stirn angesichts der schönen Dame, die in einer Szene, den Verhaltensregeln eines Western-Saloons folgend, mit zwei Revolvern in eine Lampe schießt und wenig später nur, ganz den Verhaltensregeln des Melodramas gemäß, passiv, leidend, tatenlos ist.

*

Das Programm und die Praxis der FEKSe waren eine Reaktion auf die Polit- aufklärung und auf die Krise der Avantgarde im Dienste der Polit- aufklärung, auf das russische Kunst-Bewußtsein und auf die neue linke Mythologie. Das heißt aber nicht, daß die FEKSe in ihrer Begeisterung für den Boulevard eine Massenkunst, eine Boulevardkunst geschaffen haben. Aus den Elementen der Massenkultur, die mit Boulevard überschrieben war, entstand eine elitäre Kunst,

6 "In der Werkstatt gab es demonstrativ nichts, was mit der Vergangenheit zu tun hatte", schrieb Kosinzew in seinen Erinnerungen. "Doch um in dieses Haus Nr.] in der Gagarlnskaja-Straße zu gelangen, mußte ich durch die anderen Straßen von Petersburg laufen. Ich lief nicht durch die Straßen, sondern durch die Petersburger Kunst. Kunst wuchs aus der Landschaft. Du hast an sie nicht gedacht, sie auf gar keinen Fall bewundert ('Welt der Kunst' war ein Schimpfwort), doch sie war da." (Kosinzew 1983, 152)

ein neuer "Kunstgegenstand", aufbewahrt in Filmarchiven und von den Theoretikern erforscht. Mit vielen Anmerkungen.

Die FEKSe meinten am Anfang, sie würden demokratische Massenkunst mit seriell gefertigten Figuren produzieren (daher auch die Fabrik), doch ihre Theateraufführungen wurden ein, höchstens drei Mal gespielt, wie z.B. "Die Heirat" oder "Außenhandel auf dem Eiffelturm". Die Kopie der ABENTEUER DER OKTJABRINA ist verloren gegangen, desgleichen die meisten Manuskripte der handgeschriebenen Libretti, alles wurde zum Unikat. Ein nicht erhaltenes oder verlorenes Einzelexemplar, vom dem nichts Materielles zurückblieb, nur die Aura.

*

Die Avantgarde wird gewöhnlich definiert durch die Kategorie des Neuen. Das neue Sehen und die erschwerte Form - in diesem Rahmen versucht Wladimir Nedobrowo, der Autor des ersten Buches über die FEKS, die Fabrik zu beschreiben (vgl. 1927). Das neue Sehen war bei den FEKSen nicht auf das Leben gerichtet, sondern auf fertige Kunstklischees, auf die Interpretation des Gehabten, was eher für das später sogenannte postmoderne Denken charakteristisch ist.

Das Programm und die Praxis der FEKSe werfen eine Reihe von Themen auf, die bisher kaum berücksichtigt wurden: FEKSe und Werbung, FEKSe und fremdes Kino, FEKSe und Zirkus, FEKSe und Dreigroschenromane. Die erste Gegenüberstellung könnte zum Verständnis des Gegenstandes bei den FEKSen beitragen. Die zweite liefert den notwendigen Hintergrund, um die Rollenfächer (Masken) der Schauspieler, die Handlungsorte, Attributik und Referenzen besser zu verstehen; und sie würde auch helfen, eine Art Lexikon intertextueller Referenzen bei den FEKSen aufzustellen. Der Zirkus bestimmt ihre Theaterarbeit und die ersten Kurzfilme, die Dreigroschenliteratur den Bau der Handlung. Um verstehen zu können, wie dieser "Boulevard" funktioniert und ästhetisiert wird, müßten weiterhin die Mechanismen der Transformation, die Typologie des Zitierens, die Technik der sekundären Semiotisierung analysiert werden. Denn für ein Verständnis des Phänomen FEKS ist das etablierte Feld der Referenzen (Gogol, Tynjanow, die Geschichte des Dekabrismus usw.) auszutauschen gegen ein anderes: nicht mehr nach oben, hin zur hohen Kunst, sondern nach unten, hin zum Trivialen und Profanen. Den bewußten Einsatz von Stereotyp und Klischee bei den FEKSen haben bis jetzt nur Juli Lotman und Juri Ziwan analysiert (vgl. Lotman/Ziwan 1984).

Genese: Kulturelle Verwandtschaften

Woher diese demonstrative Hinwendung zum 'Boulevard' in den Jungen aus den guten Häusern, die eine ziemlich 'traditionelle' avantgardistische Ausbildung genossen (Kosinzew in der Werkstatt von Alexandra Exter, Trauberg im Studio von Konstantin Miklaschewski, später waren beide zusammen bei Koté Mardshanow)? Zwar schrieb Miklaschewski über die russische Hypertrophie der Kunst, doch dies allein wäre zu wenig.

Natürlich hatten auch die FEKSe ihre 'Eltern'. Sie selbst nennen Marinetti, und in "AB", dem Alphabet des Exzentrismus, zählt Kosinzew ausführlich die übrigen 'Eltern' auf:

In der Sprache sind es die Chansonnette, Pinkerton, der Ausruf des Auktionators, Straßenpöbeleien. In der Malerei – Zirkusplakate, Umschläge von Dreigroschenromanen. In der Musik – die Jazzband [...], Zirkusmärsche. Im Ballett – der Tanz der amerikanischen Saloons. Im Theater – Music-Hall, Film, Zirkus, Café-chantants, Boxen. (Kosinzew 1980,44)

Er zählt die Matrizen der Boulevardkunst auf, auf die die Texte der hohen Kunst (Gogol) projiziert werden; klassische Werke werden strukturiert mit Hilfe von Zirkusshowdramaturgie, Kriminalintrige und Slapstick-Logik. "Der Grundzug unseres Genres", erklärten die zwei Begründer des Exzentrismus im "Notizblock des Exzentrikers", "besteht in seiner Neigung zur Boulevardisierung, die den demokratischen Duktus der Avantgarde sichert" (KaTe 1923a, 10).

Diese Erklärung klingt zu allgemein. Konkreter wird sie im Kontext einiger Bestrebungen der Serapionsbrüder (die FEKS-Praxis hat sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht entfaltet). Im Dezember 1922 hielt einer von ihnen, Lew Lunz, einen Vortrag, der später in "Beseda" unter dem Motto "Gen Westen!" veröffentlicht wurde (Lunz 1922). Er appellierte an die Serapionsbrüder (und die russische Literatur), bei jenen westlichen Abenteuerromanen in die Schule zu gehen, welche die Erwachsenen verächtlich in die Bücherschränke der Kinderzimmer verbannt hätten. Bei den Serapionsbrüdern ist die gleiche "infantile" Begeisterung für die Fabel zu beobachten, wie sie für die FEKSe charakteristisch war, auch die Verkleidung der Gegenwart in exotische, fremde Masken. Nach der Vorlage Weniamin Kawerins, eines anderen Serapionsbruders, drehten die FEKSe ihren ersten langen Film TEUFELSRAD (1926).

Unmittelbare Vorläufer der FEKSe im Bereich des Theaters sind Sergej Radlow und Juri Annenkow. Sie begründeten in Petrograd die Tradition der zirzensierten Komödie, die sich später in Richtung der russischen suprematistischen Experimente auf der Bühne entwickelte. Radlow machte sein Theater "für Zigarettenverkäufer" und setzte auf Verkleidung: Wir spielen die Weißgardisten-Entlarvung als

Zirkusnummer mit Affen oder zeigen die revolutionären Matrosen in der Situation der "Nachtsszene" aus der *commedia dell'arte*. Dieses Anprobieren eines nicht passenden Kleides aus einem anderen Jahrhundert kennzeichnet auch die Arbeit der FEKS. Radlow und Annenkow haben "Die Heirat" mit vorbereitet. Die Beziehungen zu Radlow gestalteten sich eigenartig, doch sind sie bezeichnend, will man die "Verwandtschaftsverhältnisse" der FEKS zu den Zeitgenossen begreifen, so erzählt Trauberg:

Als wir Radlow unser erstes Szenarium zum Lesen gaben, wurde er ganz blaß. Habe etwa ich Sie auf solche Ideen gebracht? Radlow, ein Mann der hohen Kultur, Sohn eines Akademiemitgliedes, war völlig entsetzt von unserem Disput, unseren Libretti, unseren Aufführungen... Wie konnte man nur mein System bis zu diesem Grad verzerren? Er hielt uns für talentlose profane Banausen, die seine brillanten Ideen ad absurdum geführt haben. 'Seit wann sind Sie, Sohn eines Akademikers, selbst zum Akademiker geworden?!' fragten wir ihn hochmütig und trennten uns.

Doch nach der Premiere der "Heirat" wird Radlow bitter scherzen: "Das Patent hat die Firma FEKS gestohlen!" (1923, 9). Er bezog sich dabei auf den Star seiner Truppe, den Akrobaten Serge, der zu den Konkurrenten wechselte, doch Radlow hätte noch viel mehr beklagen können.

Praxis: Die Relativitätstheorie und die Doppelgänger im Zirkus

"Die Heirat", in zwei Tagen inszeniert, ist ein herausragendes Phänomen im sowjetischen Theater. Das Programm der FEKS war realisiert. Und es rief Verwunderung hervor. Die Intrige des Stückes wurde in umgekehrter Reihenfolge erzählt. Sie war eine Art obligatorischen Tributs an den Dreigroschenroman und entwickelte sich doch auf der Peripherie der Aufführung. Die bekannte Fabel der "Heirat" – Agatha wählt einen Bräutigam – gestaltet sich so, daß ein amerikanischer Star zwischen drei "mechanischen Anwärtern" wählen soll und sich für eine Leinwandfigur entscheidet: Charlie Chaplin. Die bei den Intrigen – die Kriminalintrige und die Heirat – sind lose miteinander verknüpft: Der Bräutigam Charlie wird vom Detektiv ermordet, dem die Nerven durchgehen, weil eine mythische Figur ihn, eine andere mythische Figur, nicht ernst nimmt, und nach den Regeln seines Genres handelt. Dieses Motiv ist nicht in den Fabellinien verankert, es entsteht aus ihrer Kollision. Ein Mythos kann jedoch nicht getötet werden, und deshalb umarmt Agatha am Ende nicht den Leichnam, sondern die Leinwand. Eine Art Antwort auf Majakowskis "Sakowannaja filmoj" ("Die durch den Film Gefesselte", 1918).

Beide Fabellinien waren allerdings sekundär, denn im Zentrum standen zwei Clowns, Serge und Taurek, denen die Namen Albert und Einstein gegeben wurden. Natürlich war das als Parodie auf das deutsche Thema (Doppelgänger) zu verstehen. Dazu sprachen beide mit deutschem Akzent und wiederholten ständig, alles sei

relativ. Ihre Attraktion, eine Truhe mit doppeltem Boden zur Auferweckung der Toten, sollte der Haupttrick sein. Wegen dieser Truhe initiieren die Clowns einen Krimi mit einer Leiche; sie wird zum Gegenstand, der die Handlung ins Rollen bringt: Die Wirkung zieht die Ursache nach sich.

Deshalb wird Charlie auch zunächst getötet und dann zum Leben erweckt. Die Clowns wollen ihm mit Agatha verkuppeln, denn bei einer Heirat gibt es eine Mitgift, und sie brauchen Geld, um die Relativitätstheorie zu verfilmen. So wurden gleichzeitig die Intrige mit dem Detektiv (Mörder), die Geschichte um eine glückliche Heirat und der vergötterte Chaplin, der hier allerdings eher Assoziationen an den Cesare aus CALIGARI weckte, parodiert. Drei Stars aus drei unterschiedlichen Genres – Femme fatale, Detektiv und Charlie – sollten in einer Supershow vereint werden.

Die hohe Kunst, Boulevard und Avantgarde wurden auf der Ebene des Handlungsbaus, der Masken und Reprisen persifliert und trivialisiert. Weder Bösewicht, noch Femme fatale, noch Chaplin, noch der Zirkustrick konnten dabei jenen Stellenwert bewahren, der ihnen in "ihrem" System zustand. Alles wurde aus dem Zentrum herausgeführt. Zitate und Einschübe, Fertigteile und Zufälle (die Schauspielerin kam in einem ganz anderen Kleid, "als ich es sah, fiel ich fast in die Orchesterwanne", schrieb Kosinzew [1983, 169f]) werden als Bausteine für die Aufführung genommen, und die Bricoleure verfallen selbst ihrer Wirkung. Das Kino tritt in diesem System als Fabrik der fertigen Figuren auf – Charlie, Cesare, der Detektiv usw.

Die Trick-Kette wird von Kosinzew als magische Formel für den Aufbau der Vorstellung genommen, sie bietet ein neues Konstruktionsprinzip an (noch vor der Attraktionsmontage!) und setzt eine neue Kommunikationsform voraus. Sie ist die eigentliche Voraussetzung zur Schaffung dieser ex-zentrischen Show aus Fertigteilen. Doch wenn es im Manifest hieß "Pinkerton ist uns wichtiger als Aristoteles!", so waren die FEKS nicht ganz ehrlich sich selbst gegenüber. Es kam nicht nur zum Austausch des etablierten Kanons gegen einen anderen, auch "Pinkerton" wurde seiner gewohnten Handlungslogik beraubt: Die Inversion der Kausalität parodierte alle immanenten Bestandteile (Verfolgung, Mord, Wiederauferstehung).

Guignol-Horror, Zirkusbrillanz (Todesnummer), Film-Mythen, Happy-End-Erwartung wurden vernichtet durch albernes Lachen, das infolge der verletzten *Ordnung* aufkam. Am Ende der Vorstellung erschien auf der Bühne ein unbekannter Mann, ein Ukrainer, der plötzlich an Herzversagen starb. Eine Stimme erklärte durch Mikro an alle Nichtverstehenden, der große Schriftsteller Nikolai Wassiljewitsch Gogol sei zum zweiten Mal gestorben. Der Tote wurde sofort zum Leben wiedererweckt (mit Hilfe eines "elektrifizierten" Tricks aus dem Mittelalter: anstelle des Klistiers wurde ihm in den After ein elektrischer Stecker eingeführt). Er stand auf und hielt eine flammende Rede auf das "elektrische" Theater.

Gogol wurde eingeführt durch gespielten Akzent und die Schreie "mamo", "hop", "ratujte, pane", "shelesjaki na pusjake" usw. Eine Figur der "ukrainité", persiflierter Alltagsmythen.

"Außenhandel auf dem Eiffelturm" (April 1923) war schon gemäßiger und stand in einer Reihe mit Revues der damaligen Theatersaison (vgl. "Der See Ljul" von Alexej Fajko bei Meyerhold), doch auch hier konnten die FEKSe die Kriminalintrige und Revue-Einlage "pur" wirken lassen. Motivationen und Ausführung waren bis zur Albernheit persifliert: Der sowjetische Außenhandel schickt einen Agenten nach Paris, um das Patent für die Gewinnung von Kohle aus Luft zu kaufen. Der Agent tritt in Gestalt einer achtjährigen 'Pionierin' auf (damit ihn keiner erkennt), das Mädchen wird natürlich von einem erwachsenen Mann, dem Akrobaten Serge, gespielt. Adrian Piotrowski, der eine Kritik hierzu schrieb, wunderte sich, warum die FEKSe für Waren nicht existierender Finnen werben und nicht für etwas real Existierendes (1923, 18).⁷ Doch in dieser Welt konnte es keinen realen Gegenstand geben, keinen Utilitarismus. Auf die Frage "Wie aber steht es mit der Errettung der Welt?!" antwortete der Held: "Hatschi!" (Kosinzew 1983,171).

Diese erstaunliche Verachtung des "lebendigen" Menschen und die Begeisterung für einen mechanischen findet ihre Vollendung im letzten Libretto der FEKS, in "Die Frau Edisons", mit dem die FEKSe ins Kino überwechseln, da im Theater dafür keine Mittel mehr aufzutreiben waren. Im Libretto ging es um einen roten Homunkulus, der in der Retorte gezeugt war und später als Geist aus der Flasche erschien. Am Ende verwandelte er sich in einen fehlenden Caisson des Wolchower Wasserkraftwerks. Der perfekte Mensch der neuen Gesellschaft war nur als künstliches Wesen möglich und konnte sich vollends verwirklichen bei der Rückverwandlung in ein Ideal, d.h. in ein mechanisch funktionierendes System, in die Welt der Maschinen, welche Energie produzieren (das Bild steht in Nähe zu den Utopien von Samjatin und Ehrenburg) (Kosinzew 1983, 1390.⁸ Frankenstein und Golem im Rahmen einer albern fröhlichen Darstellung à la FEKS?

- 7 Kosinzew und Trauberg haben kurz davor ein Stück von Piotrowski ("Der Fall von Jelena Lej") rezensiert und den Autor beschuldigt, er würde Exzentrismus und Amerikanismus dazu benutzen, die "Kunst" mit Ideen zu machen, mit "tiefem Inhalt, Philosophieren, Tränen, Ästhetik und Worten" (KaTe 1923b, 18).
- 8 1942 schreibt Kosinzew (1983, 139f) eine größere Abhandlung über die "komische, exzentrische und groteske Kunst" und erklärt dort die Entstehung des Exzentrismus als eine Schutzreaktion des Menschen auf die Welt, die immer mechanischer und unmenschlicher würde. Eine totale Umkehrung der Begeisterung der frühen FEKS. Bei ihr spielt das Thema eines mechanischen Menschen (mechanischer Clown, Automat [Roboter], Leinwandfigur, Puppe, Homunkulus) eine sehr wichtige Rolle. Sie steht in derselben Reihe mit der Serienfigur und wird um synthetische Personagen komplettiert, wie Chaplin-Cesare in "Die Heirat" oder die materialisierte Entente in Gestalt von Coolidge Curzon'owitsch Poincaré in DIE ABENTEUER DER OKTJABRINA.

Dieser Mensch handelt natürlich nur mit Gewalt, wenn er sich aktiv in die Umgestaltung der Welt einmischt. Eigentlich war es eine gespenstische, fürchterterregende Fabel. Doch die FEKSe inszenierten als Film nicht "Die Frau Edisons", sondern DIE ABENTEUER DER OKTJABRfNA, und der Ernst der Geschichte war hin, da sie in eine Welt der absurden Werbung plazierte war.

FEKS und die Welt der Reklame

In Gogols Welt traten die FEKSe über die Aushängeschilder des frühen 19. Jahrhunderts, jene ersten Reklamebilder (vgl. die erste Sequenz aus DER MANTEL). DIE ABENTEUER DER OKTJABRINA ist ein einziger ausgedehnter Reklamespot. Nur fällt es schwer zu bestimmen wofür. Der Film ist gebaut aus aneinandergesetzten Spots, die in der Summe eine Art Handlung bilden sollen.⁹

Agitation und Propaganda sind der Werbung angeglichen, doch es ist keine Werbung der Art, wie sie von Majakowski und Rodtschenko gemacht wurde. Als Muster diente den FEKSen die amerikanische Werbung, die Werbung in Comics, wo alles dermaßen albern, absurd und unwirklich ist, daß sie ihre Wirkung nur mittels phantastischer Übertreibung erzielt. Ein typisches Beispiel dieser Art Werbung führt Kosinzew in seinem Aufsatz über Chaplin an: zwei Züge rasen aufeinander zu, die Katastrophe scheint unvermeidlich, plötzlich kommt ein kleiner Gunmliball dazwischen, der Aufprall läßt die Züge in entgegengesetzter Richtung fliegen – so wird hochelastischer Gummi angepriesen (vgl. Kosinzew 1983, 29).

Die FEKSe verstehen die Reklame als Kunst des Nonsens und entsprechend sind die Werbespots und Tricks der OKTJABRINA angelegt. Die neue Methode, einen Mietschuldner zu fassen, ist vom Trampolin in das Fenster im dritten Stock zu springen. Das neue Arbeitsgerät des Hausmeisters ist ein Motorrad, hinten mit einem Besen, vorne eine Schreibmaschine. Beides ist Werbekampagne für die NOT (wissenschaftliche Arbeitsorganisation). Ein Banküberfall wird mit Hilfe des "stärksten Magneten der Welt" durchgeführt, an dem der Panzerschrank kleben bleibt. Auch ein mögliches Werbe-Sujet. Die Verfolgung besteht aus einer Reihe von Tricks, die den Ablauf verlangsamten und die Werbung umkehren. "Was habt Ihr für die obdachlosen Kinder getan?", "... für die Verbindung zwischen Stadt und Land?", " ... für die Gesellschaft der Freunde der Luftflotte?" fragen den NÖP-Mann und den Kapitalisten die von ihnen in Anspruch genommenen Transportmittel (die Straßenbahn als Sprecher für die Obdachlosen, ein Traktor und ein Flugzeug) und

Das alles sind Menschen mit einem ausländischen Akzent!

- 9 Vgl. die Übersetzung des Drehbuchs von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth In: *Filmwissenschaftliche Beiträge*, 4, 1980, S. 57-71.

setzen sie daraufhin aus. Der Selbstmord des Kapitalisten wird als paradoxe Werbung für Hosenträger aus dem LEPO (Leningrader Handelsorganisation) inszeniert: Er versucht, sich mit ihnen zu erhängen, doch die Hosenträger reißen, und so bleibt er am Leben. Ein ambivalenter Werbe-Effekt: Soll man Hosenträger kaufen, die nicht strapazierfähig sind?

Die Pathetik eines Agitationsfilms wurde durch die Absurdität dieser Werbung annulliert. Die Handlung löste sich in Tricks auf. Das dynamische System war offen und konnte jegliche Abweichung verkräften. Die Destruktion erstreckte sich nicht nur auf die "Bauprinzipien", sondern auch auf den "Rest", die Ideologie eingeschlossen.

Die FEKSe suchten keine dokumentare Oberflächenbeschaffenheit. Der Film war für sie nicht eine Kunst maximierter "Authentizität", sondern ein Medium der Visualisierung und Forcierung von Tricks. Vielleicht nannte deshalb Michail Blejman, ein damaliger Kritiker, ihren Umgang mit Film eine "barbarische Ausnutzung seiner Möglichkeiten" (1973, 109). Die dokumentare Diktion des russischen Films der 20er Jahre ist allerdings nicht "pur" zu nehmen. Eisenstein entdeckte die Wurzeln für seine Typage in den Masken der *commedia dell'arte* (vgl. 1971). Den Bau der OKTJABRINA bestimmte die amerikanische Werbung. Die Welt der Werbung ist eine phantastische Welt, ihre Perfektion ist auf die Eroberung neuer Felder der Rezeption gerichtet ("sonst hört man nicht, sieht man nicht, bleibt man nicht stehen" ist dazu im FEKS-Manifest "Ekzentrisch" von 1922 zu lesen). Werbung und Agitation sind für die FEKS gleichberechtigt, was die Frage nach der Realität der Welt aufwirft, in der die beiden Strategien sich entfalten.

Beide appellieren an eine mythische Realität, mit der nur eine symbolische Beziehung möglich ist. Die märchenhaften Wesen aus der Reklamewelt beanspruchen nicht, als etwas Reales wahrgenommen zu werden, genausowenig wie Lenin und die Losung "Proletarier aller Länder, vereinigt euch!" auf dem sowjetischen Rubelschein den Glauben an den Sieg der Weltrevolution voraussetzen (Alexejew 1988, 210). Die Werbung und die Losung bekommen ihren Sinn nur im stabilen Kontext. Doch gerade dieser befindet sich in den FEKS-Filmen in einer "oszillierenden" Bewegung, die durch das Verwirrspiel bunt gemischter Zitate ausgelöst wird.

Gegenstand als Attribut

Der FEKS-"Amerikanismus" besteht *nicht* aus den Losungen des neuen Alltags wie bei den Konstruktivisten. Das ausländische Inventar, das in den FEKS-Manifesten

und in den ersten Filmen erscheint, hat den Charakter einer Referenz, jedoch nicht in bezug auf die westliche industrialisierte Realität, sondern auf das "amerikanische Genre". Die Gegenstände sind Attribute der *roaring twenties*: "Auto, Boxen, Detektive, flache Schuhe, Steptanz-Schritt, Revolver." Der Revolver ist nicht die Mauer eines TscheKa-Kommissars (oder Rotarmisten), er steht für Cowboy oder Detektiv.

Dieser "Amerikanismus" drückt nicht die Sehnsucht nach Technik aus, er erstreckt sich nur auf das Gebiet der Kunst. "Amerikanisierung" bedeutet für die FEKS Strukturierung der russischen Realität durch ihr "fremde", inadäquate Handlungsmuster und das Eintauschen der stereotypisierten Zeichen der eigenen Trivialkultur (grüne Lampe, Samowar, Zigeuner-Restaurant) gegen die Zeichen einer fremden Trivialkultur, die so zu erschwerten (neu) Sehen führen sollen. Alles muß importiert werden, da es in Rußland keine städtische Massenkultur gibt. Ihre Schaffung verläuft über die Assimilation der ausländischen Formen, die Parodie tritt dabei als erleichterte Nachahmung auf. Der fremdländische Kitsch wird nicht als solcher empfunden, sondern als "Ausland"; der eigene Kitsch wird übertrieben, bis zur Groteske verdichtet, als würde er von einem Ausländer gesehen, zum Beispiel dem "Ausländer Iwan Fjodorow", wie ein Held im MANTEL heißt.

Diesen Rückgriff aus das Fremde spricht auch Sergej Tretjakow in seinem Aufsatz "Das Produktionsszenarium" an, wo er aus den hilflosen Drehbüchern der Arbeiterkorrespondenten zitiert: der Kapitalist (natürlich namens Rockefeller) trage immer "ein *gebügeltes* Hemd unter der Weste" oder "Rockefeller erzählt, *halb* auf einem Sofa *liegend* ... Eine Dame setzt sich ans Klavier und spielt zum Tanz. Es beginnt eine Sauferei." Das sei nicht, wie Tretjakow meint, die Naivität eines Ikonenmalers, der einem fremden Sujet Züge des Bekannten verleiht, vielmehr zeige sich hier ein mittlerweile zur Selbstverständlichkeit gewordener unzulässiger, willkürlicher Umgang mit authentischem Material (1985, 108). Doch gerade diese Willkür, die Freiheit inspirierte die FEKS-Regisseure, und sie nutzten sie als ihre Arbeitsmethode.

Die Stereotypen einer "fremden" Kultur, egal welcher, erscheinen bei ihnen als ein System von Exponenten und Indikatoren, eine Kette erkennbarer Topoi, die die semantischen Erwartungen der Rezipienten reguliert. Kino ist ein ideales Medium für ihren Einsatz, weil das Medium selbst, wie eine Fabrik, solche Topoi produziert und verankert. Deshalb werden die Lehrlinge der Werkstatt in die Kinos geschickt, um die Gags zu "inventarisieren" (Kosinzew 1983, 138). Juri Lotman und Juri Ziwan haben in dem bereits zitierten Aufsatz am Beispiel von S.W.D. gezeigt, wie die FEKSe die authentische Vorlage mit Hilfe von Stereotypen, von nicht kompatiblen Attributen verschiedener Kulturen zerstörten: die katholische Kirche erscheint anstatt der orthodoxen, weil es "geheimnisvoller" ist etc. Jedes Interieur (Verschwörung in der Gouverneursloge im Zirkus, unterirdischer Gang in der

katholischen Kirche), jeder Gegenstand (ein Ring mit Anagramm, der Domino oder der Turban der Sofia Magarill) ist aus dem Bereich des Déjà-vu. Orte und Dinge werden ästhetisiert, stilisiert, transformiert: durch die expressionistische Nacht-Beleuchtung, durch verzerrende Optik oder Kamerawinkel. Zwischen dem Stereotypen und dem Zuschauer tritt die Kunst-Distanz. Die Welt besteht aus selbstspielenden Gegenständen (ein Bündel Briefe zieht eine Erpressungsgeschichte nach sich, ein Ring die Verschwörungsgeschichte usw.), das Prinzip wird weiterentwickelt, im MANTEL beginnen die Gegenstände – Mantel, Teekanne, Feder, Morgenrock – von allein zu spielen.

Die Welt der FEKS ist eine imaginäre Welt: ein imaginäres Amerika, ein imaginäres Petrograd der 20er Jahre, das imaginäre Rußland des 19. Jahrhunderts. In diese Welt der Gegenstände und ihrer symbolischen Beziehungen paßt am besten die bekannte Gogolsche Geschichte um den Mantel. Doch ihre Fabel wird völlig neu geschrieben.

Die Dreigroschen-Intrige des MANTEL

Die Grenzziehung innerhalb der sowjetischen Avantgarde verlief kraß. Auch Eisenstein ist von Vampiren begeistert. Er ist stolz auf seine komplette "Fantomas"-Ausgabe. Doch er dreht bereits POTEMKIN, als die FEKS noch immer nicht Abschied von ihrer OKTJABRINA nehmen können. Die Linke Front kämpft in der Zeitschrift "Nowy LEF" gegen die "Fabelmacher" aus dem "Fabelbüro". Schklowski schreibt die "Temperatur des Films", um das "Eigene" von dem "Fremden" zu trennen:

Die Arbeit des Drehbuchautors beim Film bedeutet das Schütteln eines Kaleidoskops, die Veränderung der Fabelvarianten. So ist es im Westteil. Die Arbeit eines Drehbuchautors bei uns bedeutet das Auffinden eines neuen Materials. [...] Das Filmarchiv ist ein Giftmittel in den Händen eines Unbedarften. Die Polka gleicht der Mazurka, und die katholischen Priester nisten sich von allein in den Kellern ein. (Schklowski 1992, 68)

In diesen "temperierten" Formen können nur reduzierte elementare Fabeln transportiert werden (vgl. *ibid.*). Das aber war das Arbeitsprogramm der FEKS.

Anfang der 20er Jahre wurde das Amalgamieren solcher Strukturen als Parodie interpretiert (vgl. "Der Gescheiteste" oder "Die Heirat"), Mitte der 20er Jahre wurde ihnen dann sofort das klassenmäßige Etikett "bourgeois" verpaßt. Nicht nur "Nowy LEF", auch "Prawda" und "Iswestija" attackieren nun die Rudimente des trivialen Unterhaltungsfilms, besonders in der Produktion des Meshrabpom-Studios. Die FEKS genießen sie immer noch und meinen, der Import von Fabeln und Gags sei genauso nützlich wie der Import von Technik.

Dank der "barbarischen Einfachheit der Strukturen" (Andrej Bely) hatte der Film zu diesem Zeitpunkt bereits Techniken der Adaption und Reduktion von Romanen entwickelt. Schklowski machte sich lustig über die "arme Polina", ohne die kein Film auskomme ("Eine Gesellschaftsordnung bricht zusammen, und auf der Leinwand erscheint als Titel 'Unterdessen hat die arme Polina...' Wir wissen, daß Eisenstein anders arbeitet, doch er ist ein staatliches Naturschutzgebiet" [*ibid.*]). Die FEKS hatten solche Komplexe nicht. Während die Linke Front gegen Fabel und Genre kämpfte, bauten sie ihr Kino auf fertige Handlungssegmente.

OKTJABRINA ist 'Slapstick und Werbespot, TEUFELSRAD ein Diebesmelodram, das sie "amerikanisches Melodram" nennen, DER MANTEL ein Krimi nach Motiven von Gogol, S.W.D. ein Potpourri aus populären Genres, die auf die Geschichte des Dekabristismus zurechtgeschneidert werden. Die Merkmale des Melodramas spielen dabei eine viel größere Rolle als die historische Authentizität. Liebe und Pflicht, Gut und Böse sind personifiziert, auch das Schicksal hat einen konkreten Träger und wird materialisiert in einem Gegenstand (Brief, Ring, Handschuh, Schreibfehler usw.). Eine bestimmte (stereotypisierte) Konstellation zieht eine bestimmte (stereotypisierte) Beziehung nach sich. Ebenso wie ein Ring ein Geheimnis, ein Kellergewölbe einen katholischen Priester nach sich zieht, muß auch der Femme fatale ein scheuer Jüngling beigegeben werden.

Die Fabeln der FEKS sind aus Fertigteilen gebaut, die das gesamte Geschehen strukturieren und zugleich elementarisieren, wobei manchmal einzelne Segmente nicht voll ausgeführt werden (wie die Geschichte der Sühne in DER MANTEL). Wozu auch, wenn schon alles "erkannt" ist. Oft werden solche Fabeln aus Dreigroschenromanen und ihren Entsprechungen im frühen Film genommen und auf die klassische Literatur, russische Geschichte des 19. Jahrhunderts oder die Gegenwart übertragen.

Die komplizierten literarischen Vorlagen werden durch einfache Intrigen strukturiert. Nehmen wir den MANTEL: Dieser Film wird in der sowjetischen Filmgeschichte als ein "Essay im Stil von Gogol" klassifiziert. Dabei wird außer acht gelassen, daß Gogols Text hier eigentlich zum Melodram umgeschrieben wurde - unter Hinzufügung einer Kriminalintrige. Akaki Akakjewitsch wird durch eine "Vorgeschichte" eingeführt, die um ein "Verbrechen" gebaut ist. Das Verbrechen, die Urkundenfälschung, wird aus Liebe zu einer unerreichbaren Femme fatale begangen, und für dieses Verbrechen bezahlt Akaki mit einer geplatzten Karriere, mit Armut und Einsamkeit. Eigentlich ist das eine Geschichte "mit Motivierungen" und einer "Moral aus dem billigen Kalender", wie Tynjanow es nannte. Prostituierte, Lasterhöhle, Bösewicht, ein Dieb, ein glücklicher Rivale, ein Opfer, das Dreieck... Ein anonymes Held bekam die Biographie eines melodramatischen Helden. Im ersten Teil des Films sind die Handlungsmotive in den Gegenständen materialisiert (ein Handschuh der schönen Unbekannten, ein Tintenleck auf dem Dokument, ein

Schreibfehler), im zweiten Teil treten die Gegenstände selbst miteinander in Beziehung, sie abstrahieren die Beziehungen von ihren Trägern. Tynjanow unterstrich in seinem Drehbuch zu DER MANTEL die Idee der Maske, die bei Gogol eine so wichtige Rolle spielt. Die Maske ist gegenständlich und gleichzeitig gespenstisch. Nicht minder gespenstisch ist auch die Bewegung der Masken, und gerade sie erzeugt den Eindruck von Handlung (vgl. Tynjanow 1929, 308f).

DER MANTEL zerfällt in zwei Teile: Im ersten wird die Geschichte von Akakis Sündenfall erzählt, hervorgerufen durch die Liebe zur Femme fatale; im zweiten die Geschichte seines Untergangs, verursacht durch die Leidenschaft für den Mantel. Im ersten Teil ist die Handlung offensichtlich: schüchterner Jüngling + fatale Schönheit + Sünde + Sühne; im zweiten Teil wird dieselbe Struktur auf eine andere Ebene übertragen. Die Schönheit wird durch den Mantel ersetzt (der im Russischen ja weiblich ist), und dieser Mantel verführt Akaki wieder dazu, über die Grenzen seiner bescheidenen Möglichkeiten hinauszutreten, was für den melodramatischen Helden immer den Untergang bringt. Die Parallelität der bei den Teile wird durch ein und denselben Rivalen betont: im ersten Teil ist Akaki ein unglücklicher Liebhaber, Alexej Kapler der glückliche; im zweiten ist Akaki ein armer Beamter, ein ausgeraubtes Opfer und Kapler der erfolgreiche Karrierist, die ihn abweisende "bedeutende Person".

Juri Ziwan (1986, 26) begründet die Kriminalhandlung des MANTEL mit dem Verweis auf das Gogolsche Fragment "Fonar pogas" ("Die Laterne ist ausgegangen"). Ist das wirklich eine werkgetreue Übernahme? Eher scheint es ein fertiges Muster aus dem "Fabelbüro". Vielleicht ist ein solcher Verweis für Tynjanow wichtig, für die FEKSe jedoch ist das eine notwendige Portion Trivialität, eine andere Variante des "gop" und "mamo" für Gogol. Die bewußte Setzung eines Handlungszitats. Die Trivialkultur bedarf keines exakten Wissens und erfordert keine detaillierten Verweise auf die akademische Ausgabe. Ihre Merkmale sind selbst ausreichende Orientierungen, die keiner weiteren Dechiffrierung bedürfen. Nicht zufällig taucht im Drehbuch des MANTEL ein Lakai auf, der wie Nikolai I. aussieht, oder ein Dichter neben dem Thron, der Puschkin ähnelt - beide in der Umgebung von Pfauen, Generälen und anderen bilderbogenartigen Ornamenten.

Natürlich ist DER MANTEL kein Trivialfilm. Es ist ein experimenteller Film, der die Möglichkeiten einer eigenen filmischen Narration sondiert: auf der Ebene des visuellen Stils und des Montagerhythmus und auf der Ebene jenes spezifischen filmischen Verhältnisses von Sujet und Fabel, das für Tynjanow im Zentrum filmischer Narration steht.

Masken

Die Inventarisierung des fremden Kinos durch die FEKSe erstreckte sich nicht nur auf Gags, Gegenstände und Situationen, sondern auch auf Rollenfächer und Masken. Die FEKSe ahmten bekannte Schauspieler nach und suchten in diesen Nachahmungsübungen nach dem Geheimnis der genreorientierten Darstellung (darauf war ihr Trainingssystem aufgebaut [vgl. Bulgakowa 1982]).

In dieser Hinsicht interessant sind die Memoiren der Schauspieler der Werkstatt. Janina Shejmo erzählte mir in einem Gespräch im August 1979, wie sie ein und dieselbe Szene in verschiedenen Genres und verschiedenen Tempi spielen sollte, um so das Gefühl des Stils zu entwickeln. Pjotr Sobolewski beschreibt eine Stunde so:

Damals war das amerikanische Kino für uns die Hauptquelle für das Studium des Films. Wir kannten es auswendig. [...] Ich schaute mir mehrmals die Filme mit Barthelemes an, ich kannte jede seiner Gesten, jede seiner Bewegungen. [...] Einmal hatten wir eine Pantomimestunde. "Petitschtsche, zeigen Sie uns bitte den Chinesen aus BROKEN BLOSSOMS", schlug mir Kosinzew vor. (Sobolewski 1966, 13f)

Sobolewski beschreibt weiter, daß er den Film noch nicht gesehen hatte, jedoch konnte er in dieser Nachahmungsstudie erraten, wie Barthelemes sich in einer solchen Szene bewegen würde (ibid.).

Die Schüler kopierten die Stars, vervollkommneten die Gestik, trainierten Stereotypen ein: die Gangart eines Trinkers, eines Mörders, eines Opfers und eines Verliebten. Der Kurs hieß "Film-Bewegung" oder "Film-Gestus" und basierte auf Nachahmungsübungen des amerikanischen und deutschen expressionistischen Films. Die Schauspieler der FEKS belegten feststehende Rollenfächer: Bödewicht, *jeune premier*, Femme fatale, aber diese Rollenfächer wurden durch die filmische Stereotypisierung (Vamp, Exzentriker) korrigiert. Gerassimow beschreibt seine Vision der Rolle eines Bösewichts (des Fragezeichen-Menschen) aus dem TEUFELSRAD so:

Für die komplizierten Seelenregungen des Fragezeichen-Menschen habe ich mich damals kaum interessiert. Dafür habe ich ganz deutlich die äußerlichen Umrisse der Rolle vor mir gesehen. [...] Der Fragezeichen-Mensch ist ein Zauberer, daher seine leichte, perfekte, betonte Gestik und die exzentrische, übertriebene Mimik. Der Fragezeichen-Mann ist ein Abenteurer, Chef einer Diebesbande, daher die Brutalität des Blickes, die affektierte Kaltblütigkeit eines Kapos. Der Fragezeichen-Mensch ist ein Bösewicht, daher der synkopische Rhythmus mit traditionellen Verlangsamungen und Explosionen, daher das kriminelle, fürchterregende Spiel der Hände. (Gerassimow 1935, S. 107)

Ein Charakter wird strukturiert durch einfache Bestimmungen: Beruf (Zirkuszauberer), Rollenfach (Bösewicht), Filmtyp (Bandenchef). Die Betonung

dieser Momente führt die Figur aus dem Bereich des Melodramas in die Stilisierung des Melodramatischen.

In den Filmen der FEKS tauchen ständig Figuren aus einem anderen "Film" auf, wie "Zitate, die sich verirrt haben". Oft sind es einfach Clowns oder Exzentriker. Clowns z.B. nähren den Mantel, zwei exzentrische Gestalten, die nicht aus dem Petersburg Gogols stammen. Der Schneider hat riesige, aus Samt geschnittene Augenbrauen, einen schräg angeklebten Schnurrbart und trägt die karierte Hose eines Exzentrikers. Seine Gattin, Janina Shejmo, hat einen zerbeulten Zirkuszylinder auf. Ein Typ in engen karierten Hosen und mit einem Verband um die Wange läuft durch das Bordell: Das ist kein amerikanischer Bösewicht, sondern der Ausländer Iwan Fjodorow. Alexej Kapler ist aus einer solchen Perspektive gedreht, daß sein Gesicht zu einem Bild wie aus dem Zerrspiegel wird. Dazu noch die quasi somnambule Verlangsamung der Bewegungen Kostritschkins als Akaki, der slapstickartige Sprung-Gang der zwei Schneider durch das "reale", verschneite Petersburg und die merkwürdige Fragmentierung des Helden durch den Bildausschnitt: Akaki wird über eine Nahaufnahme des Ohrs eingeführt.

Diese Vermischung stereotypisierter Indikatoren aus verschiedenen Werken und Zeiten weist auf eine andere beliebte Methode der FEKSe hin: das Anprobieren fremder Gewänder aus einer nicht passenden Epoche. Agatha aus Gogols "Heirat" wird in das Kostüm eines Stars aus der amerikanischen Music-Hall (in der Vorstellung eines Russen, der sie nie gesehen hat) gesteckt. Podkolessin tritt auf als Chaplin-Cesare. Das klassische Melodram von Liebe und Pflicht wird zwischen einem Matrosen (natürlich von der "Aurora") und einem Mädchen mit dem Pony der 20er Jahre ausgespielt. S.W.D. wirft dem russischen Dekabristen einen Umhang aus Walter Scott-Zeiten über, gibt einer russischen Aristokratin einen Revolver aus einem amerikanischen Western in die Hand, dabei ist ihr Kopf mit dem Turban Brullowscher Porträts geschmückt. Die Weißen in MISCHKA GEGEN JUDENITSCH tragen Cowboy-Hemden und Melonen, Judenitsch erscheint als Rothaariger aus dem Zirkus.

Kuleschow motivierte in MISTER WEST IM LAND DER BOLSCHEWIKEN (1924) seine "amerikanischen" Typen in den Moskauer Straßen durch die Figur eines "echten" Amerikaners, die Gauner schlüpfen in die gewünschten Rollen und führten dem Amerikaner die erwarteten Comic-Bilder der Bolschewiken vor. Die FEKSe bedurften solcher Motivierungen nicht. Sie kleideten ihre Helden einfach in fremde Gewänder und demonstrierten, daß das Kleid nicht nur den Helden ersetzen kann, sondern auch der bessere Ausdruck ist. Der Wächter ohne Gesicht, das Mannequin beim Schneider, vor dem Baschmatschkin sich verbeugt, die Schöne, die durch die Domino-Silhouette ersetzt wird ... Die FEKSe nehmen ein Thema aus früheren Zeiten auf: das der mechanischen Puppe.

Es ist kein Zufall, daß Akaki von Tynjanow als ein "schreibender Automat" definiert wird.

Varianten der Interpretation

Die Begeisterung der FEKS für "Boulevard" könnte im Rahmen der Evolutionstheorie der Formalen Schule interpretiert werden, als Aufnehmen der jüngsten Genres, der außerliterarischen Reihen in die literarische, oder als Eigenart der "Jüngsten" in der Kunstszene, die sich durch snobistischen, spielerischen Gestus etablieren. Ihre Begeisterung für Elemente der *second hand culture* ist offensichtlich. In ihren Arbeiten wird das Neue aus der Interpretation des Alten (ironische Nutzung der Zitate, spielerische Umkehrung der Situationen, absichtliches Durcheinander der Referenzen) erreicht. Heute, da der Postmodernismus zur Zauberformel wurde, um solche Dinge zu erklären, erscheint das besonders aktuell. Dieses Modell scheint geeignet, das Phänomen der FEKS zu beschreiben, es ist nur unzeitgemäß, denn kann man von Post-Modernismus in einem Land reden, in dem sich die Moderne nicht durchsetzen konnte?

Die FEKS-Theorie und Praxis stellte nur sehr für die Frage nach dem Verhältnis zwischen "Neuern" und "Altem", Avantgarde und "Boulevard". Eine eventuelle Interpretation der FEKS als postmodernes Phänomen zeugt nur von der Verlagerung der Dominanten. Die früheren Forscher ließen das Triviale außer acht und beschrieben dessen Transformation (der Tradition des Neuen folgend): nun tritt das Alte in den Mittelpunkt.

*

Die Beziehung zwischen der Avantgarde und der Welt des Trivialen waren ambivalent. Die Avantgarde schloß das Triviale in seine Ready-mades, später in Pop-art oder Soz-art ein, doch auch das Triviale, der Kommerz nutzte die avantgardistischen Entdeckungen mit erstaunlicher Mobilität – obendrein in perfekter Ausführung bei Werbung, Plakat, Design, Clip.

Die FEKSe nahmen eine andere Entwicklung, da in ihrer Welt die immaterielle Ideologie bestimmend wurde. Doch ihre Regisseure blieben den trivialen Strukturen auch in den 30er Jahren treu, als sie die sowjetische Geschichte mit Hilfe der vereinfachenden, stereotypisierten Fabel bearbeiteten. Ihr Übergang in das neue Jahrzehnt war erleichtert durch das Training an diesen Strukturierungsarbeiten. In den 20er Jahren wurden die Elemente ästhetisiert, in den 30ern ideologisiert. Kosinzew und Trauberg erzählen in ihrer MAXIM-TRILOGIE die Geschichte vom russischen Dummkopf Iwan und der schönen Wassilisa, einer Sozialdemokratin, die den einfachen Arbeiter in einen bewußten Bolschewiken verwandelt (dieselbe Transformation führt die Partei mit der ganzen Klasse durch), sie macht ihn nicht

zum Prinzen, dafür zum Minister (Finanzminister!) in der neuen Gesellschaft. So wird der reale politische Kampf als ein erkennbares Märchen dargestellt, und genauso wurde der Kampf gegen die politische Opposition in die Formen des Spionagefilms gepreßt. Die Strukturen des Unterhaltungsgenres, die auf die Realität angewendet wurden, wurden als Realismus ausgegeben.

Die FEKSe nahmen mit ihrer totalen Bejahung des spielerischen Moments - gegen den Ernst der Linken Front - den makaberen Satz von Sergej Tretjakow vorweg, der zwar nie Hasardspiele mochte, jedoch auf die Frage des Untersuchungsrichters, warum er sich an die japanische Abwehr verkauft habe, antwortete, daß er zuviele Spielschulden hatte.

Literatur

- Alexejew, Nikita (1988) Agitpropp und Reklame: Vergleiche der alltäglichen Bildwelten des Westens und des Ostens. In: *Ich lebe - ich sehe*. [Ausstellungskatalog] Bern, S. 210-217.
- Blejman, Michail (1973) Kuda rastut feksy [Wohin wachsen die FEKSe]. In: Ders.: *O kino - swidelelskije pokasanija* [Augenzeugenberichte über den Film]. Moskau: Iskusstwo, S.109.
- Bulgakowa, Oksana (1982) *Wechselwirkungen innerhalb der darstellenden Künste, erläutert am Einfluß der Fabrik des exzentrischen Schauspielers in Leningrad (1921-1929) auf die Entwicklung der Darstellungskunst in Theater und Film*. Dissertationsschrift, Berlin: Humboldt-Universität.
- Eisenstein, Sergej (1971) Teatr i kino [Theater und Film]. In: *Is istorii kino* [Aus der Geschichte des Films]. Moskau: Iskusstwo, wypusk 8, S.160-161.
- Gerassimow, Sergej (1935) *Lizo sowjelskogo kinoaktjora* [Das Gesicht des sowjetischen Schauspielers]. Moskau: Goskinoisdat, S.10?
- Jutkewitsch, Sergej (1922) Ekszentrism - shiwopis - reklama [Exzentrismus – Malerei – Reklame]. In: *Ekszentrism*. Ekszenteropolis [Petrograd]: Selbstverlag, S.12-15.
- KaTe [Kosinzew, Grigori / Trauberg, Leonid] (1923a) Blok-Not ekszentrika (Notizblock des Exzentrikers). In: *Shisn iskusstwa* (Petrograd), 8, S. 10.
- (1923b) Blok-Not ekszentrika [Notizblock des Exzentrikers]. In: *Shisn iskusstwa* (Petrograd), 15, S. 18.
- Kosinzew, Grigori (1980) AB. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge*, 4, S. 43-46.
- (1983) *Sobranije sOlschinenij, tom 3* [Gesammelte Werke, Bd. 3]. Leningrad: Iskusstwo.
- Lotman, Juri / Ziwan, Juri (1984) S.W.D. – shanr melodramy i istorija [Das Genre des Melodramas und die Historie]. In: *Tynjanowskije tschtenija. Wypusk wtoroi*. Riga: Sinatne.
- Lunatscharski, Anatoli (1919) Sadatschi obnowljonnogo zirka [Aufgaben des erneuerten Zirkus]. In: *Wesmik lealra*, 3, 1919 (8.-9.Februar).
- Lunz, Lew (1922) Na sapad! [Gen Westen!]. In: *Beseda* (Berlin), 6-7, S. 259-274.

- Moldawski, Dmitri (1975) S Majakowskim w teatre i w kino. Kniga o Sergeje Jutkewitsche [Mit Majakowski im Theater und Film. Das Buch über Sergej Jutkewitsch]. Moskau: Iskusstwo, S.67.
- Nedobrowo, Wladimir (1927) *FEKS*. Moskau/Leningrad: Teakinopetschatj.
- Piotrowski, Adrian (1923) Wneschtorg na Ejfelewoj baschne [Außenhandel auf dem Eiffelturm]. In: *Shisn iskusstwa*, 23, S.18.
- Radlow, Sergej (1923) K pjatiletiju gosteatrow [Zum fünften Jahrestag der Staatstheater]. In: *Shisn iskusstwa*, 8, S.9.
- Schkowski, Viktor (1985) *Sa 60 let* [In 60 Jahren]. Moskau: Iskusstwo, S.143.
- (1992) Die Temperatur des Films. In: *Film-Auge. Faust. Sprache. Filmdebatten der 20er Jahre im Sowjetrußland*. Hrsg. v. Oksana Bulgakowa. Berlin: Filmkunsthaus "Babyion" e.V.
- Schneider, Michail (1927) S.W.D. In: *Kinofront*, 9-10, S.20.
- Sobolewski, Pjotr (1966) *Is shisni kinoaktjora* [Aus dem Leben des Filmschauspielers]. Moskau: Iskusstwo, S.13-14.
- Tretjakow, Sergej (1983) *Gesichter der Avantgarde. Porträts. Essays. Briefe*. Berlin/Weimar: Aufbau.
- Tynjanow, Juri (1929) Dostojewski i Gogol. In: *Archaisty i nowatory* [Archaisten und Erneuerer]. Leningrad: Priboj, S. 308-309.
- Ziwan, Juri (1986) Paleogrammy w filme SCHINEL [Altschriften im Film DER MANTEL]. In: Ders.: *Tynjanowski sbornik*. Figa: Sinatne, S. 14-27.

Charlot und die Russen

Hinweise zur Chaplin-Rezeption in Rußland

Chaplin wurde in Rußland anfangs als etwas viel zu Vulgäres empfunden. Erst in den frühen 20er Jahren entwickelte sich ein Chaplin-Kult – und zwar via Frankreich: Die Begeisterung der französischen Surrealisten und Dadaisten weckte das Interesse der russischen Avantgardisten für Chaplin, und nicht zufällig hieß Chaplin in Rußland lange "Charlot", wie dem frühen Aufsatz "Die achte Kunst. über Expressionismus, Amerika und natürlich Chaplin" von Sergej Eisenstein und Sergej Jutkewitsch von 1922 zu entnehmen ist. Zwar wird "dem Mann mit der Melone und dem Stöckchen" bescheinigt, er habe auf dem Pamaß durch einen Purzelbaum den Platz des Vorsitzenden eingenommen, doch seine Gestalt ist nur durch die französische "Übermittlung" bekannt: durch das Buch von Delluc, die Artikel von Moussinac, die Zeichnungen von Leger und Picasso sowie durch das Plakat von Louis Latapi, das Eisenstein auch nur aus der Beschreibung kennt: Im Foyer eines Pariser Kinos auf dem Boulevard Grenelle ist Chaplin mit einer anderen mythischen Kino-Figur vereint, einem Cowboy (Echo 2, 1922).

Gleichzeitig erscheint im ersten Heft der konstruktivistischen Zeitschrift *Kino-Fot* eine kurze Notiz zu Chaplin:

"Die ganze Presse Amerikas und Europas widmet große Abhandlungen und Aufsätze der jüngsten Arbeit THE KID des ersten und einzigen Film-Komikers Charlie Chaplin (Charlot). In diesem Film führt Chaplin zum ersten Mal das tragische Element ein,

der Film könnte als Tragödie-Buffer bezeichnet werden." (Kino-Fot 1, 1922, S. 10)

Dieser Nachricht ist beigelegt eine kurze biographische Notiz, in der hervorgehoben wird, daß Chaplin ein Tschschow-Lächeln habe (!) und ein Mitglied der sozialistischen Partei sei, das akkurat seine Beiträge zahlt, außerdem ein Protest der deutschen Dadaisten gegen das Verbot der Chaplin-Filme in Deutschland und ein Photo aus THE KID sowie die Zeichnung Legers. Diese Mischung Tschschow, Sozialist, Verbotskünstler, Dada und französischer AvantgardeMaler – fungiert durch den Kreis der schon akzeptierten Namen als 'Passierschein'. Auf der nächsten Seite der Zeitschrift ist übrigens ein Bericht von der Kuleschow-Werkstatt mit Photos der Modelle Naturschschiks veröffentlicht. Die "Begegnung" ist eine prophetische: 1924 wird Kuleschow in einem Brief an Chaplin schreiben:

"In Ihren Filmen, die sehr selten nach Rußland gelangen, haben wir zum ersten Mal das Beispiel einer genauen und klaren Arbeit an jeder Bewegung und Position des Schauspielers gesehen, die auf genaue und harmonische Montage abgestimmt ist... Auf diese Weise wurden Sie unser Lehrer."

Kuleschow beschrieb in dem Brief sein Schauspielersystem., stellte Chaplin Fragen zu dessen Arbeitsmethode und Einschätzung (vgl. Lew Kuleschow: Sobranije sotschinenij w trjoch tomach [Werke in drei Bänden]. Moskau: Iskusstwo, S.420f). Eine schriftliche

Antwort hat Kuleschow nicht bekommen, doch hat er Chaplin auf andere Weise geantwortet: mit der JOURNALISTIN – als Reaktion auf A WO MAN OF PARIS.

Chaplin ist in Rußland also eine 'mediatisierte' Figur. Das konnte auch nicht anders sein, denn die Chaplin-Filme kamen verspätet nach Rußland. Nur zwei, drei frühe Kurzmetragen, u.a. BETWEEN SHOWERS und THE CAMP, liefen schon 1918 in den Kinos. Der große Schub kam erst 1923/24, doch waren es ausschließlich die 1914/15 produzierten Slapsticks aus den Keystone- und Essanay-Zeiten wie CRUEL, CRUEL LOVE, MABELS BUSYDA Y, CARMEN, HIS FRIEND NIE BANDIT, HIS NEW PROFESSION. 1924 wurden auch Loyd-, Rosco Arbuckle- und Monty Benks--Komödien gestartet, 1926 dann OUR HOSPITALITY. Nur A WOMAN OF PARIS kam 1925 nach Sowjetrußland, also mit zwei Jahren Verspätung.

Die berühmtesten Chaplin-Filme, A DOG'S LIFE (1918), A DAYS PLEASURE (1919), THE KID (1921), PAY DAY (1922) und THE PILGRIM (1923), waren allerdings erst ab 1929 im sowjetischen Verleih. Wenige Reisende konnten die Filme im Ausland schon etwas früher sehen. Viktor Schklowski schrieb seine Artikel über Chaplin 1923 im Berliner Exil. Einer davon wurde in dem Buch "Literatur und Film" veröffentlicht, der andere in dem 1923 von Schklowski herausgegebenen Sammelband "Chaplin". Sein Artikel "Charlie der Polizist" wurde in die Leningrader Ausgabe von 1925 übernommen. Eisenstein konnte diese Chaplin-Filme allerdings nicht vor 1926 sehen, Kosinzew und Trauberg nicht vor 1928, als sie zum ersten Mal nach Berlin und Paris führen.

Ohne bis dahin etwas von Chaplin gesehen zu haben, waren die FEKS-Begründer Kosinzew und Trauberg im Dezember 1921 die ersten, die Chaplin zu ihrem Abgott erklärten. Genauso verführten sie mit Meyerhold, den sie zu ihrem Vorbild deklarierten, ohne je eine Aufführung von ihm gesehen zu haben. Die erste Arbeit, die sie von Meyerhold sahen, war "Der großmütige Hahnrei" (1922), und sie waren, wie Trauberg später erzählte, beide fürchtbar enttäuscht.

Chaplins Inthronisierung zur Kultfigur wurde während eines Disputs im Theater "Wolnaja komedija" (Freie Komödie) vollzogen, bei dem der Exzentrismus als *die* neue Kunstrichtung deklariert wurde. Kosinzews Satz "Der Hintern von Charlot ist uns mehr wert als die Hände der Duse!" aus dem Manifest "Exzentrismus" von Anfang 1922 war also eher eine Behauptung und zielte auf die Provokation der Petersburger Kunstszene.

Trauberg erzählte, daß sie aus den Briefen der Schwester Kosinzews, Ljubow Ehrenburg, von Chaplin erführen. Sie waren vor allem von der Begeisterung der französischen Avantgardisten für Chaplin beeindruckt. Ljubow Ehrenburg schrieb nämlich, daß Charlot in seiner Popularität bereits mit Luther und Mohammed gleichgezogen habe, vielleicht würde er gar bald Jesus Christus übertreffen. Kosinzew las diese Einschätzung während des Disputs am 5. 12. 1921 vor. Im Saal der "Wolnaja komedija" wurde daraufhin gebuhnt, weil das Publikum aus Schauspielern des Kaiserlichen Theaters bestand, die eine solche Gotteslästerung nicht erdulden wollten (vgl. La jeunesse de Kozintsev & Trauberg sous la direction de Natalia Noussinova. Bruxelles: Une édition du Centre de l'art contemporain 1982, S.15).

Bald aber veränderte sich die Situation, und auf Chaplin werden sehr viele Figuren der russischen Kultur projiziert, z.B. haben Tynjanow und Eisenstein Puschkin so verarbeitet.

Vielleicht ist "Heirat" von den FEKSern der erste russische Text, in dem Chaplin zur handelnden Figur wird. Doch dieser Chaplin der FEKSern ist – der Beschreibung nach – eine zum Wunschbild synthetisierte Figur, die zudem noch einer anderen Rolle anverwandelt wurde, nämlich der von Cesare, wie Juri Ziwan bemerkt: Er wird von zwei deutschen Doppelgängern, Alber und Eisenstein, die eigentlich Zirkus-Clowns sind, in einer *Truhe* zum Leben erweckt (vgl. Juri Ziwan: Rarmije feksy i kultumaja tematika 20-ch godow [Die frühen FEKSern und die kulturelle Thematik der 20er Jahre]. In: Kinowedtscheskije sapiski [Moskau], 7, 1990, S.23).

Chaplin - Cesare, Einstein - Caligari... Übrigens hatten die FEKSern damals auch CALIGARI noch nicht gesehen, der erst 1923 in die Kinos kam, wiewohl über ihn bereits heftig diskutiert wurde, da einige Kritiker ihn im Ausland schon gesehen hatten (vgl. z.B. I. Feldman in: Kino, 4, 1922) Cesare ist also ebenfalls eine von der Lektüre bestimmte Reminiszenz.

Das Mythische der Figur "Chaplin" ist in der Fabel der "Heirat" verankert: Chaplin wird von einem Detektiv, also einer anderen mythischen Figur, getötet, weil dieser sich darüber empört, daß Chaplin ihn nicht ernst genug nehme.

Das erinnert an die Beschreibung des Plakats, die Eisenstein in seinem Chaplin-Aufsatz gibt; Eisenstein war es auch, der die Proben zu "Heirat" geleitet hat. Der wiederauferstandene Chaplin erscheint nur auf der Leinwand. Ziwan meint, daß man hier die Gleichsetzung von Chaplin und Christus erblicken könne, von der Kosinzew während des Disputs sprach. Vielleicht hat dieser Trick aber auch eine andere metaphorische Bedeutung:

Chaplin stirbt auf der Bühne und wird zum Leben im Film erweckt – so feiert das Kino seinen Sieg über das Theater.

Später wird die Chaplin-Figur einem der bei den FEKSern-Begründer zum Verhängnis. Während CITY LIGHT einer der Lieblingsfilme Stalins war, erweckte DER GROSSE DIKTATOR dessen massiven Unmut. Das bestimmte das Schicksal des Sammelbandes "Tscharli Tschaplin" (Moskau 1945) sowie einiger seiner Autoren. Noch bevor Stalin seine Mißbilligung ausgesprochen hatte, war der Band bereits geplant und verfaßt. Trauberg und Kosinzew veröffentlichten dort ihre Aufsätze, auch Eisenstein steuerte den brillanten Essay "Charlie the Kid" bei. Trauberg mochte den GROSSEN DIKTATOR nicht, fand den Film zu albern, schwieg aber darüber (vgl. Leonid Trauberg: Chaplin und die Menschheit. In: Sowjetfilm (Moskau), 4, 1989, S.15ff). Als dann die Kosmopolitismus-Kampagne, der Trauberg zum Opfer fiel, in Gang kam, wurde ihm diese Zurückhaltung heimgezahlt als eine Verbeugung vor dem Westen.