

Katja Huber

„Aélita“ –
als morgen gestern heute war

Die Zukunftsmodellierung
in Jakov Protazanovs Film

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Katja Huber - 9783954790678

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:51:06AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 360

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

Katja Huber

„Aelita“

als morgen gestern heute war

Die Zukunftsmodellierung in
Jakov Protazanovs Film



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

PVA
98.
2676



ISBN 3-87690-698-2
© Verlag Otto Sagner, München 1998
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

98 7 876 90

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im September 1997 von der Fakultät für Altertumskunde und Kulturwissenschaften als Magisterarbeit angenommen. Betreut und gefördert wurde die Arbeit von Frau Prof. Dr. Johanna Renate Döring-Smirnov, der mein besonderer Dank gilt.

Danken möchte ich auch folgenden Personen, ohne die diese Arbeit so nicht entstanden wäre: Herrn Dr. Alexander Schwarz für sein Wissen, seine unschätzbare Kritik, ergiebige Literaturhinweise und die Beschaffung wichtiger Rezensionen; Herrn Rolf Rüdiger Hamacher für die Bereitstellung des Filmmaterials; Herrn Dr. Alexander Wöll für die Durchsicht des Manuskripts; Herrn Prof. Dr. Aage Hansen-Löve für seine wohlwollende Empfehlung; Herrn Prof. Dr. Peter Rehder für die Publikation des Manuskripts; meinen Freundinnen Kathrin Abele, Claudia Hübsch, Diana Kienberger, Svetlana Makivić und Rosa Oliva für Geduld und konstruktive Kritik; meinen Eltern und meinem Bruder für ihre förderliche Teilnahme. Größter Dank gilt Harald Staun für alles, was er für mich getan hat, besonders die Durchsicht des Manuskripts, Behebung von technischen Problemen am Computer und die unermüdliche Suche nach Leer zeichen.

Die jetzt noch bestehenden Fehler sind ganz allein (meine).

München, Juni 1998

K. H.



Inhalt

Einleitung: „Hört die Signale!“	11
I. „Aëlita“: Ein Sonderfall im frühsowjetischen Film	13
1. 1924 – Eine Kinokultur beginnt sich zu entwickeln.....	13
2. Rezeptionsgeschichte und Forschungsbericht.....	16
2.1. Die Technik: „Svet organizovan tščatel’no“, no – s ovčinku pokazetsja.....	17
2.2. Die Darsteller: „Podlinnaja kinoigra russkich akterov“ ili „gamma kinoromantičeskoj drebedenii“?.....	18
2.3. Das Drehbuch: „Scenaria – kuča alogičnostej“.....	19
2.4. Ideologie: Aëlita – „poraženie obuslovljeno ideologičeskoj besprincipnost’ju“.....	21
2.5. Aëlita – Scheitern durch ‘ideologische Prinzipienlosigkeit’ oder ideologisches Scheitern als Prinzip?	29
II. „Aëlita“: Vom Roman zum Film. Die oppositorische Kontrastierung von Teilaspekten	32
1. Jakov Protazanov und Aleksej Tolstoj: Rückkehr ins ‘Land der Zukunft’	32
1.1. Der Traditionalist Jakov Protazanov.....	32
1.2. Der konvertierte Emigrant Aleksej Tolstoj.....	34
1.3. Aëlita kak laboratorija – Ein Experimentierfeld wird eröffnet	35
2. Aëlita: Chronologische Film-Inhaltsangabe.....	35
3. „Aëlita“. Roman und Film: Ein Vergleich	38
3.1. Protazanovs Aëlita: Verfilmung oder Neu-Interpretation von Tolstojs Roman?.....	38
3.1.1. Die Romanhandlung.....	39
3.1.2. Die Umwandlung der Charaktere.....	40
3.1.3. Das Traum-Verfahren.....	43
3.1.4. Tolstojs „Aëlita“: Science Fiction, Phantastik und das ‘symbolistische Abenteuer’	44
3.1.5. Protazanovs Aëlita: Kritik, Widersprüche und das ‘zeitgenössische	

Abenteuer'	45
3.2. Frau im Spiegel – Die Zukunftsmodellierung am Bild der 'neuen sowjetischen Frau'	46
3.2.1. Katja – Nataša – Aélita: Passive Frau der Erinnerungen – aktive Frau der Gegenwart – passiv-aktive 'Traum'frau	48
3.2.1.1. Katja – Nataša: passiv vs. aktiv	48
3.2.1.2. Nataša – Aélita: Vergangenheit vs. Gegenwart	49
3.2.1.3. Aélita – Aélita: Vernunft vs. Erotik	50
3.2.1.4. Welcher Weg in welche Zukunft? Utopie vs. Antiutopie?	54
3.2.1.5. Natašas Weg in die sowjetische Zukunft. Durchs Dunkel ins Licht?... 55	
3.2.2. Maša – Prototyp der gleichberechtigten, gleichgeschalteten oder entrechteten Frau?	56
3.2.3. Die neue sowjetische Frau und ihr Selbst- bzw. Fremdverständnis	58
3.2.4. Kontraste, Konzessionen, Komplikationen: „Aélicas“ Weg von Tolstoj zu Protazanov	61

III. Zukunftsmodellierung durch katachretische Vereinigung:

Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft	63
1. Gegenwart – Manifestation endender Vergangenheit, beginnender Zukunft, zukünftiger Vergangenheit	63
1.1. Die Zukünfte der Vergangenheit	64
1.2. Der Beginn der Zukunft in der Gegenwart	65
1.3. Die erneute Integration der Vergangenheit in die Gegenwart	65
2. Die Verknüpfung zweier Welten	67
2.1. Negation als Spiegel	68
2.2. Der Spiegel als Verbindung	68
2.3. Das Fenster zur anderen Welt	69
2.4. Der Doppelgänger als Bindeglied zweier Welten	72
2.5. Der Kuß als Bindeglied zweier Welten	74
2.5.1. Der 'markierte' Kuß: Liebe und Begehren	74

2.5.2. Der 'unmarkierte' Kuß: Wunsch nach Liebe und Begehren.....	74
2.5.3. Der Begrüßungskuß: Abschied von der Liebe.....	76
2.5.4. Der Handkuß: Verehrung oder Verderbtheit	76
2.5.5. Der instrumentalisierte Kuß.....	76
2.5.6. Der Handkuß: Verderbtheit auf dem Mars, Verderbtheit auf der Erde	76
2.5.7. Der Kuß der Verliebten: Die Verschmelzung 'zweier' Welten	77
2.6. Die Anagrammatik von 'Anta Odéli Uta'	77
2.6.1. Die Metamorphose des Sinnlosen oder die Semantisierung des Desemantisierten	77
2.6.2. Анаграмматик	80
2.6.2.1. ANTA ODÉLI UTA: Gegensätzlichkeit	81
2.6.2.2. ANTA ODÉLI UTA: Dualität	81
2.6.2.3. один/ одна: Dualität des isolierten 'Ich'	82
2.6.2.4. ANTA ODÉLI UTA : Das 'Fremde'.....	82
2.6.3.1. Die Dechiffrierung des Funkspruchs: Die Resemantisierung des Semantisierten	83
2.7. Der Doppelmord.....	84
3. Der Chronotopos von Aélita: 'U-topos' oder 'Poly-topos'	86
3.1. Die Verbindungs-Verfahren von Science Fiction und Utopie.....	86
3.2. Die sowjetische Utopie der 20er Jahre: Trennung zweier Welten.....	87
3.3. Die 'Poly-topie' Protazanovs: Verbindung zweier Welten	89
3.3.1. Die katachretische Zeit: Gegenwart – Gegenwärtigkeit von Vergangenheit und Zukunft	89
3.3.2. Der katachretische Raum: 'Hier' und 'Dort' im 'Hier und Jetzt'	91
3.3.3. Die katachretische Kommunikation: Das 'Hier' im 'Dort' als Ausdruck des 'Hier und Dort'	92
3.3.4. Der Äquivalenzcharakter des 'Einzigartigen': Die Revolution.....	92
3.3.5. Die redundante Verbindungsfunktion	93

Schluß.....	95
IV. „Aëliita“ – Einstellungsprotokoll	97
V. Verwendete Literatur	118
VI. Anhang	
Photos	121

Einleitung

1. „Hört die Signale!“

Signale, получаемые все время радиостанциями всего мира, „Анта... Одэли... Ута...“, наконец, расшифрованы! Что они означают? Вы узнаете это в 30 сентября в кинотеатре „Арс“.¹

[Die unentwegt von allen Radiostationen der Welt empfangenen Signale „Анта... Одэли... Ута...“ sind endlich entziffert worden. Was bedeuten sie? Das werden Sie am 30. September im Lichtspielhaus „Арс“ erfahren.]

Nicht nur die Aussicht auf die seit dem 19. September 1924 in *Pravda* und *Kino-gazeta* angekündigte Klärung dieses Rätsels lockte Moskauer Kinobesucher im Herbst des Jahres 1924 scharenweise in *Aelita*, Jakov Protazanovs ersten sowjetischen Film nach seiner Rückkehr aus dem freigewählten Exil.

Zum ersten Mal in der Geschichte der jungen sowjetischen Kinematographie² versprach ein Film die Kombination von zeitgenössischem Großstadtleben und Science-Fiction-Abenteuer auf dem Mars. Bis heute setzen sich in Filmwissenschaft und Filmkritik der Ruhm und die Kontroverse um diesen Film fort. Die konstruktivistischen Bühnenbilder und Kostüme von Aleksandra Ėkster verhalfen ihm zwar zu dem Prädikat „außergewöhnlich“, darüber hinaus jedoch konnten und können Kritiker kaum innovative Elemente entdecken.³

Doch darauf beschränkte sich die Kritik nicht: Keine andere Produktion des frühsowjetischen Kinos wurde in vergleichbarem Maße angegriffen. In den Jahren 1924 bis 1928 galt *Aelita* bei Filmschaffenden, Film- und Gesellschaftskritikern gleichsam als ‘Manifest’ des kranken sowjetischen Kinos.⁴

Aus der Sicht der zeitgenössischen Kritik war es sicherlich legitim, Protazanovs Entschluß, seine 1924 bereits altbewährte Tradition⁵ des Filmschaffens weiterzuführen, einen Fehltritt zu nennen. Es gibt aber auch Gründe für die Annahme, daß die Ohren der Empfänger für Protazanovs abgesandte Signale taub, die Erwartungen, auf die das ‘Meisterwerk’ *Aelita* bei seinem Erscheinen stieß, mit den Vorstellungen und Absichten des ‘Meisters’ inkompatibel und somit zum Scheitern verurteilt waren.

Bei der Beurteilung des Films aus heutiger Sicht müssen beide Möglichkeiten berücksichtigt werden.

Im ersten Teil dieser Arbeit soll eine Einordnung des Films in den historischen Kontext seine Sonderstellung erläutern. Erst vor dem Hintergrund dieser Informationen wird es möglich sein, ein tieferes Verständnis der im folgenden zu untersuchenden Aspekte der Zukunftsmodellierung zu entwickeln.

¹ *Pravda*, 01.10.1924, B.T., *Kino-Gazeta*, N. 48 (23. September 1924), zitiert in Arlazorov: 1973, S. 123.

² In Übereinstimmung mit Denise Youngblood lege ich den Beginn der sowjetischen Filmproduktion auf das Jahr 1918 fest: *agitki*, kurze Propagandafilme, die per Zug auch in die entlegensten Winkel des Landes gebracht wurden, sollten Zuschauer jeder Gesellschaftsschicht aufklären und zu bestimmten Taten mobilisieren.

³ Vgl. hierzu auch Youngblood: 1985, S. 31.

⁴ Vgl. hierzu *Kino-Fot*, N. 4, Oktober 1922, V.V. Majakovskij: *Kino i kino*. Majakovskijs traurige Diagnose „Кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за руку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердца плаксивыми сюжетцами“ [Das Kino ist krank. Der Kapitalismus streute ihm Gold in die Augen. Geschickte Unternehmer führen es an der Hand durch die Straßen. Sie sammeln Geld, indem sie das Herz mit weinerlichen Geschichtchen bewegen] wies bereits 1922 auf die Mängel des sowjetischen Kinos hin, die das Gros der Kritiker auch in *Aelita* zu erkennen glaubte.

⁵ Zu Protazanovs Sonderstellung als zurückgekehrter Emigrant und Verfechter des vorrevolutionären Kinos vgl. Kapitel II.1.1 dieser Arbeit.

Ausgangspunkt dieser Untersuchung sind die widersprüchlichen Bewertungen des Films: Von internationaler filmwissenschaftlicher Seite werden ihm eindeutige Propagandatendenzen zugeschrieben. Die zeitgenössische sowjetische Kritik zeigte sich in ihren Erwartungen, mit *Aelita* einen 'authentisch russischen' Propagandafilm präsentiert zu bekommen, enttäuscht.

Gerade aus der negativen zeitgenössischen Kritik lassen sich spezifisch Protazanovsche Qualitäten der Zukunftsmodellierung extrahieren, die im zweiten und dritten Teil dieser Arbeit unter zwei verschiedenen Ansätzen untersucht werden sollen.

Unter Zuhilfenahme des Lotmanschen Ereignisbegriffs und der damit verbundenen Grenzüberschreitungstheorie semantischer Räume tendiert der erste synchrone Ansatz, der sich in Form eines fragmentarischen Roman-Film-Vergleichs – und bezogen auf die Frauenfiguren *Aelitas* – verstärkt mit den Aspekten von Teil- und Ganzheiten und ihrer filmischen Realisation beschäftigt, zu einer Sujetuntersuchung.

Da *Aelita* – ungeachtet der filmwissenschaftlichen Zuordnung zum 'traditionellen Film' – als ein Werk der frühen 20er Jahre dem postsymbolistischen Kultursystem angehört, liegt es nahe, seine Aspekte der Zukunftsmodellierung auch – im dritten Teil dieser Arbeit – nach dem diachronen Ansatz des katachretischen Prinzips der „historischen Avantgarde“ zu untersuchen. Dabei werden unter ständiger Berücksichtigung der dargestellten Grenz- und Übergangssituationen zwischen den Oppositionspaaren 'Erde vs. Mars', 'Wirklichkeit vs. Traum', 'innen vs. außen', 'alt vs. neu' besonders relevante Motive der filmischen Inhalts- und Ausdrucksebene, wie das des Spiegels, des Doppelgängers, des Doppelmordes, des Kusses und der Anagrammatik des 'seltsamen Funkspruches' herausgearbeitet.

Die Untersuchung nach beiden Ansätzen zeigt, daß die Besonderheiten der 'Protazanovschen Zukunftsmodellierung' mehr im Aufzeigen binärer Oppositionen semantischer Kategorien und ihrer Kombination zu einem widersprüchlichen Totum, denn im Operieren mit Science Fiction (künftig SF abgekürzt) bzw. Utopieelementen liegen. Deshalb sei hier von einer detaillierten Untersuchung 'klassischer Elemente der Zukunftsmodellierung' weitgehend abgesehen.⁶

Ein Blick auf den in *Aelita* realisierten 'Chronotopos' soll klären, ob sich aus der Kombination zweier widersprüchlicher Welten ein spezifisch Protazanovscher Utopiebegriff ableiten läßt.

Der vierte Teil dieser Arbeit, ein Einstellungsprotokoll von *Aelita*, soll einerseits zum besseren Verständnis des komplizierten filmischen Sujetaufbaus dienen und ist andererseits die Zitatgrundlage der in Teil zwei und drei behandelten Filmsequenzen.

Einige Photos im Anhang stellen die Hauptfiguren des Films vor und illustrieren die Kuß- und Radiogrammsequenzen.

⁶ Mit diesem (von der Verf. gebildeten) Terminus seien folgende Elemente in *Aelita* belegt: die konstruktivistische Mars-Dekoration und -architektur Rabinovičs und Simovs, die Kostüme Ėksters und ihr Science-Fiction-Charakter, referenzialisierende Zeichen der 'Neuen Zeit', wie Werbung, Plakate, Theateraufführungen, die Großbaustelle Volchovstroj, Waisenhaus und Flüchtlingsammelstelle, die Eisenbahn etc.

I. *Aélita*: Ein Sonderfall im frühsowjetischen Kino

1. 1924 – Eine Kinokultur beginnt sich zu entwickeln

Наряду с увеличением количества продукции растет и качество, но наряду с копированием методов заграничной работы утверждаются и свои самобытные пути – пути русского искусства. Здесь мне радостно отметить работы двух антиподов – тов. Кулешова и тов. Дзиги Вертова, (к сожалению, еще плохо понятого и мало оцененного).⁷

[Mit dem quantitativen Ansteigen der Produktion geht eine Qualitätssteigerung einher, aber neben dem Kopieren ausländischer Arbeitsmethoden festigen sich gleichzeitig auch eigenständige Wege – die Wege der russischen Kunst. An dieser Stelle ist es mir ein Vergnügen, auf die Arbeiten zweier Antipoden – des Genossen Kulešov und des (bedauerlicherweise noch unverstandenen und kaum geschätzten) Genossen Dziga Vertov – hinzuweisen.]

Diese positive Bestandsaufnahme der sowjetischen Kinematographie, die Jakov Protazanov im November 1924 im Rahmen eines Interviews gab, fügt sich in die Diskussion ein, die zu diesem Zeitpunkt das sowjetische Kino bestimmte: um den spätestens seit 1924 einsetzenden rasanten Anstieg der Filmproduktion⁸, das besonders von Protazanov betriebene Kopieren ausländischer Arbeitsmethoden, die so unterschiedlichen Arbeitsweisen, Ansichten und Absichten der zwei Antipoden Kulešov und Vertov, und das – vom Altmeister angestrebte, vom Großteil der Filmschaffenden jedoch kritisierte – Nebeneinander all dieser verschiedenen Strömungen.

So positiv wie von Protazanov wurde die Situation am Wendepunkt der sowjetischen Kinematographie jedoch von kaum einem anderen bewertet. Die Premiere von *Aélita* verlieh der Diskussion um die Krise des Kinos zusätzliche Brisanz. Was also ausgerechnet Protazanov zu einem derart positiven Statement brachte, scheint auf den ersten Blick unklar.

Während Protazanov sich veranlaßt sah, die Arbeiten Kulešovs und Vertovs öffentlich zu preisen, wurde er gerade aus ihren Lagern vehement kritisiert. Kulešovs bereits 1922 aufgestellte Forderung „Долой русскую психологическую драму!“⁹ [Nieder mit dem russischen psychologischen Drama!] und Vertovs eindeutige Absage an das zeitgenössische Kino „Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего“¹⁰ [Wir festigen die Zukunft der Filmkunst durch die Ablehnung ihrer Gegenwart] fanden weder zu Beginn noch im weiteren Verlauf von Protazanovs sowjetischer Schaffenszeit eine Berücksichtigung.

Tatsächlich befand sich die sowjetische Filmindustrie jedoch zu Beginn des Jahres 1924 an einem Wendepunkt¹¹. Die Jahre 1921 bis 1923 waren vorwiegend von dem Versuch geprägt, der Krise des Kinos mittels neuer revolutionärer Theorien beizukommen. Dabei teilte sich die

⁷ *Красная Москва*: 06. 11. 1924.

⁸ Während sich die sowjetische Filmproduktion pro Jahr in den Jahren 1921 bis 23 langsam und kontinuierlich von zwölf auf 28 steigerte, wurden im Jahr 1924 bereits 76 Filme produziert. In den Jahren 1918 bis einschl. 1923 wurden 148 sowjetische Filme produziert, unter denen sich jedoch allein 75 *agitkis* befanden. Vgl. hierzu: Youngblood, 1985, Appendix.

⁹ Kulešov: 1922, S. 2.

¹⁰ Vertov: 1922, S. 1. Daß sich Vertovs Kritik gegen Protazanov als *Vertreter* des zeitgenössischen Kinos richtet, wird auch durch folgende Äußerung bestätigt: „Было бы несправедливо, если бы все обвинения, появившиеся в печати, и все ругательства разочарованных зрителей отнесли бы только по одному адресу („Аэлига“ М.А.), а не ко всей художественной кинематографии в целом.“ [Es wäre ungerecht, wenn alle Anschuldigungen der Presse, alle Schmähungen der enttäuschten Zuschauer nur einen Adressaten hätten („Aélita“ M.A.), und nicht die gesamte künstlerische Kinematographie.] Dziga Vertov, zitiert nach Arlazorov, 1973, S. 125.

¹¹ Vgl. hierzu Youngblood, 1985, S. 21ff.

‘linke Flanke’ der Filmschaffenden in die drei wesentlichen Lager der Vertreter des Dokumentarfilms um Vertov, der Befürworter des antipsychologischen Spielfilms um Kulešov und die Petrograder FEKS-Gruppe um Kozincev und Trauberg. Die große Gemeinsamkeit der in ihren Anschauungen doch recht unterschiedlichen ‘Linken’ bestand in der Forderung, mit der Vergangenheit zu brechen, das sowjetische Kino von jeglichen konservativen Einflüssen zu säubern, sich endgültig und eindeutig vom Theater – besonders dem MCHAT – abzugrenzen. Ob dies durch eine Hinwendung zum amerikanischen Kino, auf dem „Weg vom armseligen Bürger über die Poesie der Maschine zum perfekten elektrischen Menschen“, durch die „Montage der Attraktionen“ oder einer Umorientierung der Werte von den „Händen der Duse“ zu „Chaplins Arsch“ erfolgen sollte, darüber war man sich nicht einig.¹²

Zur rechten Flanke zählten die Meister des vorrevolutionären Kinos, Gardin, Kas’janov, Protazanov u.a., deren Arbeitsweise auf langjährigen Erfahrungen aufbaute und eine altbewährte Tradition fortsetzte.

Die weitverbreitete Einstellung, lediglich die ‘Film linke’ habe sich in ihrem Werk um Darstellung der Gegenwart bemüht, während die Vertreter der älteren Generation aktuelle Themen scheuten, ist nicht haltbar: Filme ohne Gegenwartsthematik wurden in den Jahren 1922 bis 1924 kaum produziert, schon gar nicht im ‘Staats-Film’, der einen immer größeren Anteil der Jahresproduktion einnahm. Seit Einführung der NÉP hatte die Filmthematik einen gewaltigen Schritt in Richtung „sovremennost“ vollzogen. *Aélita* wurde nicht zuletzt als Beweis dafür gesehen, daß allein die Bereitschaft, sich mit der Gegenwart zu befassen, noch nicht eine erfolgreiche Bewältigung dieses schwierigen Vorhabens verspricht.

„The time has come to raise the question of creating a revolutionary cinema and of finding the means to develop it“¹³, verkündete die 1924 gegründete „Associacija revoljucionnoj kinematografii“ in ihrer Deklaration, die sowohl von den Traditionalisten als auch von Vertretern der ‘Film linken’ unterschrieben wurde.

In dem Bewußtsein, daß ein ‘sowjetisches Kino’ auch sechs Jahre nach Gründung der Sowjetunion nicht existiere, legte die Partei im Rahmen ihres 13. Parteitags im Mai 1924 zum ersten Mal offizielle Richtlinien dafür fest.¹⁴

Als wesentliche Reformen, die dem sowjetischen Kino zum Aufschwung verhelfen sollten, galten: Einsatz von erfahrenem Personal, ein ‘gesundes’ Verhältnis von Spiel-, Agit- und wissenschaftlichen Filmen, deren staatlich gesteuerte Distribution in den sowjetischen Republiken, der Zusammenschluß von untereinander konkurrierenden Filmunternehmen und -institutionen zu einer Organisation, Senkung von Steuer- und Zollgebühren, die Einberufung einer Kommission beim *Sovnarkom* zur ideologischen Leitung und Produktionskontrolle und verstärkter Einsatz von auf ideologischem und ökonomischen Sektor erfahrenen Genossen in der Leitung der Kinematographie.

Nur wenige Monate nach dem 13. Parteitag präsentierte Jakov Protazanov seine *Aélita* der Öffentlichkeit.¹⁵ Es war der erste Film der Aktiengesellschaft *Mežrabpom-Rus*, die 1924 aus

¹² Vgl. Kulešov. *Kino-Fot*: N.1, 25.-31.08. S. 14-15, 1922: Dziga Vertov. „My. Variant Manifesta“ In: ebenda S. 11-12, Sergej Ejzenštejn. „Montaž atrakcionov“. In: *Lef*, 1923, No.3 S. 70-1, 74-5 und Kozincevs, Traubergs und Jutkevičs ‘Ékscentrizm’-Manifest (in: ‘Ékscentrizm’. Petrograd, 1922), in welchem sie sich zur Bevorzugung von Charlie Chaplins ‘Arsch’ gegenüber Elconora Duses Händen bekennen.

¹³ Taylor und Christie: 1988, S. 103.

¹⁴ Vgl. ebenda: S. 111.

¹⁵ Trotz des enormen Anwachsens der Filmindustrie wurden im Jahre 1924 noch sehr wenige Filme produziert. Als *Aélitas* ‘Hauptkonkurrenten’ können folgende vier Filme gelten: Kulešovs Komödie *Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strane bolševikov* [Die außergewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Land der Bol-

dem künstlerischen Kollektiv des Studio Rus' und der Moskauer Filmabteilung der Internationalen Organisation der Arbeiterhilfe gegründet wurde. Da mit ausländischem Geld gefördert und zur Erwirtschaftung von Gewinn für soziale Zwecke konzipiert, hatte *Mežrabpom-Rus'* notwendigerweise einen minimal gehaltenen Ansatz der Avantgarde. Mit *Aelita* sollte ein Kassenknüller geschaffen werden. Die künstlerischen Mitarbeiter dieser Organisation gehörten zum Großteil der alten Filmschule an. Ein Blick auf die Produktions- und Besetzungsliste zeigt, wie sehr *Aelita* dieser alten Schule verhaftet war¹⁶: Neben vielen weiteren Mitarbeitern dieser „Zitadelle des Traditionalismus“¹⁷ waren die drei Hauptaktionäre von *Mežrabpom-Rus'* maßgeblich an *Aelita* beteiligt:

Moisej N. Alejnikov hatte Protazanov von der *Ufa* zurückgeworben und ihn für *Aelita* gewinnen können. Fedor Ocep, der sich bereits zur Zeit des zaristischen Kinos und während des Bürgerkrieges als Drehbuchautor von *Pikovaja Dama*, *Metel'* [Pikdame, Der Schneesturm] und *Polikuška* einen Namen gemacht hatte, arbeitete zusammen mit Aleksej Fajko am Drehbuch. Jurij Željabužskij war als Kameramann tätig.

Die Liste der Schauspieler setzte sich fast ausnahmslos aus Schauspielern der großen Moskauer Theater wie MCHAT, Kamernyj Teatr, Satiričeskij Teatr, Vachtangov- und Mejerchol'd-Theater zusammen.

So scheint es auf den ersten Blick mehr als verwunderlich, daß das *Mežrabpom-Rus'*-Kollektiv bei der Themenwahl seines ersten Films ausgerechnet auf den Science-Fiction-Roman Tolstojs stieß, und daß Protazanov sich auf Anhieb für dieses Sujet begeistern konnte. Berücksichtigt man aber die Tatsache, daß sich die einzige nichtstaatlich geleitete Filmgesellschaft im gleichen Maße um die Produktion von 'boeviks' [Actionfilmen] und deren Exportqualitäten wie um die Fortsetzung der russischen Kinotradition bemühte, so wird klar, daß dem allgemeinen Aufschrei nach „sovremennost'“ [Modernität] nachzukommen war. Dies zeigt sich auch in der im Kollektiv gefaßten Entscheidung gegen die ursprünglich geplante Produktion von *Ivan Groznyj* [Ivan, der Schreckliche] unter der Regie von Protazanov als ersten *Mežrabpom-Rus'*-Film. Nachdem Chef-Dramaturg N. Efros das Drehbuch gelesen hatte, entschied er, daß man sich anderen Themen zuwenden mußte: „Картина может получиться интересной, только у вас уж очень много скачут на лошадях“¹⁸ [Der Film kann interessant werden, nur wird bei Euch schon allzu viel auf Pferden geritten].

Dem Verzicht, ein weiteres Mal auf Pferden zu reiten, folgte das kühne Vorhaben, zum ersten Mal auf den Mars zu reisen. Die Tatsachen, daß sich Science-Fiction-Themen in der so-

schewiken] setzte sich mit westlichen Vorurteilen gegenüber dem 'rückständigen' kommunistischen Rußland auseinander und wurde von der Kritik gleichermaßen gelobt wie verurteilt. Jurij Željabužskijs (Kameramann von *Aelita*) Komödie *Papirosnica iz Mosselproma* [Das Zigarettenmädchen aus Mosselprom] (mit den *Aelita*-Darstellern Jul'ja Solnceva, N.M. Ceretelli und Igor Il'inskij in den Hauptrollen), vom Publikum positiv aufgenommen, wurde, ähnlich wie *Aelita*, als unsowjetischer, sentimentaler Film ohne Klassenbewußtsein und Ideologie kritisiert. Aleksandr Ivanovskijs Historienfilm *Dvorec i krepost'* [Palast und Festung] zählt zu den ersten sowjetischen Produktionen mit internationalem Erfolg, wurde von Moskau jedoch nahezu ignoriert. Džiga Vertovs erster Spielfilm *Kino-glaz* [Kino-Auge], der als „Film ohne Drehbuch, ohne Schauspieler, ohne Regisseur und ohne Bühnenbild“ beworben wurde, blieb sowohl von Kritikern als auch vom Publikum 'unverstanden'. Vgl. hierzu auch Youngblood: 1985, S. 30ff; und Youngblood: 1992, S. 75.

¹⁶ Da die Untersuchung der Produktionsgeschichte von *Aelita* die Diagnose „klassischer Film im Stil des narrativen Realismus“ nahelegt, sind die Arbeiten der wesentlichen avantgardistischen und konstruktivistischen Filmtheoretiker der 20er Jahre zur Behandlung dieses Films nicht relevant. Deshalb scheint ihre Heranziehung hier nicht sinnvoll.

¹⁷ Lebedev: 1965, S. 174.

¹⁸ N. Efros, zitiert nach Arlazorov: 1973, S. 106.

wjetischen Literatur spätestens seit 1920 großer Beliebtheit erfreuten, das öffentliche Interesse an der Erforschung fremder Planeten zu wachsen begann¹⁹, und Science Fiction für eine 'zeitgenössische' Produktion als deutlicher Modernismus besonders gut geeignet war, trugen wesentlich zu diesem Entschluß bei.

Daß diese so unterschiedlichen Abenteuer nicht mit dem gleichen Equipment zu bewältigen waren, war dem Produktionskollektiv von *Aelita* klar. Davon zeugen der den westlichen Produktionen in nichts nachstehende Aufwand an Technik, die konstruktivistischen Bühnenbilder und Kostüme. Daß darüber hinaus aber auch ein Wechsel der Gestaltungsprinzipien, das Formulieren einer neuen Weltanschauung stattfinden mußte, das schien Protazanov – seinen Kritikern zufolge – nicht realisiert zu haben. Selbst sein Versuch, die sozialistische Revolution auf dem Mars allegorisch in den Film einzubauen, wurde als mißglückt abgetan. So bemerkte Alejnikov: „тема социальной революции, затронутая в романе, еще больше затуманилась в сценарии.“²⁰ [Das Thema der sozialen Revolution, das der Roman streift, verschwimmt im Drehbuch noch mehr.]

Da *Aelita* als Protazanovs Versuch gelten kann, sich nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion wieder zu etablieren, vereinen sich in diesem Film die Vorstellungen des Regisseurs und seiner Drehbuchautoren, Zugeständnisse an *Mežrabpom-Rus'*, die Sowjetmacht und die Vorstellungen der 'linken Flanke'. Gerade die Synthese derart verschiedener Strömungen veranlaßte die Kritik, *Aelita* als „поражение обусловлено (...) идеологической беспринципностью“²¹ [Niederlage, bedingt durch (...) ideologische Prinzipienlosigkeit] zu werten.

Ungeachtet aller vermeintlichen Mängel soll an dieser Stelle auf die Sonderrolle hingewiesen werden, die *Aelita* im frühsowjetischen, im sowjetischen Kino überhaupt zukommt. Sie ist die erste und nahezu einzige Science-Fiction-Produktion des sowjetischen Stummfilms. Als einziger in seinem Bekanntheitsgrad mit *Aelita* vergleichbarer Film mit SF-Elementen der sowjetischen Stummfilm-Ära kann Kulešovs *Luč smerti* [Der Todesstrahl] von 1925 gelten. Diese Verfilmung des gleichnamigen Tolstoj-Romans gilt als Kulešovs Versuch, die filmische 'Grammatik' zu entschlüsseln und stellt eine Parodie auf amerikanische Serials dar. Im Film geht es um eine neuartige Todesstrahlen-Waffe, die eine faschistische Gruppe unter Führung eines Jesuitenpaters für ihre reaktionären Machenschaften mißbrauchen will.

Gerade die Tatsache, daß sich Protazanov bei seinem fast zeitgleich mit Ejzenštejns erstem Film *Stadka* [Streik] erschienenem Experiment nicht der so oft zitierten Errungenschaften des frühsowjetischen Kinos bediente, sich aber genauso wenig für eine Zukunftsgestaltung à la 'svetloe buduščee' [leuchtende Zukunft] im Sinne des Sowjetrealismus entschied, macht diesen Film so interessant.

Protazanovs Versuch, in Fortsetzung einer bürgerlichen Autorentradition im Stile des narrativen Realismus Zukunft zu modellieren, verschiedene Stationen eines Utopiebegriffs im Moskau der frühen 20er Jahre und auf dem Mars zu definieren, soll im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden.

2. Rezeptionsgeschichte und Forschungsbericht

Ein Blick auf die *Aelita*-Kritiken der wichtigsten sowjetischen Film-, Wochen- und Tageszeitungen des Jahres 1924 und die wenigen bis heute erschienenen filmwissenschaftlichen Ab-

¹⁹ So wurde etwa sechs Monate vor der Premiere von *Aelita* in Moskau die weltweit erste Gesellschaft zur Erforschung interplanetarer Mitteilungen gegründet. Vgl. auch: Arlazorov: 1973, S. 123.

²⁰ Alejnikov: 1957, S. 32.

²¹ *Kino-Gazeta*: 07.10.24, N. 41 (57), S. 2, Lebedev.

handlungen zu *Aelita*²² bestätigt die oben angeführte Vermutung: Protazanov konnte mit *Aelita* den an ihn gestellten zeitgenössischen Erwartungen nicht gerecht werden. Unter Hervorhebung verschiedener wenig gelungener Aspekte des Films zogen Filmkritiker, Arbeiterräte und Journalisten unmittelbar nach der Premiere am 29. September 1924 im Filmtheater *Ars* eine eindeutige Bilanz: Sowohl auf künstlerischem als auch ideologischem Sektor war *Aelita* nicht der Film, den sie sich am Wendepunkt der sowjetischen Kinematographie gewünscht hatten. Doch was waren ihre einzelnen Kritikpunkte?

2.1. Die Technik: „Svet organizovan tščatel’no“, no „s ovčinku pokažetsja“

So unterschiedlich die Bewertungen der verschiedenen ‘Errungenschaften’ von *Aelita* auch ausfielen, in einem war man sich einig: Vom technischen Standpunkt aus gesehen war der Film das Meisterwerk, das *Mežrabpom-Rus’* schaffen wollte, um auf dem einheimischen Markt mit ausländischen Produktionen konkurrieren zu können und das Vorurteil sowjetischer technischer Rückständigkeit endgültig aus der Welt zu schaffen. Das Lob war jedoch nicht ungebrochen.

So bemerkte die *Pravda*: „В техническом отношении картина не уступает заграничной продукции.“²³ [Vom technischen Gesichtspunkt betrachtet steht der Film ausländischen Produktionen um nichts nach.] Der Hinweis auf diese Errungenschaft wurde jedoch sofort mit der Kritik gekoppelt: „Как это ни странно, но до сих пор сильная сторона наших картин скорее в их технике, чем в идеологическом содержании.“²⁴ [Auch wenn es seltsam sein mag – die Stärke unserer Filme liegt doch bis heute eher in der Technik, denn im ideologischen Gehalt.]

Rabočij i teatr verkündete, daß *Aelita* europäischen Produktionen in nichts nachstehe: „‘Аэлита’ – огромное достижение русского кино. Это фильм европейского масштаба. (...) Монтаж блестящий, фотография четкая, освещение удачное;“²⁵ [‘Aelita’ ist eine gewaltige Errungenschaft des russischen Kinos. Das ist ein Film im europäischen Maßstab. (...) Eine glänzende Montage, eine präzise Kamera, gelungene Beleuchtung.]

Večernaja Moskva konstatierte: „Сделана картина хорошо. В постановочном отношении – это одна из лучших советских фильм.“²⁶ [Gemacht ist der Film gut. Unter dem Gesichtspunkt der Inszenierung ist er einer der besten sowjetischen Filme.]

Zu den wenigen positiven Äußerungen im mehrseitigen *Aelita*-Verriß Nikolaj Lebedevs zählt der Satz „Тщательно организован свет, тщательно снято, тщательно проявлено и отпечатано.“²⁷ [Die Beleuchtung ist sorgfältig ausgeführt, es wurde sorgfältig gedreht, sorgfältig entwickelt und abgezogen.]

Izvestija verlor nicht mehr als drei Worte über die bestmögliche Organisation der Technik. „Фотографии неплохи.“²⁸ [Die Fotos sind nicht übel] Mit dieser undifferenzierten Aussage wurde der *Novyj zritel’* den Leistungen des bereits 1924 renommierten Kameramanns und späteren Regisseurs Jurij Željabužskij wohl kaum gerecht.

Der hervorragende Einsatz von Technik wurde zwar von allen Kritikern des Jahres 1924 konstatiert, die Gesamtbewertung fiel jedoch mehrheitlich negativ aus: Dieser schlechte Film

²² Als zeitlich von der Premiere entfernteste sowjetische *Aelita*-Rezension, die sich ausführlich mit Protazanovs Verfehlungen bezüglich der frühsowjetischen Kinematographie auseinandersetzt, sei hier die retrospektive Beurteilung des *Mežrabpom-Rus’*-Direktors Alejnikov aus dem Jahre 1957 genannt. In: Alejnikov: 1957, S. 27ff.

²³ *Pravda*: 01.10.1924; N. 223, S. 5. B.T.

²⁴ Ebenda.

²⁵ *Rabočij i teatr*: N. 6, 1924.

²⁶ *Večernaja Moskva*: 01.10.1924, N. 225, S. 3. Čarnyj.

²⁷ *Kino-Gazeta*: 07.10.1924, N. 41 (57), S. 2. Lebedev.

²⁸ *Novyj zritel’*: N. 39, 1924, anonym.

rechtfertige in keiner Weise einen derart hohen Aufwand an Technik, Kosten und Zeit. So läßt sich der diesbezügliche Kritiker-Konsens am treffendsten in den Worten Alejnikovs zusammenfassen:

никакая техника, ни блеск внешнего оформления, ни постановочные достижения не могли оживить мертвый образ, скрыть отсутствие в фильме правды жизни, живого пульса ее.²⁹

[Keine Technik, kein Glanz der Aufmachung, nicht die Errungenschaften der Inszenierung konnten die tote Form beleben oder verdecken, daß die Wahrheit und der lebendige Puls des Lebens im Film fehlen.]

2.2. Die Darsteller: „Podlinnaja kinoigra russkich akterov“ ili „gamma kinoromantičeskoj drebedenii“?

Die Bewertung der schauspielerischen Leistungen fiel wesentlich differenzierter aus als die der Technik. So entschied die *Pravda* – ohne Hervorhebung von Qualitäten einzelner –, daß alle Hauptdarsteller von *Aelita* die an sie gestellten Aufgaben gemeistert hätten: „артисты (Эггерт, Церетелли, Зашадежий, Солнцева, Куинджи, Третьякова) вполне хорошо справились со своими ролями.“³⁰ [die Schauspieler (Éggert, Ceretelli, Zašadežij, Solnceva, Kuindži, Tret’jakova) wurden ihren Rollen vollkommen gerecht]. *Rabočij i teatr* hob die Qualitäten authentischer russischer Kino-Schauspieler hervor. „нужно отметить игру, подлинную кино-игру русских актеров.“³¹ [das authentische Film-Schauspiel russischer Darsteller muß hervorgehoben werden.]

Die schauspielerischen Leistungen von N. Ceretelli wurden sehr unterschiedlich aufgenommen. So empfand M. Čarnyj Ceretellis Darstellung des Los’ als „voll und ganz unpassend“. „Его советский инженер Лось кажется весьма неуместно перенесенным в „Аелиту“ одним из героев томно-страдающего Полонского или Максимова.“³² [Seine Darstellung des sowjetischen Ingenieur Los’ in „Aelita“ wirkt ganz und gar unpassend. Er scheint ihn mit einem der Schmach-Helden Polonskijs oder Maksimovs verwechselt zu haben.]

Der *Novyj zritel’* billigte Ceretelli und Kuindžij zu, ihre Aufgabe, „die Skala kinoromantischer Töne im Geschmack Mozzuchins und Cholodnas beim Schwanz zu packen“, erfüllt zu haben: „Церетелли с Куинджи с большим ‘чувством’ оную допотопную мозжухинщину ‘переживали’.“³³ [Ceretelli und Kuindži ‘durchlebten’ mit großem ‘Gefühl’ diese vorsintflutliche Mozzuchinščina.]

Kino-Gazeta, *Izvestija* und *Rabočij i teatr* konnten den schauspielerischen Leistungen Ceretellis ausschließlich Positives abgewinnen, was sich in folgenden Kritiken äußerte „Н. Церетелли проявил себя недурным артистом в ролях скорбного интеллигента“³⁴ [N. Ceretelli zeigte sich als gar nicht übler Schauspieler in den Rollen des leidvollen Intelligenzlers], „камерный Церетелли весьма типичен для истерического интеллигента Лося“³⁵ [der Kammerchauspieler Ceretelli ist sehr typisch für den hysterischen Intelligenzler Los’], „ярко очерченную фигуру дает Церетелли“³⁶ [eine klar umrissene Figur präsentiert Ceretelli].

Auch bei der Bewertung der weiteren Hauptdarsteller fand man keinen rechten Konsens. So reichten die Kritiken für den ‘Pinkerton’-Darsteller Il’jinskij von „большое эстетическое

²⁹ Alejnikov: 1957, S. 36.

³⁰ *Pravda*: s.o.

³¹ *Rabočij i teatr*: s.o.

³² *Večernaja Moskva*: s.o.

³³ *Novyj zritel’*: s.o.

³⁴ *Izvestija*: s.o.

³⁵ *Kino-Gazeta*: s.o.

³⁶ *Rabočij i teatr*: s.o.

удовольствие дает игра Ильинского“³⁷ [großes ästhetisches Vergnügen bereitet das Spiel Il'inskijs] über „Ильинский несколько переигрывал, но с ролью в общем справился“³⁸ [Il'inskij übertrieb ein wenig, kam mit der Rolle aber im großen und ganzen zurecht] bis „Игорь Ильинский еще не освоился с кино и переигрывает“³⁹ [Igor' Il'jinskij meistert das Kino noch nicht und übertreibt].

Die einzige Qualität, die der wenig beachteten *Aëlit*a-Darstellerin und später erfolgreichen Regisseurin Jul'ja Solnceva zuerkannt wurde, war Schönheit: „Солнцева – красавица без темперамента и с очень однотонной мимикой“⁴⁰ [Solnceva – eine Schönheit ohne Temperament und mit äußerst eintöniger Mimik].

Auch die Nataša-Darstellerin blieb von der Kritik weitgehend unbeachtet. Nikolaj Lebedevs Bewertung von V. Kuindži gehört zu den positivsten Aspekten, die er *Aëlit*a abgewinnen konnte: „несколько холодна, но красива и фотогенична Куинджи“⁴¹ [ein wenig kühl, aber hübsch und fotogen ist Kuindži].

Die schauspielerischen Leistungen P. Pol's (als Spekulant Ėrlich) wurden von der Kritik nicht erwähnt oder mit nichtssagenden Halbsätzen bedacht.

Bei der Bewertung von Nikolaj Batalov (Rotarmist Gusev) und V. Orlova (seine Frau Maša) war man sich einig: Sie galten als die eigentlichen 'Stars' des Films: „Баталов и Орлова дают единственные в ленте русские сочные типы“⁴² [Batalov und Orlova präsentieren die einzigen russischen saftigen Typen im Film] schrieb Ch. Chersonskij.

Sogar Nikolaj Lebedev mußte zugestehen: „удачно провела роль Маши Орлова, и совсем великолепен, к сожалению, мало использованный Баталов в роли красноармейца Гусева“⁴³ [erfolgreich führte die Orlova die Rolle der Maša aus, ganz und gar großartig – leider wenig eingesetzt – ist Batalov in der Rolle des Rotarmisten Gusev]. Auch *Rabočij i teatr* huldigte den Qualitäten Batalovs: „На первом месте Баталов“⁴⁴ [An erster Stelle steht Batalov]. Als die letzte Rettung in einem durchwegs schlechten Film empfand der *Novyj zritel'* die darstellerischen Leistungen von Batalov: „Картину спасает красноармеец Гусев в отличном изображении Баталова“⁴⁵ [Den Film rettet Rotarmist Gusev, ausgezeichnet dargestellt von Batalov].

Aus diesen unterschiedlichen Bewertungen der einzelnen Schauspieler zogen die Kritiker ein mehr oder minder einhelliges Resümee: Ob die Darsteller ihre „Rollen bewältigt“ oder „vollkommen unpassend“ agiert hatten – ein derart schlechter Film konnte auch durch ihren Beitrag nicht gerettet werden.

2.3. Das Drehbuch: „Scenaria – kuča alogičnostej“

Die „stümperhafte Drehbucharbeit“, die „Umwandlung“ eines „ideologisch etwas unklaren“⁴⁶ Romans „von literarisch hohem Wert“⁴⁷ zu einer „abstoßenden Anekdote“⁴⁸ wurde von der zeitgenössischen Kritik vielfach bemängelt.

³⁷ *Večernaja Moskva*: s.o.

³⁸ *Kino-Gazeta*: s.o.

³⁹ *Izvestija*: s.o.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ *Kino-Gazeta*: s.o.

⁴² *Izvestija*: s.o.

⁴³ *Kino-Gazeta*: s.o.

⁴⁴ *Rabočij i teatr*: s.o.

⁴⁵ *Novyj zritel'*: s.o.

⁴⁶ Lebedev: 1965, S. 176.

⁴⁷ *Kino-Gazeta*: s.o.

⁴⁸ Ebenda.

Neben eindeutigen ideologischen Verfehlungen warf man Ocep und Fajko vor allem die Unstrukturiertheit, Verworrenheit und Alogik des Drehbuchs vor.⁴⁹

Zeitgenössische Kritiken und sowjetische filmwissenschaftliche Abhandlungen von *Aëlit* lassen sich über die Unverständlichkeit dieses Films aus, zeugen aber gleichzeitig davon, wie gering die Bereitschaft war, sich tatsächlich mit ihm auseinanderzusetzen und ihn zu verstehen.

So mokierte sich die *Pravda* darüber, daß der „gesamte Mars-Flug in Form eines Traums von Ingenieur Los' gestaltet ist, der unklar läßt, wo und wann er träumt“⁵⁰. Dies läßt einige Fragen unbeantwortet:

по картине, как-будто выходит, что заснул он после попытки убить свою жену, но тогда откуда же картины Марса и в первой, и во второй, и в остальных частях картины?⁵¹

[Aus dem Film geht hervor, daß er einschláft, nach dem Versuch, seine Frau zu töten, aber woher stammen dann die Marsbilder im ersten, im zweiten und in den übrigen Teilen des Films?]

Der *Novyj zritel'* sah *Aëlit* als einen weiteren Beweis dafür, daß die „Orientierung am Spießbürger“ vor allem zur „Sinnlosigkeit des Drehbuchs“ verpflichtete. Auch er stellte Verständnisfragen:

Если, как показано в конце фильма, вся эта марсианщина лишь плод больного воображения убийцы, то зачем же в начале картины трактовать ее, как объективно существующую?!⁵²

[Wenn, wie am Ende des Films gezeigt wird, dieser ganze Marsplunder nur die Frucht kranker Träumereien eines Mörders ist, wieso wird er dann zu Beginn des Films als objektiv existierend behandelt?!]

N. Alejnikov, der als Direktor von *Mežrabpom-Rus'* Mitverantwortung für *Aëlit* trug, versäumte es nicht, sich noch 33 Jahre nach der Premiere in Form von Schuldzuweisungen an alle Beteiligten von diesem Film zu distanzieren. Oceps und Fajkos 'Umwandlung' vom Roman zum Drehbuch bewertete er folgendermaßen: „Однако при этой переделке не произошло укрепления логического строя повествования...“⁵³ [Trotzdem fand durch diese Umwandlung keine Festigung des logischen Baus der Erzählung statt...]

Auch der Volkskommissar für Bildung, A. V. Lunačarskij, bedauerte die schlechte Qualität des Drehbuchs, wobei anzunehmen ist, daß sich seine Kritik nicht nur darauf bezog:

„Аэлит“ в современной русской кинематографии представляет собой исключительное явление. Режиссер, многие артисты, операторы-фотографы оказались на высоте. Жаль, что литературная разработка сценария оставляет желать лучшего.⁵⁴

[„Aëlit“ präsentiert sich im zeitgenössischen russischen Film als Ausnahmerscheinung. Der Regisseur, viele Schauspieler, die Kameramänner erwiesen sich als hochwertig. Schade, daß die literarische Ausarbeitung des Drehbuchs zu wünschen übrig läßt.]

Die schärfste Kritik am Drehbuch übte Nikolaj Lebedev

В сценарии куча алогичностей и очевиднейших нелепостей. Марс показан то реально, то только результатом галлюцинации. Действие разворачивается на протя-

⁴⁹ Vgl. hierzu bes. Alejnikov: 1957, S. 31 und *Kino-Gazeta*: s.o.

⁵⁰ *Pravda*: s.o.

⁵¹ Ebenda.

⁵² *Novyj zritel'*: s.o.

⁵³ Alejnikov: 1957, S. 31.

⁵⁴ A. V. Lunačarskij, zitiert nach Arlazorov: 1973, S. 125.

женин одного года, а быт показан пятилетний (и мешочники из 19 года, и современный Волховстрой) и пр.⁵⁵

[Im Drehbuch ist ein Menge offensichtlicher Unsinn. Der Mars wird mal als real, mal lediglich als Resultat einer Halluzination gezeigt. Die Handlung entwickelt sich im Lauf eines Jahrs, der gezeigte Alltag aber erstreckt sich über fünf Jahre (sowohl Hamsterer aus dem Jahr 19 wie das zeitgenössische Volchovstroj) u. ä.]

Was ist von diesen Vorwürfen zu halten? Bei einer flüchtigen Rezeption des Films selbst unter heutigen Bewertungskriterien könnten sich bezüglich des Drehbuchs ähnliche Vorwürfe ergeben. Eine etwas intensivere Auseinandersetzung mit *Aelita* zeigt jedoch sofort, wie ein Großteil der zeitgenössischen Kritiken einzuschätzen ist – ideologisch voreingenommen! Hätte Protazanov sich zur Formulierung einer eindeutigen Weltanschauung entschlossen, hätte dies aus dieser Sicht selbst das uninteressanteste oder verworrenste Drehbuch gerechtfertigt.

Um ihren Argumenten Kraft zu verleihen, stützten sich die Kritiker oft genug auf Unwahrheiten. So läßt sich der Vorwurf, die Marsszenen würden anfangs als tatsächlich existierend, später als reine Traumgebilde Los'ens eingeführt, nicht halten: Jeder einzelnen im Film vorhandenen Marssequenz ist eine 'remarka'⁵⁶ vorgestellt, die auf den Traumcharakter hinweist.

Hinter den oben angeführten Anschuldigungen verbirgt sich also etwas anderes, das jedoch nur andeutungsweise in den Kritiken zu Sprache kam: der *eigentliche* Vorwurf, daß die Hinweise auf die 'Traumhaftigkeit' im Lauf der Handlung in Vergessenheit geraten, die Marssequenzen somit durchaus real scheinen und infolgedessen auch keine klaren Antipoden zu den 'realistischen' Erdszenen darstellen.

Eine zeitgenössische Rezension gegensätzlicher Tendenz aus dem Ausland zeigt, daß die Kritik am Drehbuch ganz entscheidend von der Weltanschauung bzw. Ideologie des Kritikers abhing. So schrieb Oswald Zienau:

Wenn der russische Film (...) Verzerrungen im Sujet zeigt, (...) so liegt das daran, daß der Film in Sowjetrußland vor allem die Aufgabe hat, propagandistisch (...) zu wirken. War z.B. der erste größere Film der (...) Ruß „Polikuschka“ eine Darstellung russischen Lebens im zaristischen Rußland, so ist der Film *Aelita*, der zweite und bisher größte Film der gleichen Gesellschaft ein Ausschnitt aus der Zeit des revolutionären Werdens Sowjetrußlands. Daher fehlt hier nicht der (...) Hinweis auf eine glückselige Zukunft, die in der Arbeit des einzelnen Sowjetbürgers zum gemeinsamen Wohle aller liegt, im Gegensatz zum Prinzip der nur ausbeuterischen kapitalistisch-absolutistischen Staaten. Dieser propagandistische Gegenwarts- und Zukunftswert war bestimmend für die besonders sorgfältige Aufmachung des Ganzen, bis selbst in das unscheinbar anmutende Detail hin.⁵⁷

2.4. Ideologie: *Aelita* – „poraženie obusloveno ideologičeskoj besprincipnost'ju“

Das eigentliche Scheitern des Films *Aelita* aber lag – und darin waren sich die Kritiker einig – weder am schlechten Drehbuch, an untalentierten Schauspielern oder am verschwenderischen Einsatz von Technik noch an der Summe dieser Teilaspekte, sondern an einer Abwe-

⁵⁵ *Kino-Gazeta*: s.o.

⁵⁶ Innerhalb dieser Arbeit wird zur Differenzierung der Zwischentitel [nadpisi] zwischen folgenden filmwissenschaftlichen Termini unterschieden: *remarka* [kommentierender oder expositorischer Zwischentitel], *replika* [dialogischer Zwischentitel], *credit* [Zwischentitel, der beteiligte Personen oder Darsteller nennt] und *insert* [Zwischentitel in Form von Schriftstücken, nicht in der Kameraeinstellung selbst lesbar, sondern als „mežkadrovye nadpisi“]. Diese Typologisierung wurde unverändert aus Susanne Orosz's Arbeit über die Funktion von Zwischentiteln übernommen. Vgl. hierzu Orosz: 1988, S. 135-151.

⁵⁷ *Der Film*: Nr. 43. 26.10.24, Zienau.

senheit. „В отсутствии идеологической (...) цели“⁵⁸ [Am Fehlen ideologischer (...) Ziele], wie es die *Pravda* formulierte.

Wie unterschiedlich Tageszeitungen, Filmzeitschriften und Arbeiterblätter auch argumentierten, alle zogen die gleiche Bilanz:

Ein zeitgenössischer sowjetischer Film, der die Zeit des 'voennyj kommunizm' (Kriegskommunismus), die NÉP-Ära und den Aufbau des Neuen Rußlands in den Jahren 1921/22 thematisiere, habe bestimmte ideologische Kriterien zu erfüllen, doch *Aélita* erfülle diese nicht.

„Die Orientierung am Spießbürger“, die „Kleinbürgerlichkeit“ der Szenaristen, des Regisseurs und der im Film dargestellten Welt ist ein Kritikpunkt, der nicht nur bei *Aélita* sondern den meisten *Rus'*- und *Mežrabpom-Rus'*-Produktionen konstatiert wurde. Von Signifikanz ist jedoch die Tatsache, daß *keine* zeitgenössische *Aélita*-Rezension ohne das Schlagwort „Kleinbürgertum“ auskam.

Auch der *Novyj zritel'* untersucht das 'Kosten-Nutzen-Verhältnis' und kommt zu einem ähnlichen Ergebnis:

Взвинченные хорошей рекламой и тематической связью с популярным романом большие ожидания не оправдались. „Аэлита“ оказалась обыкновеннейшей о б ы - в а т е л ь с к о й кино-картиной.⁵⁹

[Die durch gute Reklame und die thematische Verbindung mit dem populären Roman hervorgerufenen großen Erwartungen wurden nicht erfüllt. „Aelita“ erwies sich als gewöhnlichster spießbürgerlicher Kino-Film.]

Aber was macht die Spießbürgerlichkeit des Films aus, worin bestand seine „ideologische Prinzipienlosigkeit“⁶⁰? Die spätere filmwissenschaftliche retrospektive Debatte konnte diese nicht ausmachen, sondern sah in *Aélita* genau umgekehrt eine Anhäufung von propagandistischen Szenen, von klaren Zugeständnissen an die Sowjetmacht.

So bewertet Denise Youngblood *Aélita* als einen wenig innovativen Film mit eindeutigen ideologischen Richtlinien:

Obvious concessions to Soviet power in the film include a shot of women putting on shoes at a ball cut to peasant women putting on bast shoes [E 529 E 530/ K.H.], to name one example. Titles about the joys of building a revolution are tendentious and the ending is pious: dreams are fun (...), but Soviet citizens must remember the 'real work' that lay ahead.⁶¹

Michael Benson sieht *Aélita* als kaum verhüllten Propagandafilm mit eindeutiger Moral: „In a thinly veiled piece of Marxist propaganda came Russia's (...) *Aelita: The Revolt of the Robots* (1924). (...) The moral is, never trust an aristocrat“⁶²

Auch Georg Seeßlen stellt den ideologischen Aspekt von *Aélita* klar heraus. Er erkennt in diesem Film „eine ganz direkte, weniger propagandistisch ausgefeilte als naive Parteinahme, die im Gegensatz zu den deutschen phantastischen Filmen Sympathien und Antipathien unverlüsselt“⁶³ wiedergibt.

Diese klare Sympathienverteilung läßt sich laut Oksana Bulgakova auch in der Kontrastierung der alten vorrevolutionären Helden Aélita und Ingenieur Los' mit dem Modell der neuen

⁵⁸ *Pravda*: s.o.

⁵⁹ *Novyj zritel'*: s.o.

⁶⁰ *Kino-Gazeta*: s.o.

⁶¹ Youngblood: 1985, S. 31.

⁶² Benson: 1985, S. 17.

⁶³ Seeßlen: 1980, S. 101.

sowjetischen Helden Maša und Gusev finden. Hier werde deutlich, daß die Zeit der alten Helden vorbei, das neue Bewußtsein der Arbeiterklasse geweckt sei:

The hero and lover of *Aelita* had the usual themes to deal with – love, pursuit and gunshots. But the new hero (...) worked for the revolution, and in an almost off-hand way courted a proletarian woman who was a bonded servant. This man of the street was sure that the world belonged to him, and the audience could not fail to be caught up in the new confidence of the workingclass strength.⁶⁴

Dmitry und Vladimir Shlapentokh gehen sogar so weit, *Aelita* als Beweis für die andauernde Dominanz eschatologischer und millenistischer Anschauungen im offiziellen sowjetischen Gedankengut zu sehen. Gemäß dieser Anschauungen zeige der Film auch die Indeterminiertheit der bolschewistischen Revolution, die eine aufs Modell der russischen Gesellschaft basierende Transformation impliziere: eine Transformation aller Nationen der Erde und des gesamten Universums. So käme der UdSSR die Rolle eines revolutionären kosmischen Messias zu. In dieser kosmischen Transformation spiele Gusev eine entscheidende Rolle. Er vereinige alle Anforderungen eines Revolutionsführers in sich: Eine politische Vision, taktische Fähigkeiten und ein optimistisches Wesen.⁶⁵

Der zeitgenössischen Kritik der 1920er Jahre zufolge trugen jedoch all diese Teilaspekte, die unübersehbaren Zugeständnisse an die Sowjetmacht, ein deutliches Bekenntnis zu den neuen Helden der Neuen Sowjetunion, das große Thema der großen Revolution nicht zur Formulierung einer Weltanschauung bei.

Nach einem wesentlichen Kriterium, dem Beitrag zum Klassenkampf, fragte Ch. Chersonskij in seiner Rezension und stellte damit auch gleich einen wesentlichen Mangel des Films heraus: „Что дает с точки зрения этой (классовой) борьбы и её целей новая советская фильма ‘Аэлита’? Как-будто – ничего.“⁶⁶ [Was bietet der neue sowjetische Film ‘Aelita’ unter dem Gesichtspunkt dieses (Klassen-) Kampfes und seiner Ziele? Es scheint – nichts.]

Während der Film aus heutiger Sicht zu eindeutig ideologische Tendenzen aufweist, bestimmte die Forderung nach eindeutigerer und ungebrochener Ideologie die Rezensionen des Jahres 1924. Selbst an den unbestrittenen Helden Gusev und Maša, den einzigen „saftigen russischen Typen des Films“ wurde noch ‘Ideologiekritik’ geübt.

So ist nach Ansicht Ch. Chersonskijs die Schürzenjägerei Gusevs eine Verunglimpfung des Revolutionshelden.⁶⁷ Auch M. Čarnyj wirft Protazanov Fehler bei der Gestaltung der „wunderbaren Figur Gusevs“ vor:

Красноармейцу Гусеву совершенно почему-то нечего делать. Так даже и написано. ‘за отсутствием внешних и внутренних фронтов’. (...) Это – клевета на революционера Гусева. Гусев, который воевал на фронтах, устраивал спектакли на эвакуациях, (...) начал строить Волховстрой.⁶⁸

[Der Rotarmist Gusev hat aus irgendwelchen Gründen überhaupt nichts zu tun. So steht es sogar auch geschrieben. ‘wegen Abwesenheit äußerer und innerer Fronten’ (...) Das ist eine Verleumdung des Revolutionärs Gusev. Gusev, der an der Front kämpfte, Theateraufführungen in der Evakuierungsstelle organisierte, (...) mit dem Aufbau von Wolchowstroj begann.]

⁶⁴ Bulgakova: 1993, S. 153.

⁶⁵ Vgl. Shlapentokh und Shlapentokh: 1993, S. 56.

⁶⁶ *Večernaja Moskva*: s.o.

⁶⁷ Vgl. *Izvestija*: s.o.

⁶⁸ *Večernaja Moskva*: s.o. Anm. der Verfasserin zu dieser Kritik: Im gesamten Film findet sich kein Hinweis auf Gusevs Mitarbeit an der Großbaustelle Wolchowstroj.

Diese Empörung über die Gebrochenheit des Helden Gusev, der neben göttlichen auch noch menschliche Züge aufweist, kann als repräsentativ für die gesamte zeitgenössische Ideologiedebatte um *Aelita* angesehen werden. Immer wieder kommt die Frage auf: Warum sind die Helden des Films nicht eindeutig als Helden zu identifizieren, warum sind sie mit Eigenschaften ausgestattet, die so gar nicht zu ihrem Heldentum passen mögen?⁶⁹

Wie an der Gestaltung der Frauenfiguren noch aufgezeigt werden wird, hat Protazanov mit *Aelita* keinen Propagandafilm geschaffen. Vielmehr bemühte er sich darum, vielseitige Typen zu entwickeln, die durch ihre Fähigkeit, sich von semantischen Raumbindungen zu lösen, dem Film eine dynamische Handlung verliehen.

Eine Analogie dieser Gebrochenheit findet sich auch in den zwei dargestellten Welten, dem zeitgenössischen Moskau und dem ideologisch rückwärtsgerichteten Mars, die nicht, wie von der Kritik erwartet wurde, als eindeutige Antipoden miteinander kontrastiert wurden. Die Verwendung des Genres SF im frühsowjetischen Film zu eben dem Zeitpunkt, da die Schaffung eines aus heutiger Sicht utopisch scheinenden Systems zum Staatsziel proklamiert wurde, hätte eine eindeutige Möglichkeit zur unverhüllten Sympathienwiedergabe geboten: die Kontrastierung der Utopie des zeitgenössischen sozialistischen Erdenstaats mit der Antiutopie des reaktionären kapitalistischen Marsstaats. Doch Protazanov zeigte nicht – und das Konzept binärer Oppositionen Mars – Erde, alt – neu, oben – unten hätte sich hierfür hervorragend geeignet – zwei Gegensätze, die sich eindeutig in ein Positiv-Negativ-Schema einordnen lassen und somit einen ‘ideologisch korrekten’ Propagandafilm gewährleisten würden. Schon diese Tatsache kann als erstes Indiz dafür gelten, daß sich Protazanov bei seiner Zukunftsmodellierung bewußt vom Modell ‘sowjetischer Utopien’ abgrenzte. Nach Földeak zeichnen diese im Unterschied zu den sozialen Utopien der Vergangenheit, die ein der jeweiligen Realität völlig entgegengesetztes Bild entwarfen, „(...) die ‘herrliche Zukunft’ als direkten Ausfluß des gegenwärtigen Zustands“⁷⁰.

Die Gegenüberstellung zweier Welten ermöglichte Protazanov vielmehr, Analogien aufzuzeigen, klar gesetzte Grenzen zu hinterfragen und somit Teilaspekte *beider* Welten positiv oder negativ darzustellen.

Und eben *das* ist *der* Kritikpunkt der sowjetischen Presse, der in derartiger Klarheit zwar niemals formuliert wurde, sich jedoch hinter den verschiedensten Ausführungen zu den dargestellten Welten versteckte. Das erkannte auch Oswald Zienau, in seiner Rezension in der Berliner Zeitschrift *Der Film*:

Die Moskauer bolschewistische Presse war insofern nicht mit dem Film *Aelita* einverstanden, weil der Film nicht ein wahrheitsgetreuer Ausschnitt aus den Begebenheiten erster Revolutionsjahre sei, d.h., daß der Film nicht die Verderbnis der Bourgeoisie und den Heldenmut des kämpfenden Proletariats ins gewünschte Licht setzte. Wer nicht bolschewistischer politischer Anschauung ist, muß finden, daß das propagandistische und politische Moment gerade stark genug den Film belastet, und daß ein Mehr einfach nicht erträglich wäre⁷¹.

Ein Blick auf die ‘bolschewistische Presse’ bestätigt diese These: Ch. Chersonskij empörte sich über die eindeutigen Parallelen in der Mars- und Erdengestaltung.

⁶⁹ Diese Frage wird in Kapitel II.3 dieser Arbeit eingehend beantwortet werden.

⁷⁰ Földeak: 1975, S. 157.

⁷¹ *Der Film*: s.o.

Марс? Конечно, это дело вкуса: (...) посадить „царствующей“ на Марсе ту же даму с длинным шлейфом и в атласных туфельках на высоких французских каблуках, которыми отплясывали фокстротт на нэпменовском балу...⁷²

[Mars? Natürlich, das ist Geschmackssache. (...) Als auf dem Mars „Regierende“ eine ebensolche Dame mit langer Schleppe und in Atlas-Pantoffeln mit hohen französischen Absätzen, in denen auf dem NÉP-Man-Ball Foxtrott getanzt wird, zu setzen...]

So passen auch die Träumereien Los'ens, denen eine Brückenfunktion zwischen Mars und Erde zukommt, und die damit einer klaren Trennung dieser Welten entgegenwirken, nicht ins Konzept der bolschewistischen Weltanschauung:

Да ведь такое обывательское мечтание надо было ставить в ярко-сатирическом (...) разрезе. Высмеять мечту обывателя о его Марсе и его Аэлите и его собственную земную капитель⁷³

[Solche spießbürgerliche Träumerei hätte doch unter einem grellsaturischen (...) Gesichtspunkt dargestellt werden müssen. Der Traum des Spießbürgers von seinem Mars und seiner Aelita und sein eigenes Erdkapitel hätten verspottet werden müssen.]

Welcher Vorwurf verbirgt sich wirklich hinter der metaphernreichen Schlagwort-Kaskade der *Žzn' i iskusstvo*-Kritik?

Заплесневелая обывательская романтика перемешана с самой необузданной фантастикой, реальное земное бытие с небесной метафизикой, все это под конец сдобрено революционным соусом⁷⁴

[Verschimmelte spießbürgerliche Romantik wurde mit ungezügelter Fantastik vermischt, die realen irdischen Alltagsszenen mit himmlischer Metaphysik, all das zu guter letzt mit Revolutionssoße verfeinert]

Auch diese Rezension läßt sich als reine Ideologiekritik dechiffrieren: Die eigentliche Kritik liegt nicht in der Darstellung von „spießbürgerlicher Romantik“ und „zügelloser Fantastik“, von „realem irdischen Alltagsleben“ und „himmlischer Metaphysik“, sondern in der Tatsache, daß diese so unterschiedlichen Aspekte, die sich in Form von zwei voneinander geschiedenen Welten hätten darstellen können, „vermischt“ sind. Und eben diese Vermischung schließt eine Ideologiemodellierung nach dem Prinzip binärer Oppositionen aus.

Doch wie sind die zwei Einzelwelten Mars und Erde in *Aelita* tatsächlich dargestellt? Bei der Bewertung der Erd-Sequenzen des Films gehen die Kritikermeinungen weit auseinander.

Žzn' i iskusstvo wertete den Film als einzigen ideologischen Fehltritt, gestand ihm aber in den Erden-Teilen einige Qualitäten in der Darstellung der ersten Revolutionsjahre zu: „‘Аэлита’ удумана ловко В своей земной части она превосходно передает отдельные моменты и настроения первых лет революции.“⁷⁵ [Die ‘Aelita’ ist geschickt erdacht. In ihrem Erdteil vermittelt sie hervorragend einzelne Momente und Stimmungen der ersten Revolutionsjahre.]

Auch M. Čarnyj weist auf die überaus gelungene Inszenierung einiger Teilaspekte des Moskauer Alltagslebens hin, die für sich und die Revolution sprächen:

В картине замечательно удачно вставлен и хорошо отделан целый ряд моментов нашего недавнего (21-й и 22-й годы) быта. Переполненный поезд с пассажирами на крыше, вокзал времен 21-го года, спектакль на грязном вшивом эвакпункте, (...)

⁷² *Izvestija*: s.o.

⁷³ *Ebenda*.

⁷⁴ *Žzn' i iskusstvo*: N. 48, 1924.

⁷⁵ *Ebenda*.

наркомпродовские посылки (...) Эти картинки, которые будят в нас столько воспоминаний, сделаны так, что, без всякой нарочитой агитации, они – крик за революцию.⁷⁶

[Im Film ist eine ganze Reihe von Momenten unseres nicht weit zurückliegenden Alltags (die Jahre 21 und 22) gelungen eingesetzt und gut bearbeitet. Der überfüllte Zug mit Passagieren auf dem Dach, der Bahnhof in der Zeit des Jahres 21, die Theateraufführung in der schmutzigen, verlausten Sammelstelle, (...) die Lebensmittelpakete (...) Diese Bilder, die uns so sehr in Erinnerung bleiben werden, sind derart beschaffen, daß sie, frei von vorsätzlicher Agitation, – ein Schrei für die Revolution sind.]

So gelungen wie Čarnyj die Darstellung des 'voennyj kommunizm' scheint, so mißlungen, oberflächlich und willkürlich scheint sie der *Pravda*:

годы военного коммунизма, изображенные в легкомысленно-юмористическом стиле (так-таки в эти трагические годы ничего, кроме поломанных заборов и пайков, не было?)⁷⁷

[Die Jahre des Kriegskommunismus sind im oberflächlich-humoristischen Stil dargestellt (gab es denn in diesen tragischen Jahren nichts außer zerbrochener Zäune und Lebensmittelrationen?)]

Alejnikov ist der Ansicht, daß die im Film herausgearbeiteten Aspekte der Armut und des Flüchtlingselends dem Heldentum dieser Epoche nicht gerecht werden, dieses vielmehr verschleiern.

Поданная односторонняя панорама образов людей тем больше искажала представление о героической эпохе, чем ярче рисовал художник отдельные жанровые сценки. За воблой, валенками, за пассажирами на крышах (...) вагонов не чувствовался героизм борьбы и победы.⁷⁸

[Das dargebotene einseitige Panorama der menschlichen Art verdeckte die Vorstellung von der heroischen Epoche desto mehr, je greller der Künstler die einzelnen Szenen zeichnete. Hinter Trockenfisch, Filzgamaschen, Passagieren auf Abteildächern (...) läßt sich der Heroismus des Kampfs und des Siegs nicht erahnen.]

Nikolaj Lebedev betont, daß die Darstellungen des Moskauer Alltags lediglich eine Rahmenfunktion für die verworrene Geschichte des Ingenieurs Los' haben: „Все это (этот „скверный анекдот“, К.Н.) обрамлено осколками советского быта, взятого через желтые очки мелького обывателя“⁷⁹ [All das (diese „abstoßende Anekdote“, К.Н.) ist umrahmt von Splittern des sowjetischen Alltags, gefilmt durch die vergilbten Brillengläser des Spießbürgers]

Rabočij i teatr hatte sich eine ernsthaftere und erschöpfendere Darstellung des zeitgenössischen Lebens und der Arbeit am Aufbau des neuen Staats erwartet:

Вышла занимательная (...) картина, в которой преобладает сатирический элемент, и недостаточно показаны достижения и работы по советскому государственному строительству,⁸⁰

[Heraus kam ein interessanter Film, in dem das satirische Element überwiegt, der sich jedoch den Errungenschaften und Arbeiten des sowjetischen staatlichen Aufbaus nicht hinreichend widmet.]

Bei der Bewertung der Mars-Sequenzen des Films fanden die Kritikermeinungen wieder zueinander: Handlung und Darsteller, konstruktivistische Kostüme und Ausstattung dienten – ob als isolierter Gesamtteil oder in Kontrastierung mit den Erdenteilen betrachtet – nicht der Formulierung einer positiven sowjetischen Weltanschauung.

⁷⁶ *Večernaja Moskva*: s.o.

⁷⁷ *Pravda*: s.o.

⁷⁸ Alejnikov: 1957, S. 36.

⁷⁹ *Kino-Gazeta*: s.o.

⁸⁰ *Rabočij i teatr*: s.o.

Dieser Mars bot weder das Bild einer erstrebenswerten Hochkultur mit ihren politischen und sozialen Implikationen noch eine Schreckensvision, die sich vom zeitgenössischen Moskau eindeutig antipodisch abgrenzen ließ.

So macht Lebedev keinen Hehl aus seinen enttäuschten Erwartungen:

Это не ирреальный Марс Уэльса, даже не суховато-бледный Марс Толстого (...). Несуразные ни целесообразностью, ни эстетикой не оправдываемые постройки; столь же нелепые, неудобноносимые костюмы (это на планете-то с высшей культурой!)⁸¹

[Das ist nicht der irreale Mars von Wells, nicht einmal der trocken-bleiche Mars Tolstojs (...). Unsinnige, weder durch Zweckmäßigkeit, noch durch Ästhetik zu rechtfertigende Bauten; so viele plumpe, unbequeme Kostüme (und das auf dem Planeten mit der höchsten Kultur!)]

Auch hier ist die Verwandtschaft der beiden Welten und deren Bewohner – denn auch die Marsbewohner sind weder Götter noch Monster, sondern Mittelmaß – ein Bewertungskriterium: „самые что ни на есть люди, отличающиеся от нас только тем, что не умеют достаточно горячо целоваться.“⁸² [sie sind doch gewöhnliche Menschen, die sich von uns einzig darin unterscheiden, daß sie nicht leidenschaftlich genug küssen können.]

Wenn der *Novyj zritel'* sich über „Pionier'-Begrüßungsgesten der Aida-Statisten“ erheitert, ist seine Kritik an der – gerade für einen SF-Film – wenig innovativen schauspielerischen Gestaltung sicherlich legitim. Doch auch aus folgenden Zeilen läßt sich der Wunsch nach deutlicherer Abgrenzung in der Darstellung von Marsianern und Erdlingen herauslesen: „Марсиане во главе с Эггертом четко разыграли статистов из „Аиды“, – почему-то только усвоивших пионерский жест приветствия...“⁸³ [Die von Eggert angeführten Marsianer spielten eindeutig Statisten von „Aida“ nach, – die sich nur aus unerklärlichem Grunde die Begrüßungsgeste der Pioniere angeeignet hatten...]

Die Frage nach Sinn und Zweck der konstruktivistischen Bühnenbilder und Kostüme – ob als übertrieben, wenig originell, opernhafte oder schlichtweg unverständlich kritisiert – tauchte in einem Großteil der Rezensionen auf.

So stellt *Rabočij i teatr* fest, daß Protazanovs Erfindungsgabe nicht über den Konstruktivismus hinausgehe und übt sogleich Kritik an diesem:

Вообще, Марс изображен в опереточно-балетном преломнении и слишком уж много наложено бутафории. Великолепные костюмы марсиан недостаточно оригинальны;⁸⁴

[Überhaupt ist der Mars nach Opern-Ballett-Auffassung dargestellt und allzu sehr mit Requisiten überfrachtet. Die aufwendigen Kostüme der Marsianer sind nicht originell genug;]

Auch die *Pravda* sah in den Gestaltungsprinzipien des Konstruktivismus eher einen Kammertheater-Atavismus als einen kinematographischen Neologismus: „Сцены на Марсе сделаны оперно-слащаво (прямо „Аида“ в Большом Театре!)“ [Die Szenen auf dem Mars sind opernhafte süßlich gemacht (genau wie „Aida“ im Bolšoj Theater!)]⁸⁵

Wie fügt sich in das Bild des „kümmerlichen Mars“⁸⁶ nun das große Thema der 'großen Revolution' ein? Die aus heutiger Sicht vom künstlerischen und montage-technischen Standpunkt

⁸¹ *Kino-Gazeta*: s.o.

⁸² *Ebenda*.

⁸³ *Novyj zritel'*: s.o.

⁸⁴ *Rabočij i teatr*: s.o.

⁸⁵ *Pravda*: s.o.

⁸⁶ *Kino-Gazeta*: s.o.

äußerst fragwürdige 'Parabel' zur Bildung des Sowjetstaats (E 939-949), die Gusevs Revolutionsrede vor den Marsianern illustriert, wurde von der Kritik als gelungenster Aspekt des Revolutionsthemas bewertet:

Превосходно поставлена речь красноармейца Гусева на митинге марсианских рабов: эмблема – рабочий зажигает неугасаемые, огненные слова: „25-е Октября 1917 г.“ (...) и выковывает эмблемой – молотом из ненужного более оружия эмблему – серп.⁸⁷

[Großartig inszeniert ist die Rede des Rotarmisten Gusev auf dem Meeting der marsianischen Sklaven. Ein Emblem – der Arbeiter entzündet die unauslöschlichen Feuer-Worte „25. Oktober 1917“ (...) und schmiedet mit dem Emblem Hammer aus den nicht mehr benötigten Waffen das Emblem Sichel.]

Večernaja Moskva konstatiert in der Sowjetunion die Absenz von Literatur und Filmen, die die Revolution authentisch, die grandiose Epoche des Aufstandes gebührend wiedergeben würden, und kritisiert so auch die gesamte Inszenierung der Marsrevolution:

И даже революция на Марсе, под руководством красноармейца Гусева в „Аэлите“ вышла как-то „с боку припеку“, „халтурная“ революция, – сказали бы мы.⁸⁸

[Und sogar die Revolution auf dem Mars unter Führung des Rotarmisten Gusev fiel in „Aelita“ in gewisser Weise als „schlampige“ „Nicht-Fleisch-Nicht-Fisch-Revolution“ aus, wie wir sagen würden.]

Die *Pravda* sieht in der Marsrevolution mehr eine Materialschlacht unter Verwendung ausländischer Methoden als eine ideologisch differenzierte Auseinandersetzung mit diesem Thema: „восстание рабов-марсиан поставлено по штампу 'монументальных' заграничных фильм с стремлением подавить количеством, а не качеством.“⁸⁹ [der Aufstand der marsianischen Sklaven ist nach dem Muster ausländischer 'Monumental'-Filme inszeniert, mit dem Bestreben, durch Quantität, nicht durch Qualität zu zerdrücken.]

Selbst Denise Youngblood, die dem Film eindeutigen Propagandacharakter zuschreibt, stimmt bei ihrer Funktionsbestimmung der Revolutionsszenen mit der zeitgenössischen Kritik überein. „Erofeev and Lebedev were right in rejecting the putative revolutionary aspects of the movie The Martian revolution in *Aelita* was staged for entertainment value alone.“⁹⁰

Signifikant ist, daß jede Rezension, die sich mit den ideologischen Verfehlungen Protazanovs und seiner Drehbuchautoren – und sei dies auch durch heftigste Kritik – auseinandersetzte, sie sogleich begründete, in gewisser Weise sogar rechtfertigte. Alejnikov erkannte 1957:

Ухо еще не улавливало новых песен эпохи. Черты растерянности инженера Лося определяли политическое сознание самих авторов, принявших революцию, но еще не понявших всей глубины ее смысла и целей.⁹¹

[Das Ohr hat die neuen Lieder der Epoche noch nicht wahrgenommen. Die Züge der Verwirrung von Ingenieur Los' bestimmten das politische Bewußtsein der Autoren selbst, die die Revolution angenommen, jedoch noch nicht die ganze Tiefe ihres Gedankens und Ihrer Idee verstanden hatten.]

Nikolaj Lebedev fand eine Begründung für die nicht authentische Darstellung der Bürgerkriegsereignisse:

И уже не говорю о земной части, советском быте гражданской войны. Протазанов в это был за границей, и потому немудрено, что эта часть не удалось ему.⁹²

⁸⁷ *Rabočij i teatr*: s.o.

⁸⁸ *Večernaja Moskva*: s.o.

⁸⁹ *Pravda*: s.o.

⁹⁰ Youngblood: 1985, S. 32.

⁹¹ Alejnikov: 1957, S. 32.

⁹² *Kino-Gazeta*: s.o.

[Und ganz zu schweigen vom irdischen Teil, dem sowjetischen Alltag des Bürgerkriegs. Protazanov war in dieser Zeit im Ausland, und deshalb ist es nicht verwunderlich, daß ihm dieser Teil nicht gelang.]

Das klare Konzept der Filmgesellschaft von *Mežrabpom-Rus*', mit *Aelita* einen Kassenschlager und einen Film in europäischem Maßstab zu produzieren⁹³, und deren Bevorzugung von 'Kino-traditionalisten', denen jegliches proletarische Bewußtsein fehle, wurden als weitere Gründe für die Verfehlungen auf ideologischem Sektor gesehen:

Отсутствие у руководителей кино-коллектива „Русь“ здорового пролетарского чутья, позволяющего безошибочно ориентироваться в запросах момента, на-верняка бить не массого зрителя, а господство старых кинотрадиции с их мещан-ским сентиментализмом, слащавым романтизмом и американской шаржировкой вместе с испытанными приемами непромахивающегося хозрасчета способствует тому, что на рынок выбрасываются такие недоразумения, как новинка сезона крикливая „Аэлита“.⁹⁴

[Das Fehlen eines gesunden proletarischen Gefühls unter der Führerschaft des Kino-Kollektivs „Rus“, das es erlauben würde, sich unfehlbar an den Anforderungen des Moments zu orientieren und nicht den Massenzuschauer zu erschlagen, sondern die Herrschaft alter Kinotraditionen mit ihrem spießbürgerlichen Sentimentalismus, der süßlichen Romantik und der amerikanischen Übertreibung zusammen mit den erprobten Verfahren der unfehlbaren wirtschaftlichen Rechnungsführung trägt dazu bei, daß derartige Mißverständnisse wie die Neuheit der Saison, die reißerische „Aelita“, auf den Markt geworfen werden.]

2.5. *Aelita* – Scheitern durch „ideologische Prinzipienlosigkeit“ oder ideologisches Scheitern als Prinzip?

Trotz vieler Klagen über Mängel und Sinnbrüche hatten die Beurteilungen eines gemeinsam: die Behauptung, daß Protazanov einen ernsthaften Versuch unternommen hatte, einen 'ideologisch korrekten' Film zu produzieren, dieses Vorhaben jedoch gescheitert sei. Protazanovs großartige Karriere nach *Aelita*, die sich durch eine Vielzahl 'authentischer, ideologischer sowjetrussischer' Filme auszeichnete, seine 'Rehabilitierung' und Etablierung im sowjetischen Kino der 20er bis 40er Jahre scheint diese These zu bestätigen.

So resümiert Lebedev das Werk Protazanovs:

В процессе развития советского киноискусства Протазанов занимал свое особое и почетное место. И если по идейно-философскому уровню творчества (...) он не может быть поставлен в ряд корифеями революционного кинематографа (...), то объективно в этом развитии он играл прогрессивную роль.⁹⁵

[Im Entwicklungsprozeß der sowjetischen Filmkunst nahm Protazanov eine angesehene Sonderstellung ein. Auch wenn er vom ideologisch-philosophischem Niveau des Werks (...) nicht in eine Reihe mit den Koryphäen des revolutionären Kinos gestellt werden kann (...), spielte er doch objektiv gesehen in dieser Entwicklung eine progressive Rolle.]

Dies läßt sich mit Sicherheit über das Gesamtwerk Protazanovs sagen, die These jedoch, daß *Aelita* das reine Resultat ideologischer Orientierungslosigkeit Protazanovs sei, ist nicht haltbar. Aber auch wohlmeinende zeitgenössische 'Entschuldigungen' für diesen Film, die ihm das Fehlen eindeutigen Propagandacharakters zugute halten, werden den wahren Absichten und Gestaltungsprinzipien *Aelitas* einfach nicht gerecht.

Die Feststellung, daß dieser Film auf eindeutige Schwarz-Weiß-Malerei verzichte, keine moralisch und ideologisch bewertbaren Antipoden schaffe, sondern die Möglichkeit, sich mit

⁹³ Vgl. hierzu Lebedev: 1972, S. 175.

⁹⁴ *Žizn' i iskusstvo*: s.o.

⁹⁵ Lebedev: 1965: S. 426.

beiden der zwei dargestellten Welten kritisch auseinanderzusetzen, trifft eher zu. Die Unterstellung allerdings, all dies sei ein Versehen Protazanovs, kann im Verlauf dieser Untersuchung entkräftet werden, indem die Gestaltungsprinzipien näher beleuchtet werden.

Während die zeitgenössische Kritik und einige spätere sowjetische Artikel das Scheitern *Aelita* an „ideologischer Prinzipienlosigkeit“ festmachen, weisen die wenigen internationalen filmwissenschaftlichen Arbeiten dazu auf den eindeutigen Propagandacharakter dieses nach allen Vorstellungen der traditionellen Filmkunst gestalteten Films hin. Beide Seiten konstatieren den Science-Fiction- bzw. Utopiecharakter der Marsszenen, ohne diesen jedoch in das Gesamtbild des Films einordnen zu wollen oder zu können.

Trotz seiner klassischen Gestaltungsweise läßt die Gebrochenheit der Figuren und Welten des Films, die sich durch die konsequente Kontrastierung – nicht von Ganzheiten, sondern von *Teilaspekten* auszeichnet, folgenden Schluß zu:

Als zurückgekehrter Emigrant und 'Übergangsfigur' diente Protazanov – genau so wie die Figur des Ingenieurs Los' – als Brücke zwischen der russischen Vergangenheit und der sowjetischen Gegenwart bzw. Zukunft.⁹⁶ Im Bewußtsein seiner Sonderstellung sah er zum einen davon ab, bei der Produktion von *Aelita* Traditionen ungebrochen fortzuführen, zum anderen Neuerungen und 'fremde' Ideologiemuster unreflektiert zu übernehmen. Dieses Selbstverständnis und die konsequente Kontinuität katachretischer Konstruktionen in der Gestaltung der semantischen Kategorien Raum, Zeit, Kausalität, kommunikative Funktion, Menschen- und Gesellschaftsbild lassen eindeutige Parallelen zum metonymisch-katachretischen Gestaltungsprinzip der „historischen Avantgarde“⁹⁷ erkennen. Diese motivisch festzumachenden Prinzipien finden sich partiell auch in der syntaktischen und pragmatischen Struktur des Films verwirklicht. Die Umgestaltung der Romanvorlage Tolstojs zu einem eigenständigen, vielschichtigen filmischen Werk bestätigt diese These. Denn welches Prinzip herrscht in Protazanovs *Aelita* vor, wenn nicht ein revolutionäres, das Ganzheiten zerlegt, gegebene oder vorgegebene Zustände destruiert, und somit das gesamte Spektrum der gewordenen, seienden und werdenden Aspekte einer kulturellen Entwicklung ausbreitet?

Bereits hier sei vorweggenommen, daß Protazanovs *Aelita* als eine Grenz- und Gratwanderung zwischen gegensätzlichen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Erwartungen und Gegebenheiten zu beurteilen ist. Die Annahme, daß seine Hinwendung zu den Gestaltungsprinzipien der „historischen Avantgarde“ die Identifikation mit ihrem Programm, der Aufgabe der Autonomie der Kunst bedeute, ist im gleichen Maße irrwitzig, wie der Versuch, die im Film verwirklichten Zugeständnisse an die Sowjetmacht als eine ungeteilte Übereinstimmung mit deren Weltanschauung zu werten. Ähnlicher Auffassung ist J.T. Heil, der in seinem knappen, aber äußerst informativen Überblick über das sowjetische Kino der Avantgarde *Aelita* den Filmen mit literarischer Verbindung zuordnet, die Innovationen eher in ihrer Themenauswahl denn in ihren Gestaltungsprinzipien aufweisen:

⁹⁶ Vgl. hierzu Youngblood 1991, S. 104 „Protazanov, who served as a bridge between the Russian past and the Soviet present, is an outstanding example of the importance of 'transitional' figures in the evolution of Soviet popular culture.“

⁹⁷ Vgl. hierzu Dering-Smirnova und Smirnov: 1980. In ihrem Aufsatz *Istoričeskij Avangard s točki zrenija evoljucii chudožestvennych sistem* [Die historische Avantgarde unter dem Gesichtspunkt der Evolution des künstlerischen Systems] arbeiten Dering-Smirnova und Smirnov vor dem Hintergrund universaler Eigenschaften der Katachrese, die sich in der Evolution künstlerischer Prozesse periodisch wiederholen, unikale metonymisch-katachretische Eigenschaften heraus, die dem postsymbolistischen Kulturmodell zugrundeliegen. Bei der in Teil III. Dieser Arbeit erfolgenden Darlegung metonymisch-katachretischer Gestaltungsprinzipien folgt diese Arbeit im wesentlichen den Gedanken Dering-Smirnovas und Smirnovs.

Such 'traditionalist' films, defined (...) by structure and image rather than by theme, were made most often by 'traditionalist' directors, a loose grouping whose best representatives include the very competent and durable Iakov Protazanov (whose *Aelita* is untypical only because of its Martian sets), Boris Barnet, Fridrikh Ermler and Abram Room.⁹⁸

So hat Protazanov sich mit der Verfilmung von Tolstojs Marsroman zwar eindeutig einem modernen Thema zugewandt, verzichtete bei der filmischen Gestaltung aber gleichzeitig auf die Errungenschaften der 'modernen sowjetischen Kinematographie': *Aelita* zeichnet sich weder durch innovative Montageexperimente noch durch ein direkt an den Zuschauer gewandtes Revolutionspathos aus. Die zeitgenössischen Kritiken, die Protazanov seine Affinität zum Theater vorwerfen, bestätigen diese Feststellung.

Protazanovs und Tolstojs Sonderstellung im kulturellen Prozeß der frühen 20er Jahre wird die Beschwerlichkeit ihrer Gratwanderung verdeutlichen.

⁹⁸ Heil: 1991, S. 151.

II. „Aëlita“: Vom Roman zum Film: Die oppositorische Kontrastierung von Teilaspekten

I. Jakov Protazanov und Aleksej Tolstoj: Rückkehr ins 'Land der Zukunft'

„Aëlita passed into the history as a one-of-a-kind-experiment“⁹⁹ Diese Sonderstellung *Aëlitas* innerhalb der sowjetischen Filmgeschichte erklärt sich unter anderem aus der besonderen Situation, in welcher sich Tolstoj und Protazanov als aus dem freigewählten Exil zurückgekehrte 'Emigranten' befanden. Mit ihrem Roman bzw. Film dachten sie neben der Verwirklichung rein künstlerischer Absichten nicht zuletzt auch an den Wiedereinstieg ins kulturelle und gesellschaftliche Leben der frühsowjetischen Ära.

I.1. Der Traditionalist Jakov Protazanov

Protazanov, der 1911, noch während seiner Tätigkeit als Übersetzer, Kassier, Buchhalter und Requisiteur bei der deutschen Produktions- und Verleihfirma „Thiemann und Reinhardt“ in Moskau sein erstes Skript verkaufte und mit *Pesnja Katoržanina* [Das Lied des Zuchthäuslers] sein Regiedebüt lieferte¹⁰⁰, konnte sieben Jahre später, im Winter 1918/19 auf eine Reihe erfolgreicher Filme zurückblicken, bei denen er als Schauspieler, Szenarist oder Regisseur mitgewirkt hatte. Sein Oeuvre als Regisseur betrug zu dieser Zeit bereits mehr als 70 Filme, darunter die über Rußland hinaus erfolgreichen Romanverfilmungen *Ključi ščast'ja* [Die Schlüssel zum Glück] (1913 nach A. Verbickaja) *Vojna i mir* [Krieg und Frieden] (1915 nach L. Tolstoj), *Pikovaja dama* [Pikdame] (1916, nach Puškin) und *Uchod velikogo starca* [Weggehen des großen Starzen] (1912), den Versuch einer Biographie der letzten Lebensjahre Tolstojs mit zahlreichen Dokumentaraufnahmen.

Im Lauf dieser Jahre hatte er sich einen eigenen Stil angeeignet.¹⁰¹ Seine Suche nach Themen und Sujets fand meist auf dem Feld bewährter, klassischer Literatur statt. Dabei bemühte er sich um die Auswahl progressiver, humanistischer Werke mit genauem dramatischem Sujet und präzise gezeichneten Charakteren. Seine durch die eigene Familiengeschichte bedingte frühe Liebe zum realistischen Theater ermöglichte ihm, zu Beginn seiner beruflichen Karriere am MCHAT und bei anderen erstklassigen Theaterkollektiven zu lernen. Zeit seines Lebens sah er die Hauptquelle seiner Regisseurs- und Darsteller-Erfahrung im realistischen Theater, übernahm dessen Arbeitsmethoden und lud führende Theaterregisseure zur Mitwirkung an seinen Filmen ein. Zu dieser Arbeitsweise veranlaßten ihn wohl nicht zuletzt ökonomische Überlegungen und der Versuch, dem Film, einem noch nicht als Kunst anerkannten Medium, Legitimation zu verschaffen

Die strikte Ablehnung riskanter ästhetischer Experimente und seine Bereitschaft, neue Themen nur dann zu übernehmen, wenn diese sich schon bei anderen bewahrt hatten, waren weitere Grundsätze seiner Arbeit.

Das Resultat dieser Haltung waren verständliche, einfache, auf psychologische Charakterdarstellung ausgerichtete Filme, die von der Kritik gelobt und von den Zuschauermassen bejubelt wurden.

Mit diesem Erfahrungsschatz und im Bewußtsein seines Erfolges trat Protazanov im Winter 1918/19 seine Reise ins Ausland an, die vier Jahre später, am 26. September 1923, wieder in Moskau ihr Ende finden sollte.

⁹⁹ Gabrenya: 1990, S. 12.

¹⁰⁰ Vgl. Alejnikov: 1957, S. 296.

¹⁰¹ Vgl. Lebedev: 1965, S. 404f.

Als Mitglied von Ermol'evs Gruppe (einer der größten russischen Produktionsfirmen), zu der er 1915 mit dem Einstiegsgehalt von 20 000 Rubel gewechselt war, reiste er 1918 mit nach Jalta, das nur als kurze Übergangsstation dienen sollte. Einige Filme wurden gedreht und der Entscheidung, im Bürgerkrieg für die 'Weißen' oder 'Roten' Partei ergreifen zu müssen, entzog man sich durch eine relativ baldige Abreise: Am 10. Februar 1920 verließ die Truppe die Krim, um – nach einigen Monaten Zwischenaufenthalt in Marseille – in Paris zu arbeiten.

In Frankreich arbeitete Protazanov mit einigen anderen russischen Emigranten, wie dem Kameramann Vladislav Starevič, machte aber auch die Bekanntschaft von Regisseur und Drehbuchautor René Clair, von Louis Feuillade und anderen bedeutenden Filmgrößen. Während seines Frankreichaufenthalts entstanden fünf Filme, die von Kritik und Publikum ausnahmslos positiv aufgenommen wurden. Aus dem Briefwechsel von Protazanov und seiner Frau Frieda¹⁰² geht hervor, daß der Erfolgsregisseur, dessen Filme sich mühelos nach Amerika verkauften, der mit Ver- und Auftragsangeboten überschüttet wurde, obwohl er sich seines Erfolges bewußt war („меня очень хвалят“¹⁰³) [man lobt mich sehr], eine starke Sehnsucht nach Rußland hatte.

Aus dieser Sehnsucht heraus erklärt sich wohl auch seine plötzliche Abreise nach Deutschland, das im Jahre 1922 von Hunger, Krisen, Armut und nur schleppend vorrangingem Wiederaufbau gezeichnet war, und so in jeder Hinsicht einen krassen Gegensatz zu Frankreich darstellte. Während die französische Filmindustrie nach altbewährtem Erfolgsrezept funktionierte, sah sich die deutsche gezwungen, beim Wiederaufbau nach neuen, unkonventionellen Wegen zu suchen. Was Protazanov in Berlin zu erwarten hatte, war keineswegs Komfort und Ruhm, dafür aber die so ersehnte größere Nähe zu Moskau und Konfrontation mit künstlerisch Neuem. Unter letzterem Aspekt läßt sich auch der Wunsch nach Bekanntschaft mit Erich Pommer, dem Produzenten des von Protazanov geschätzten *Caligari* einordnen.¹⁰⁴ Protazanov hatte den Robert-Wiene-Film bereits in Paris gesehen, was seine Entscheidung, in Deutschland zu arbeiten, maßgeblich beeinflusste.

Nach langem Hadern, das auf weitere Angebote schließen läßt, entschließt sich Protazanov endlich für die *Ufa* zu arbeiten, kurz nach ihrer Vereinigung mit Pommers *Desla*. Die Tatsache, daß er sich in seinem am 16. April 1923 unterschriebenen Arbeitsvertrag lediglich für einen Film verpflichtet, läßt erahnen, wie sehr er auf Angebote aus der Heimat hofft, und daß diese Angebote zum Teil bereits bestehen. In die gleiche Zeit wie die Unterzeichnung des *Ufa*-Vertrags fällt das Angebot aus der Ukraine, für das *VUFKU*, das *Всеукраїнське Фотокіно-Управління* [Allukrainische Foto-Kino-Administration], das im März 1923 gegründet wurde, zu arbeiten. 1922/23 entsteht *Der Liebe Pilgerfahrt*, der einzige Film, den Protazanov in Berlin macht. Angesichts seiner sich bereits im Frühjahr 1923 voll im Gang befindlichen Verhandlungen

¹⁰² In Auszügen erstmals veröffentlicht in Arlazorov: 1973, S. 86-96.

¹⁰³ Ebenda: S. 83.

¹⁰⁴ Auf eventuelle Einflüsse des *Caligari* auf *Adita* und offensichtlich bestehende Parallelen sei hier nur in Form von zwei deutschen Filmrezensionen eingegangen: So wurden die Dekorationen Rabinovičs und Simovs, die Kostüme Eksters in einer Rezension des *Filmkuriers* als völlig mißglückte Nachahmung des *Caligari* empfunden: „Man hat wohl eben den *Caligari* und die anderen expressionistischen Filmexperimente von 1920 gesehen, die heute fast sagenhaft geworden sind, und man wollte etwas ähnliches machen, in größerem Maßstab. Es ist (...) Operntheater, oft nur Ausstattungsballett ganz alter Schule. Das Expressionistische der Masken und Dekorationen ganz oberflächlich aufgeklebt.“ (*Filmkurier*: 04.06.1926) *Der Kinematograph* bemerkte in einem Artikel über den konstruktivistischen Film zu *Adita*: „*Caligari* war expressionistisch. Aber wie in der Linie des Futurismus und Expressionismus, ja sogar der 'Merzkunst' der Konstruktivismus entstanden war, so soll nun der letzte den Caligarismus im Film überflügeln und Ausdruck einer neuartigen Filmkunst sein.“ (*Der Kinematograph*, 01.06.1924).

gen nimmt es nicht Wunder, daß er ein knappes halbes Jahr später, im September 1923 bereits endgültig in die Heimat zurückgekehrt ist.

Den Auslöser hierzu gab Alejnikov, Techniker, Produktionsorganisator, Hauptaktionär und Direktor von *Mežrabpom-Rus'*, den Protazanov nach der Premiere von *Polikuška* im Theater am Tauentzienplatz anspricht. Bei einem erneuten Treffen beschließt Alejnikov, der schon zu diesem Zeitpunkt ahnt, wie nützlich Protazanov für *Mežrabpom-Rus'* sein wird, ihn der *Ufa* 'abzukaufen'.

Nach zwei Wochen beginnt der nach Moskau zurückgekehrte Protazanov im Kollektiv von *Mežrabpom-Rus'* an der Arbeit von *Ivan Groznyj* [Ivan, der Schreckliche], die jedoch bald wieder eingestellt wird.

An diesem wichtigen Wendepunkt angelangt, erkennt der Erfolgsregisseur, der als Träger seiner eigenen Tradition sein Konzept beibehalten will, der in Frankreich und Deutschland große Erfahrungen mit Produktionstechnik, Geschäftswelt und dem Geschmack des Westens gemacht hat, daß er nach seiner Rückkehr in die völlig umgestaltete Heimat seinem Ruf gerecht werden, aber auch neue Qualitäten beweisen muß. Die Verfilmung des Tolstojschen Science Fiction-Romans „*Aëlitä*“ scheint ihm hierzu *die* Gelegenheit zu bieten...

1.2. Der konvertierte Emigrant Aleksej Tolstoj

Genauso wie der Film *Aëlitä* nicht ohne Berücksichtigung der besonderen Situation zu beurteilen ist, in der sich Protazanov bei seiner Rückkehr in die Sowjetunion befand, ist auch die Situation des sich zur Heimreise rüstenden Emigranten Tolstoj als ein wesentlicher Beweggrund für das Entstehen seines Romans „*Aëlitä*“ anzusehen.

Als Tolstoj sich Ende 1922 von Berlin verabschiedete, erschien in Moskau – seinem Verfasser um nur wenige Monate vorausgehend – „*Aëlitä*“ in der von Lenin und Maxim Gorki gegründeten Zeitschrift *Krasnaja Nov*¹⁰⁵.

Sicherlich ist es legitim, den Roman als Beweis dafür zu sehen, daß Tolstoj, der sich 1918 gegen die Revolution entschieden und mit seiner Emigration die Konsequenzen hieraus gezogen hatte, nun endgültig die Fronten gewechselt hatte. Unter diesem Gesichtspunkt wäre „*Aëlitä*“ als Tolstojs Versuch zu werten, mit der Beschreibung der Revolution auf dem Mars die Ereignisse der Jahre 1917 bis 1922 zu reflektieren und zu begreifen.¹⁰⁶

Weitere legitime Gründe für Tolstojs Entscheidung, einen Science-Fiction-Roman zu verfassen, wären seine Vorliebe zum Experimentieren mit Stoffen und Genres, die nicht eindeutig zur Literatur gerechnet werden, die allgemeine literarische Tendenz der frühen zwanziger Jahre zum Kriminal- und wissenschaftlich-phantastischen Roman, aber auch – und dieser Vorwurf wurde Tolstoj vorwiegend aus Emigrantenkreisen gemacht – der Versuch eines Zugeständnisses an die Macht im jungen Sowjetrußland.¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Aëlitä. Zakat Marsa*. In: *Krasnaja Nov*: 1922, N. 6, 1923, N. 2.

¹⁰⁶ Vgl. Fjodorov: 1983, S. 166.

¹⁰⁷ Földes, der im Roman „*Aëlitä*“ das „zweifelloso (...) erste künstlerisch hochstehende Werk der sowjetischen Science Fiction“ sieht, geht davon aus, daß Tolstojs Hinwendung zum Genre SF nicht zuletzt durch äußere Umstände bedingt war: „Er war nach drei Jahren Emigration nach Rußland zurückgekehrt. Um eventuellen Schwierigkeiten in Zusammenhang mit der Darstellung revolutionärer Thematik zu entgehen, bediente sich der Autor der räumlichen Transponierung und verlegte den Handlungsort auf den Mars.“ (Földes: 1975, S. 147.)

1.3. *Aëlit*a kak laboratorija – Ein Experimentierfeld wird eröffnet

Der Suche nach den 'wahren' Gründen für das Entstehen des Romans bzw. für Protazanovs filmische Auseinandersetzung damit könnte man eine eigene Arbeit widmen. Hier sei lediglich auf die verschiedenen Deutungsweisen hingewiesen, die als mögliche Bewertungsalternativen in Frage kommen.

Wesentlich interessanter als die Erörterung der verschiedenen Funktionen des 'Vehikels' *Aëlit*a, mit dem Tolstoj und Protazanov in die junge Sowjetunion 'einführen', ist auch die Tatsache, daß sich sowohl Tolstoj als auch Protazanov mit ihrer Hinwendung zum Genre Science Fiction ein Experimentierfeld eröffneten. Als Traditionalisten und konvertierte Emigranten waren sich die beiden darüber im klaren, daß ihnen nur die Schaffung eines 'künstlerischen Sonderfalls' einen Wiedereinstieg in den künstlerischen Markt und ins sowjetische System ermöglichen würde. Darüber hinaus hat die Tatsache, daß der literarische Markt ihrer vorübergehenden Wahlheimat Deutschland in den Jahren 1918-23 allein zwanzig phantastische Romane und eine große Anzahl an phantastischen und Utopie-Filmen¹⁰⁸ hervorgebracht hat, ihre Verkaufserwartungen wohl wesentlich beeinflußt. So konnten und mußten sie sich mit altbewährten Traditionen, dem Wunsch nach künstlerischen, sozialen und gesellschaftlichen Neuerungen, den noch bestehenden Einflüssen der 'alten' Zeit, den Gegebenheiten der „современность“ und den Aussichten auf eine neue, veränderte Zukunft auseinandersetzen.¹⁰⁹ Wie diese Auseinandersetzung mit der veränderten Zukunft im Film *Aëlit*a gestaltet ist, soll im folgenden untersucht werden.

2. *Aëlit*a: chronologische Film-Inhaltsangabe

Die folgende Inhaltsangabe ist bewußt in äußerst detaillierter und chronologischer Form gestaltet, da der komplizierte Handlungsaufbau des Films schwer nachvollziehbar ist. Die Erdpassagen sind in normaler, die *Marspassagen* in *kursive* Schrift wiedergegeben. Um das Verständnis der Inhaltsangabe zu erleichtern, sind alle hier zitierten Zwischentitel (von der Verfasserin) ins Deutsche übersetzt worden.

Als am 04.12.1921 alle Funkstationen der Welt die seltsame Nachricht „Anta, odëli, uta“ erhalten, fungiert Los' als Leiter der Moskauer Radiostation. Er träumt davon, zum Mars zu fliegen und entwickelt mit seinem Freund Ingenieur Spiridonov (Abb. 18) eine Flugmaschine. Sie forschen nach der Energiequelle, mit der sich die Erdanziehungskraft überwinden läßt.

Los'ens Frau Nataša (Abb. 1) arbeitet in der Evakuierungsstation am Bahnhof, in deren Hospital der Rotarmist Gusev (Abb. 16) zum Genesungsurlaub eingewiesen wird. Dort lernt er Schwester Maša (Abb. 3) kennen, die er nach seiner Entlassung aus dem Hospital heiratet.

Der seltsame Funkspruch, der auch von Experten nicht entschlüsselt werden kann, beflügelt Los'ens Phantasie:

*Er träumt von Aëlit*a (Abb. 2 u. Abb. 8b), der Herrscherin des Marses, von Ichoška, deren Lieblingsdienerin, Tuskub, dem Regierenden (Abb. 8a) und Gor, dem Wächter der planetaren Energie. Gor hat einen Apparat entwickelt, mit dem man das Leben auf anderen Planeten beobachten kann (Abb. 14). Tuskub weiß um die Nützlichkeit dieses Apparats und befiehlt Gor,

¹⁰⁸ Genannt seien hier nur Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919), Murnaus *Nosferatu* (1921) und *Phantom* (1922), sowie Langs *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922).

¹⁰⁹ Vgl. Thun: 1987, S. 472. Nach Thun markiert „Aëlit“a, Tolstojs erster Roman, der die neue sowjetische Wirklichkeit abbildet, einen wichtigen Punkt in Tolstojs geistiger und künstlerischer Entwicklung. Vgl. auch Lebedev: 1965, S. 107: „Для Я. Протазанова 'Аëлит'а являлась как бы лабораторией, где он наметил пути своей дальнейшей работы.“ [Für J. Protazanov war „Aëlit“a gleichsam ein Experimentierfeld, auf dem er die Wege seines zukünftigen Schaffens entwarf.]

die Erfindung geheim zu halten. Auf Aelitas Bitten demonstriert Gor ohne Tuskubs Wissen im Turm der Strahlungsenergie seinen Apparat: Sie beobachten das Leben auf der Erde und sehen die Liebenden Los' und Nataša. Aelita, die – wie alle Planetarier – das Gefühl der Liebe nicht kennt, bittet Gor, mit seinen Lippen ihre zu berühren, wie es die Erdlinge tun (Abb.5).

Genosse Érlich und seine Frau Elena kommen mit der Eisenbahn nach Moskau. Sie sind obdachlos. Auf der Evakuierungsstelle steckt Érlich Nataša ein unmißverständliches Briefchen mit Komplimenten zu, woraufhin sie ihm eine vehemente Abfuhr erteilt.

Als Elena in ihrem Adreßbuch auf die Adresse ihres „alten Bekannten“ Spiridonov stößt, stattet sie ihm mit Érlich, der sich als ihr Bruder ausgibt, einen Besuch ab. Spiridonov erklärt sich bereit, das „Vergangene“ zu vergessen und nimmt Elena als seine Frau auf. Érlich erhält eine Stelle in der Lebensmittelausgabestelle.

Los' findet in Natašas Lebensmitteltasche das Briefchen von Érlich und verspürt zum ersten Mal Eifersucht.

In Spiridonovs Wohnung veranstalten Érlich, Elena, Spiridonov und dessen Nachbar und Nachbarin mit den Lebensmitteln von Érlich ein luxuriöses Festmahl, bei welchem der Vergangenheit nachgetrauert wird: *Früher* verhalten die Klassenunterschiede noch zu Privilegien.

Da Érlich in die Wohnung von Los' und Nataša einquartiert wird, muß Los' sein Laboratorium für ihn räumen. Nataša und Érlich erkennen sich wieder. Érlich behandelt Nataša zuvorkommend und macht ihr Komplimente, was Los' zunehmend eifersüchtig macht. Diese unerträglichen Situation und die Mißerfolge bei seinen Experimenten kompensiert er mit intensivem 'Tagträumen' (*Mars; Aelita*).

Érlich nützt seine Position als sowjetischer Angestellter aus. Er fälscht Lebensmittelausgabebescheine und verhilft Nataša so zu einer Extraportion, Elena zu einem Sack Zucker.

Elena spielt vor Spiridonov die Rolle der braven Ehefrau. Sie läßt sich mit Schmuck verwöhnen, den sie an Érlich weitergibt.

Nach der Theateraufführung der Sammelstelle macht Nataša ihren Mann mit Gusev bekannt. Ihr Geplänkel mit Érlich, der ihr „echte Schokolade“ anbietet, gibt Los' erneut Anlaß zur Eifersucht.

Érlichs Zuckerdiebstahl fliegt auf. Auf dem Kommissariat bietet sich Detektiv Kravzov (Abb. 17) an, der Sache nachzugehen, wird aber vom Kommissar mangels Talent abgewiesen. Bei einer Hausdurchsuchung durch Polizeibeamte versteckt Érlich Spiridonovs Schmuck in Natašas Manteltasche, wo ihn der eifersüchtige Los' findet.

Nachdem die Hausdurchsuchung beendet ist, holt sich Érlich den Schmuck zurück. Als Los' Nataša zu Rede stellen will, ist der Schmuck verschwunden. Es kommt zu einem bösen Streit, bei dem Los' Nataša vorwirft, auf Schritt und Tritt zu lügen.

Kravzov beschließt dem Zuckerdiebstahl auf eigene Faust nachzugehen und beobachtet, wie Elena bei einem „Treffen der Geschäftsleute“ Érlich ein Medaillon von Spiridonov zeigt. Érlich nimmt das Medaillon an sich, nachdem er Spiridonovs Photo auf den Boden geworfen hat. Kravzov steckt Spiridonovs Photo ein.

Los'ens Träume werden intensiver: *Der Rat der Ältesten hat beschlossen, ein Drittel der lebenden Energie (marsianische Sklaven/ K.H.) einzufrieren. Die Arbeiter des Marses werden in unterirdischen Hallen gehalten und ausgebeutet.*

Aelita, der Gor die Benutzung des Apparats verweigert, stiehlt den Turmschlüssel. Gor erwischt sie und offenbart ihr, daß sie den Irdischen, den sie liebt, nie zu sehen bekommen wird.

Los' wird auf eine lange Geschäftsreise geschickt und übergibt Spiridonov alle Pläne seines „Interplanetonefs“ zur Aufbewahrung.

Am Tag von Los'ens Abreise wartet Nataša lange auf ihren Mann, läßt sich dann aber von Erlich überreden, mit ihm den „Ball der erlesenen Gesellschaft“, ein illegales Treffen konservativ Gesinnter, zu besuchen. Als sie zurückkehrt, ist Los', der ihr eine kurze Nachricht hinterlassen hat, bereits abgereist.

Los' ist mehrere Monate in der Ferne. Seine einzige Freude besteht in dem Gedanken, daß er beim „Aufbau des Neuen Rußlands“ mithelfen kann. Kurz bevor seine Dienstreise beendet ist, erhält er von Spiridonov die Nachricht, daß dieser ins Ausland gereist ist, und Los'ens Pläne im Kamin seiner Wohnung versteckt hat.

Nataša, die sich nach Los' sehnt, von diesem jedoch kaum Post erhält, verwirft den Gedanken, Schluß zu machen und zerreißt einen Abschiedsbrief an ihn. Da die Evakuierungsstelle geschlossen wird, arbeitet sie nun als Leiterin des Kinderhauses.

Los' kehrt freudig erregt nach Moskau zurück. Mit einem Blumenstrauß will er Nataša überraschen. Nachdem er im Treppenhaus die Schatten von Erlich und Nataša beim Küssen gesehen hat, schießt er Nataša nieder und flieht.

Auf dem Bahnhof sieht er die Frischvermählten Gusev und Maša und gibt sich erneut seinen Tagträumen hin:

Als Spiridonov verkleidet kehrt er nach Hause zurück, wo er sich von der aufgebahrten Nataša verabschiedet und die Baupläne aus dem Kamin holt.

In einem Moskauer Vorort arbeiten Los' und seine Angestellten an der Vollendung des Flugapparats.

Gusev, der „vier Republiken gegründet hat“, ist vom Nichtstun und der Ehe gelangweilt. Auf einem Spaziergang mit Maša entdeckt er einen Aushang von Los', der Gefährten für seinen Marsflug sucht.

Mit Hilfe eines Spürhundes hat Kravzov zu Los' gefunden, den er verhaften will. Nachdem Los' ihn jedoch auf das Fehlen eines Haftbefehls aufmerksam gemacht hat, muß er unverrichteter Dinge abziehen.

Gusev sucht Los' in der Werkstatt auf. Sie setzen den Termin der Abreise auf den nächsten Tag, einen Jahrestag der Revolution fest.

Maša, die sich nicht von ihrem Mann trennen will, versteckt nachts seine Kleider und schließt ihn im Zimmer ein. Als Gusev morgens erwacht, sieht er sich gezwungen, das Zimmer in Frauenkleidern durchs Fenster zu verlassen. Fünf Minuten vor dem Abflug trifft er in Los'ens Werkstatt ein. Auch Kravzov ist zurückgekehrt, spioniert in der Werkstatt umher und kriecht schließlich in den Flugapparat

Unmittelbar nach dem Start taucht Kravzov mit einem Haftbefehl „wegen unbefugter Rückkehr in die Sowjetunion und Mord an Frau Los'“ auf. Los' demaskiert sich, womit er Gusev und Kravzov in großes Staunen versetzt. Als Kravzov seine Anklage in „Leben unter falscher Identität“ abändert, macht ihn Los' darauf aufmerksam, daß sie sich auf dem Flug zum Mars befinden.

Gor und Tuskub beobachten vom Turm der Strahlungsenergie aus die Annäherung eines „Geschosses von der Erde“. Das Observatorium wird beauftragt, Ort und Zeit der Landung zu berechnen, da die Erdlinge getötet werden sollen.

Der Astronom, der Ort und Zeit der Landung errechnet hat, wird von Ichoška und Aélita ermordet. Nur sie wissen nun über die genaue Ankunftszeit Bescheid.

Als der Flugapparat landet, werden Los', Kravzov und Gusev von Ichoška empfangen und zu Aélita gebracht. Kravzov sucht die Wachen auf, zeigt ihnen seinen Haftbefehl und bittet

sie, Los' zu verhaften. Die Marsianer bringen jedoch ihn vor Tuskub, der seine Verhaftung und Kerkeraufenthalt befiehlt.

Während sich Los', Aëlitä, Gusev und Ichoška miteinander bekannt machen, entdecken Tuskub und Gor bei der Leiche des Astronoms Ichoškas Halskette. Auch Ichoška wird verhaftet und abgeführt.

Während Aëlitä Los' ihre Liebe gesteht und ihm ein „gemeinsames Herrschen“ in Aussicht stellt, stürmt Gusev den Keller, um Ichoška zu befreien. Dort trifft er auf die unterdrückten Arbeiter und die Wachmänner.

Als auch Los' von den Wachen verhaftet werden soll, versucht er sich mit einem Revolver zu verteidigen, wovon ihn Aëlitä – jetzt in der äußeren Gestalt Natašas – jedoch abhält.

Gusev zettelt die Revolution an: Mit dem Ausruf „Das freie Wort freier Menschen wird die tausendjährige Herrschaft des Ältestenrats beenden“ wirft er eine Granate. Dann wendet er sich an die Arbeiter: „Genossen, Ihr müßt Euch selbst helfen, bei uns war es genau so. Und so hat alles begonnen.“ Dieser Ansprache folgt eine kurze verbildlichte Parabel von der Gründung des Sowjet-Staats: Bilder von einem in Ketten gelegten Arbeiter, der diese sprengt, mit einer Fackel den Schriftzug „25. Oktober 1917“, in die Luft „brennt“, mit einem Hammer klassizistische Architektur zertrümmert und eine Sichel schmiedet, um sie dem Hammer hinzuzufügen.

Daraufhin versucht Gusev die Massen zu mobilisieren. (Ausruf: „Folgt uns Genossen und organisiert eine Gesellschaft der Arbeiter. Die Union der sowjetischen sozialistischen Republiken vom Mars“.)

Als Aëlitä Los' und Gusev ihre Unterstützung zusagt, sind diese verwundert: („Ich glaub's nicht. Es ist doch keine staatliche Angelegenheit, Revolutionen anzuzetteln.“) Es folgt ein erbitterter Kampf gegen die Wachen, die schließlich besiegt werden.

Gusevs Zweifel bestätigen sich: Der Sieg ist noch nicht gebührend gefeiert, als Aëlitä der Wache befiehlt, auf die Aufständischen zu feuern, und sie wieder in den Keller zu verbannen. Sie beschließt, die Chance, die sich ihr durch die Niederwerfung von Tuskub und seiner Truppen bietet, zu nutzen, und verkündet: „Jetzt werde ich alleine herrschen und regieren.“ Los' und Aëlitä (die wieder Natašas Gestalt angenommen hat) beginnen zu ringen, Aëlitä stürzt in die Tiefe.

Der fassungslose Los' sieht ein Plakat mit der Botschaft „Anta, odeli, uta“, die sich schließlich als Werbekampagne einer amerikanischen Reifenfirma entpuppt, und findet sich auf dem Bahnsteig des Moskauer Bahnhofs wieder. Als er Gusev und Maša sieht, die an die fernöstliche Front fahren wollen, wird ihm klar, daß er den Marsflug geträumt hat. Er berichtet ihnen vom Mord an seiner Frau, beschließt aber, zur Toten zurückzukehren. Gusev und Maša folgen ihm zu seiner Wohnung: Als sie Los' und Nataša, die von Los'ens Kugeln nicht getroffen wurde, in glücklicher Umarmung antreffen, eilen sie zum Zug.

Der betrügerische Erlich wird verhaftet. Los' bittet Nataša um Verzeihung. Nun zweifelt er nicht mehr, sondern glaubt. Er holt seine Pläne aus dem Kamin und verbrennt sie mit den Worten „Genug geträumt, eine andere, wichtige Aufgabe erwartet uns!“

3. „Aëlitä“: Roman und Film: Ein Vergleich

3.1. Protazanovs *Aëlitä* – Verfilmung oder Neu-Interpretation von Tolstojs Roman?

Als Jakov Protazanov sich 1923 Aleksej Tolstojs Roman zuwandte, konnte er, wie bereits festgestellt, auf eine Tradition von Literaturverfilmungen zurückblicken.

Während seine vorrevolutionären Werke, wie *Kljuci sčast'ja* (1913) *Pikovaja dama* (1916) oder *Otec Sergij* (1920) jedoch gewissenhaft bearbeitete Adaptionen der Romanvorlage – jede Szene, jede Episode, jedes Bild bis ins Detail überdacht, – waren¹¹⁰, bedienten sich die Drehbuchautoren Ocep und Fajko unter aktiver Beteiligung von Protazanov lediglich einiger Motive¹¹¹, um aus diesen, ungeachtet des Sujets, der Personage und der Botschaft des Romans, eine neue 'Geschichte' zu entwickeln.¹¹² Auch in seiner Eigenschaft als Regisseur setzte Protazanov alle ihm zu Verfügung stehenden Mittel ein, um den Film so weit wie möglich von seiner ursprünglichen Vorlage zu entfernen.¹¹³ Da gerade die Abweichungen vom Roman das Sujet des Films besonders deutlich werden lassen und sie im Kontext zu der bereits oben erörterten Sondernstellung Protazanovs und zur Entstehungszeit des Films als signifikant gelten können, soll diese Frage im folgenden knapp skizzierten Roman-Film-Vergleich gesondert behandelt werden.

3.1.1. Die Romanhandlung

Die Handlung des Romans findet – mit Ausnahme einer zur Einführung ins Geschehen dienenden Anfangsszene und des Endes – auf dem Mars statt. In dieser sowohl von geographischen, technischen, als auch gesellschaftlichen 'Neuerungen' bestimmten Umgebung entwickeln sich der Gang der Erzählung und die Charaktere der Protagonisten, von denen der Leser auf den der 'Erdenschilderung' gewidmeten Seiten noch wenig erfährt. Mit von der „Republik“ gewährten Mitteln („– На средства республики...“, S. 542) hat Los' ein Raumschiff gebaut, das die Reise zum Mars ermöglicht. Auf dem Mars, der in der Sprache der Marsianer „Tuma“ genannt wird, treten die Erdlinge auch das erste Mal mit der Herrscherin Aelita, ihrer Zofe Ichoška, dem Regierenden Tuskub, Gor, dem Wächter der planetaren Energie und der Arbeiterklasse der Marsbewohner in Kontakt.

Los', dessen Hauptmotiv zur Marsreise Suche nach Vergessen ist – auf Erden gelingt es ihm nicht, den Tod seiner geliebten Frau Katja zu verarbeiten – verliebt sich in Aelita, die ihn in die Geschichte, Mythen und Sprache der Marsianer einweist.

Der Rotarmist Gusev, von seiner Ehefrau Maša für unbestimmte Zeit getrennt, genießt die Annehmlichkeiten, die ihm Ichoška bietet, beschäftigt sich jedoch hauptsächlich mit dem Schicksal der von der herrschenden Klasse unterdrückten Arbeiter. Sein Handeln und Streben wird vom Wunsch, den Mars an die Sowjetunion anzuschließen, bestimmt. („А я думаю, если мы первые люди сюда заявили, то марс теперь наш, советский.“ S. 590). [Und ich denke, wenn wir als erste Menschen hier aufgetaucht sind, ist der Mars jetzt unserer, sowjetisch.]

Als Tuskub beschließt, die Stadt Soazara zu vernichten, zettelt er unterstützt von Gor eine Revolution an und ruft zum Kampf gegen die Herrschenden auf. Los' kann sich nur zögerlich entscheiden, dem Revolutionsaufruf zu folgen, da seine Gedanken zu sehr um eine erfüllte Lie-

¹¹⁰ Vgl. Arlazorov: 1973, S. 116.

¹¹¹ Entgegen der Aussagen einiger sowjetischer und internationaler Filmographien wurde Aleksej Tolstoj weder zum Entstehungsprozeß noch zu Redigierung des *Aelita*-Drehbuchs herangezogen. Vergleiche hierzu Tolstoj's Statement in einem Interview in *Literaturnyj Leningrad* (Zitiert nach Arlazorov: 1973, S. 118f.): „Мне ужасно не везло в кинематографе. (...) Сценарий 'Аэлита' я должен был по условию редактировать. Но все дело кончилось тем, что мне прислали билет на просмотр уже готовой картины. Кстати, фильма вышла, на мой взгляд, неудачная.“ [Ich hatte furchtbar viel Pech mit dem Kino. (...) Das „Aelita“-Drehbuch sollte ich redigieren. Aber die ganze Sache endete damit, daß ich Tickets für die Premiere des bereits fertigen Films geschickt bekam. Übrigens, der Film war, meiner Ansicht nach, nicht gelungen.]

¹¹² Vgl. hierzu auch ebenda und Fjodorov: 1983, S. 169.

¹¹³ Vgl. hierzu die *remarka* im Vorspann des Films: „отступления от романа несколько снижают художественный уровень картины“ [Die Abweichungen vom Roman senken das künstlerische Niveau des Films ein wenig...]

be zu Aelita kreisen. Als er sich jedoch endlich zum Kampf entschließt, leistet er vollen Einsatz. Die Revolution wird von Tuskub und seinen Truppen niedergeschlagen, Los' und Gusev gelingt es, im letzten Moment mit ihrer Rakete dem Tod zu entfliehen. Aelita bleibt auf dem Mars zurück. Auf die Erde zurückgekehrt gründet Gusev eine Gesellschaft, die sich mit dem Los der Marsianer auseinandersetzen soll („общество для переброски боевого отряда на планету Марс в целях спасения остатков его трудящегося населения“, S. 683). [Gesellschaft zur Verlegung einer Kriegseinheit auf den Planeten Mars zur Rettung der Reste seiner werktätigen Bevölkerung]. Los' ergeht sich in Sehnsucht nach Aelita und erhält im letzten, „Die Stimme der Liebe“ („Голос любви“, S. 682) betitelten Kapitel des Romans über Funk eine Nachricht von ihr; sein Leben ist, wie schon am Anfang des Romans, von Trauer und Schmerz bestimmt.

3.1.2. Die Umwandlung der Charaktere

Da der Inhalt des Films bereits oben erläutert wurde, soll hier auf eine Zusammenfassung verzichtet und lediglich auf die Unterschiede zum Roman eingegangen werden:

Im Gegensatz zum Roman wird im Film die Marsreise auf das Ende der Handlung verlegt, Haupthandlungsort ist das Moskau der Jahre 1921-23.

Völlig neu in den Film eingeführt ist die Person von Los'ens Forscher-Freund Spiridonov, der nicht zuletzt aufgrund der Doppelbesetzung (Martin Ceretelli als Los' und als Spiridonov) als Los'ens Doppelgänger zu erkennen ist. Die Tolstojsche Identifikation des Marses mit dem dekadenten Westen, aber auch mit dem 'verlorenen Paradies' des zaristischen Rußlands wird im Film durch die symbolisch eindeutige Doppelung des im Roman einfachen Charakters Los' in einen 'guten' und einen 'bösen' Ingenieur effektiv aufgegriffen: Spiridonov emigriert unter dem negativen Einfluß der dekadenten, betrügerischen Elena. In seinem Abschiedsbrief bekennt er, untrennbar mit der Vergangenheit verbunden zu sein (E 587 'insert' Spiridonov „СТЫДНО СОЗНАТЬСЯ, НО НАВЫКИ И ПРИВЫЧКИ ПРОШЛОГО ОКАЗАЛИСЬ СИЛЬНЕЕ МЕНЯ...“) [ES IST MIR PEINLICH, ABER ROUTINE UND GEWOHNHEITEN DER VERGANGENHEIT ERWIESEN SICH STÄRKER ALS ICH]. Genauso signifikant wie das Verhalten Spiridonovs, der zu schwach ist, um sich im Neuen Rußland zu etablieren, ist die Tatsache, daß sich Los' verkleidet als Spiridonov auf die Traum-Reise zum Mars begibt.¹¹⁴

Mit Ankunft des ebenfalls neu eingeführten Ehepaars Erlich-Elena beginnt der Handlungsstrang, der hier Los'ens Motivation zum Marsflug bestärkt und rechtfertigt: Während Erlich ihn durch sein zwar unkompliziertes aber nicht rein freundschaftliches Verhältnis zu Nataša un-
aufhörlich auf sein nicht vorhandenes Eheglück hinweist, lebt Elena, Erlichs Frau, mit Spiridonov, Los'ens alter ego, das aus, was Los' verwehrt wird. Die beiden Hauptmotive für den Marsflug im Roman entspringen sowohl persönlichen (Los'ens Suche nach Vergessen und Bruch mit der Vergangenheit) als auch gesellschaftlichen (die Erforschung des Marses erfolgt im Interesse der Sowjetunion), in beiden Fällen aber edlen Ansprüchen. Im Film hingegen sind Los'ens Marsphantastereien eine Kompensation des immer unbefriedigteren Verhältnisses zu seiner Frau, Ausdruck eines verwirrten Geistes, der der Realität zu entfliehen sucht. Den Impuls, seine Träume in die Tat umzusetzen und auf den Mars zu fliegen, gibt schließlich der Eifersuchtsmord an Nataša.¹¹⁵ Doch auch diese plötzliche Annäherung an die Realität erweist sich ja im nachhinein als weiteres Traumgespinnst.

¹¹⁴ Zum Doppelgängermotiv in *Aelita* vgl. auch Christie: 1991, S. 99.

¹¹⁵ Vgl. hierzu ebenda.

Die Gegenüberstellung von alter, vorrevolutionärer mit neuer, sowjetischer Gesellschaftsordnung im Roman wird lediglich durch das topologische und topographische Gegensatzpaar Mars – Erde (und Aëlitas Erzählungen über die Vergangenheit der Marsbewohner, die Nachfahren der von der Erde geflohenen Atlantiden sind¹¹⁶) ausgedrückt.

Im Film dienen vor allem Erdsequenzen, die das progressive gesellschaftliche Leben mit den Schatten der Vergangenheit konfrontieren, der Darstellung der neuen sowjetischen Gesellschaftsordnung. Diese manifestiert sich z.B. in Natašas und Mašas Arbeit in der Sammelstelle und im Waisenhaus, Los'ens Beitrag am Aufbau des Neuen Rußland („ВЕЛИКОЙ РАБОТЕ ПОСТРОЙКИ НОВОЙ РОССИИ“) und dem ständigen Einsatz von Zeichen einer neuen Kultur, wie Plakaten, Technik, der Agit-Theaterraufführung der Sammelstelle etc. Die 'Schatten der Vergangenheit' tauchen besonders in den folgenden zwei Filmsequenzen auf: in der Nachempfindung eines vorrevolutionären Festmahls im Gedenken an die prächtige Vergangenheit, (des „ПРЕКРАСНОЕ ПРОШЛОЕ“, E 215 'insert') und beim illegalen Ball („НЕЛЕГАЛЬНЫЙ БАЛ ИЗБРАННОГО ОБЩЕСТВА“, E 519 'insert'), auf dem die Dekaden ihren Höhepunkt findet.

In distinktiver Opposition zum Roman gestalten sich im Film auch die Charaktere des Paares Maša und Gusev. Der Maša im Roman kommt lediglich die Rolle von Gusevs Frau zu, die anfangs untröstlich wegen des bevorstehenden Marsfluges ist, und die sich von Gusev nach seiner Rückkehr wie eine Puppe („как куклу“, S. 682) ausstatten läßt. Im Film trägt Maša durch ihre Arbeit als Krankenschwester in der Sammelstelle wesentlich am „Aufbau des Neuen Rußlands“ bei und verkörpert durch ihre schlichte, unpräntentöse, aber durchaus humorvolle und gewitzte Art (vgl. den nächtlichen Kleiderdiebstahl, der Gusev von seinem Flug zum Mars abhalten soll) den Prototyp der neuen sowjetischen Frau.

Im Roman nimmt Gusev den Stellenwert eines gleichberechtigten Partners von Los' ein. Obwohl Los'ens gesamtes Handeln von seiner Liebe zu Aëlita bestimmt ist, er die neue Umgebung rein subjektiv wahrnimmt, versucht er doch, durch die Erzählungen und Unterweisungen Aëlitas ein neues Verständnis zu gewinnen.

Gusevs Revolutionsverständnis ist von sozial-utopischen und märchenhaften Ideen geprägt, die dem Bewußtsein des russischen Volkes zu entspringen scheinen. Gemäß dieser Vorstellung dringt er auch in die ihm neue Umgebung des Marses wie eine Märchenfigur ein.

Im Film jedoch verschieben sich diese den zwei Protagonisten innewohnenden Tendenzen: Los' handelt vollkommen apolitisch und beschäftigt sich während seines Marsaufenthalts mit nichts anderem als seiner Liebe zu Aëlita. Erst nach Ausbruch der Revolution und nach der Einsicht, von Aëlita getäuscht worden zu sein, folgt er Gusevs Impuls und nimmt aktiv am Kampf teil.

Gusev hingegen handelt von Anfang an als Held der Stunde, und wird so zum eindeutigen Sympathienträger des Publikums. Ausgestattet mit geistigen Fähigkeiten, die ihn sofort zur Erkenntnis führen, daß die Marsbewohner ihr Schicksal nicht ohne eine gewalttätige Revolution und Solidarität gegenüber ihren Genossen auf der Erde ändern können, setzt er seine physischen Kapazitäten ein, um seine Ziele zu verwirklichen und verkörpert so die revolutionären Qualitäten des Proletariats.¹¹⁷

¹¹⁶ Diese 'originelle' Idee der Verknüpfung von Kosmoshandlung und Erdgeschichte, die Tolstoj erlaubte, die Marsgeschichte auf sehr irdische Weise zu erzählen, fand in Gor'kij's Rezeption des Romans besondere Beachtung.

¹¹⁷ Vgl. hierzu Shlapentok und Shlapentok: 1993, S. 56f., die in ihrer Interpretation des Helden Gusev sogar so weit gehen, ihn als einen „Halbgott“ zu bezeichnen.

Diese Aktiv-Passiv-Gestaltung der zwei Helden kommt nicht nur in der Marsumgebung, sondern auch in den Endsequenzen des Films ganz deutlich zum Ausdruck: Nachdem Los' die Phantasien von Aélita und die krankhafte Eifersucht gegenüber Nataša überwunden hat, gelingt es ihm, die Pläne seines Interplanetonefs zu verbrennen, um eindeutig mit der das Alte, Dekadente verkörpernden Vergangenheit zu brechen: Nach der Läuterung durch das Geschehene können Los' und Nataša nun als guter sowjetischer Ingenieur und treue sowjetische Ehefrau ihren Weg in die blendende Zukunft beschreiten. Signifikant an diesem sich in der Endszene des Films ereignenden Gesinnungswandel ist jedoch, daß er sich im Privaten, am heimeligen Kaminfeuer abspielt, und die andere, die wahrhaftige Arbeit („другая, настоящая работа“), die Los' und Nataša bevorsteht, zunächst als theoretisches Konstrukt anzusehen ist.

Ganz anders verhält sich das bei Gusev. Auch er sucht nach einer neuen Aufgabe, was sich bei ihm in unmittelbarem Handeln ausdrückt. So teilen Gusev und Maša dem eben von seiner Phantasiereise zurückgekehrten Los' mit, daß sie sich auf eine durchaus reale Reise an die fernöstliche Front begeben, (E 1027: 'replika': „а мы на дальневосточный фронт едем“) und werden so durch aktives Handeln ihren Pflichten gegenüber dem Neuen Rußland gerecht.

Protazanovs konträre Gestaltung der Paare Los' und Nataša, bzw. Los' und Aélita vs. Gusev und Maša muß wohl als Versuch gewertet werden, vorrevolutionäre russische Porträts mit dem Modell der neuen sowjetischen Helden zu kontrastieren. Auf diese Gegenüberstellung wird im Roman weitgehend verzichtet.

M.N. Alejnikov¹¹⁸ konnte in seiner mehr als dreißig Jahre nach dem Erscheinen von *Aélita* entstandenen Reminiszenz diese Aktiv-Passiv-Gestaltung der Helden Gusev und Los' nicht ausmachen. Bedeutsam ist allerdings, daß es sich beim Verfasser dieser Besprechung und dem Direktor von *Mežrabpom-Rus'*, der Protazanov im September 1923 für seine Produktionsgesellschaft gewinnen konnte, um ein und dieselbe Person handelt. Alejnikov ist der Ansicht, daß Protazanovs Intuition zum Zeitpunkt seiner *Aélita*-Bearbeitung noch nicht für die „Empfindung des Neuen“ geweckt war, noch zu sehr alten Vorstellungen verhaftete. Die Charakterzüge, die Protazanov und seine Szenaristen Ocep und Fajko der Person des zerstreuten Träumers Los' gaben, bestimmten, so Alejnikov, noch das Wesen und politische Bewußtsein Protazanovs. Die Autoren des Films hatten die Revolution zwar „übernommen“, jedoch noch nicht die Tiefe ihrer Gedanken und Ziele verstanden. Nach Alejnikov wird die von Tolstoj im Roman als klare, lebendig und realitätsbezogen angelegte Gestalt des Rotarmisten Gusev, die sich in den Vordergrund der Geschehnisse spielt und so als eigentlicher Held fungiert, im Film vom „blassen Schatten des träumenden Intelligenzlers Los' bedeckt“.

Als ein weiterer Versuch Protazanovs, die Fabel des tolstojschen Romans zu aktualisieren, an das Leben und den Geschmack der NÉP-Periode anzugleichen, kann die Neueinführung des Detektivs Kravzov gesehen werden. Die verklärte Romantik, die im Roman ungebrochen zum Ausdruck kommt, weicht komödiantischen und polemischen Elementen, mit denen der Mejerchol'd-Theater-Schauspieler Igor' Il'inskij in 'amerikanščina'-Manier¹¹⁹ agiert. Neben diesem 'Romantikbruch' erfährt die Tolstojsche Fabel durch Protazanovs Einführung wesentlicher Elemente der Abenteuer- und Detektivliteratur jedoch einen viel wesentlicheren Bruch: Nach

¹¹⁸ Alejnikov: 1957, S. 31ff.

¹¹⁹ Vgl. hierzu die zwei Thesen Kulešovs: 1. Ausländische Filme sind beliebter als russische. 2. Die besten ausländischen Filme sind amerikanische Detektiv-Filme. In: Kulešov: „Amerikanščina“, N. 1, 25-31.08 1922, S.14f. Vgl. auch das Ékscentrizm-Manifest (Petograd, 1922) mit Referenzen an „Music-Hall-Sinematografovich Pinkertonov“. Übersetzt in: Taylor und Christie: 1988, S. 58-64.

Fóldeak manifestiert sich in Tolstojs „Aélita“ der Einsatz von Science Fiction als „ideologische Waffe“ (ideologičeskoe oružie).

Fóldeak konstatiert an sowjetischen ideologischen SF-Werken der 20er Jahre, die sich um eine Einführung 'westlicher' Elemente bemühten, eine Verwässerung der Didaktik und ein damit verbundenes Abgleiten in reine Unterhaltungsliteratur.¹²⁰ Hier sei jedoch davon ausgegangen, daß sich Protazanov mit der Einführung von Kravzov mehr um eine Abgrenzung von durch Tolstoj vorgegebenen ideologischen Tendenzen als um die Gestaltung eines 'reinen' Unterhaltungsfilm bemühte. Die auf ein eindeutiges Ziel gerichtete 'Waffe' Tolstojs entwickelte durch die Protazanovsche Handhabe also auch die Fähigkeit, 'nach hinten loszugehen'.

3 1.3. Das Traum-Verfahren

Während sich die Erweiterung der Personage, die Permutation, Amplifikation und Detraktion des Roman-Sujets, die Aktualisierung durch neueingeführte referenzialisierende Zeichen der NÉP-Ära¹²¹ immer noch als Mittel zur Improvisation des von Tolstoj vorgegebenen Themas verstehen lassen, ist einer der zentralen Unterschiede zwischen Roman und Film der von Protazanov eingesetzte 'Kunstgriff' des Traums: Die reale Mars-Handlung des Romans erweist sich am Ende des Films als reines Hirngespinnst eines – wenn auch nur vorübergehend – verwirrten Geistes, das Gute siegt über das Böse, das Neue über das Alte, das Gesunde über das Kranke. Dieses schon in der frühen Filmgeschichte bis zur Lächerlichkeit überstrapazierte 'Traum'-Verfahren hatte Protazanov bereits in seinem 1920 in Frankreich entstandenen Film *L'angoissante aventure* angewandt. In seinem ersten Tonfilm *Tommy* von 1931 griff er erneut darauf zurück. Dennoch unterscheidet sich *Aélita* sowohl von seiner Aussage als auch von der dramaturgischen Machart wesentlich vom Großteil ähnlicher phantastischer Filme, die sich des selben Kunstgriffs bedienen¹²²: Meist funktionieren sie nach der einfachen Formel „Ausgangssituation: Realität — Grenzüberschreitungssituation: Traum — Endsituation: Erwachen (= Rückfall in Realität)“. Diese simple Formel läßt sich, bei einer Substitution von 'Traum' durch 'Marshandlung' und 'Erwachen' durch 'Erde' auch auf den Roman „Aélita“ anwenden. Im Film *Aélita* pendelt die Handlung von Anfang an¹²³ zwischen Realität und Wirklichkeit: Los'ens kompensatorische Phantasien setzen die Marserszählung in Gang, die wiederum auf sein Handeln Einfluß ausübt. Vor ausnahmslos jeder Traumpassage wird hier – anders als nach oben genannter Formel – durch kommentierende Zwischentitel auf den Traumcharakter der Marsszenen hingewiesen¹²⁴, das 'unerwartete' Erwachen am Ende des Films ist vom logischen Aufbau her vorhersagbar. Dennoch zweifelt der Zuschauer spätestens ab dem Zeitpunkt des Mordes nicht mehr am Realitätsgehalt der sich entwickelnden Erzählung.

Die Tatsache, daß dem Zuschauer die Realitätsferne der Marsszenen konsequent präsentiert wird, zeigt, daß Protazanov mit dem Traum nicht nur als dramaturgischem 'Kunstgriff' operiert, der das Verschmelzen von Kosmos- und Erdhandlung ermöglicht. Er setzt ihn vielmehr ganz bewußt zur Manipulation des Zuschauers ein: Hierbei bedient er sich nicht der oben ge-

¹²⁰ Ebenda: S. 161.

¹²¹ Vgl. hierzu die im Einstellungsprotokoll des Films aufgeführten Zeichen, bes.: E 105-120: Blick auf Erde: zeitgenössische/s, moderne/s Leben, Architektur, Militär; E 305-322: Agit-Theaterraufführung; E 553-361: Aufbau des Neuen Rußlands: Großbaustelle, Bauten, Modernisierung des Neuen Rußlands; E 577-582: Waisenhaus.

¹²² Genannt seien hier nur der 1920 entstandene Film *The Connecticut Yankee in King Arthur's Court* von E. J. Flynn, die oben angeführten Filme Protazanovs, Fritz Langs *Woman in the Window* (1944) und Protazanovs 'Vorbild' *Caligari*.

¹²³ Vgl. Christie: 1991, S. 91.

¹²⁴ Vgl. *Aélita*, E 63, E 240, E 416.

nannten Formel, sondern pendelt ständig zwischen Realität und Traum: Man betrachte nur die unmittelbar aneinander geschnittene Einstellung der aristokratischen Herrscherin Aëlita an die Einstellung Natašas, die an Waschbecken und Herd ihren hausfraulichen Pflichten nachgeht (E 216, 217) und die Phantastereien Los'ens, die durch das Eintreffen einer überaus lebendigen Vertreterin der Wirklichkeit, der „predomik“ unterbrochen werden (E 250, 251). Dieses ständige Pendeln ermöglicht die Rezeption des Films nach zwei verschiedenen Lesarten:

1. Die ständige Kontrastierung zweier Gegensätze und die am Ende erfolgende endgültige Entscheidung für die Realität macht den Film zu einem überzeugenden Plädoyer für die Wirklichkeit (vs. Alternative: Traum), die Gegenwart und Zukunft (vs. Alternative: Vergangenheit), so auch vom gesunden, aus der Welt der Träume zurückgekehrten Los' in seinem Fazit „Genug geträumt, uns alle erwartet eine andere, eine wahrhaftige Arbeit“ (E 1060 „довольно мечтать – всех нас ждёт другая, настоящая работа“) formuliert.

2. Gerade durch das Pendeln werden die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit und ihren oben aufgeführten Konnotaten verwischt, Äquivalenzen der zwei dargestellten Welten und Systeme aufgezeigt. Das Resultat dieser Lesart führt unweigerlich zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Wirklichkeits- und Absolutheitsanspruch der gesamten dargestellten Welt.

Ein Versuch, die wesentlichen Unterschiede von Roman und Film auf einen Nenner zu bringen, resultiert in der Feststellung, daß Ocep, Fajko und Protazanov bei der Erstellung des Drehbuchs ihr Hauptaugenmerk auf die Schilderung der 'Gegenwart' und ihrer nicht widerspruchsfreien Ideologie richteten, wobei Tolstojs Roman – besonders im Vergleich zum Film – als ein eher zeitloses oder zumindest nicht auf einen derart engen Zeitraum (im Film nur von 1921 bis 1923) beschränktes Werk angesehen werden kann.

3.1.4. Tolstojs „Aëlita“: Science Fiction, Phantastik und das 'symbolistische Abenteuer'

Das von Tolstoj beschriebene Verhältnis Marsbewohner-Erdlinge, das letztendlich auf eine Unterlegenheit der degenerierten Marsbewohner hinausläuft, könnte als eine Polemik zu Herbert G. Wells' utopischem Roman „Der Krieg der Welten“ (1898) angesehen werden. Der ausgeprägte Kollektivgeist Gusevs polemisiert möglicherweise gegen die Hauptfigur der „Marsromane“ von Edgar Rice Burroughs, den individualistischen John Carter. Der ursprüngliche Untertitel des Romans „Закат Марса“ [Untergang des Marses] läßt vermuten, daß Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“ (1918-1922) ein weiteres im Roman verarbeitetes Polemierungsobjekt ist.¹²⁵

Ungeachtet aller innovativen Elemente des Romans läßt sich in ihm eine Fortsetzung der mystischen Tradition von russischer Phantastik und Science Fiction feststellen. Auch der populäre SF-Rahmen, die Abenteuererzählung und zahlreiche Modernismen täuschen nicht darüber hinweg, daß das eigentliche Thema des Romans, das Ende der Menschheitsgeschichte und Zivilisation, hier aus einer eindeutig symbolistischen Perspektive geschildert wird.

So können die zwei Hauptcharaktere Los' und Aëlita als emblematisch angesehen werden. Aëlita, die Verkörperung der Weisheit und Vernunft, monologisiert in ihren Erzählungen über die Bedeutung der Liebe, und das Ende der Zivilisation, Los', der Sucher der Liebe, sucht durch Zuhören ein neues Verständnis und Aëlita zu gewinnen.¹²⁶

¹²⁵ Vgl. Fjodorov: 1983, S. 167.

¹²⁶ Vgl. hierzu auch Stephan, die in ihrer Interpretation des Romans „Aëlita“ als symbolistische Erzählung auf die Emblematik der Charaktere Los', Aëlita und Gusev eingeht. Stephan: 1984, S. 69.

Schon der im Roman als Metapher fungierende Name Aëlita [Das zum letztenmal sichtbare Licht des Sterns] deutet auf die symbolistische Gestaltung dieses Charakters hin. Die Art, wie er in den Romanhandlung eingeführt wird, nimmt der Erzählung jegliche Berechtigung auf Modernitätsanspruch:

Теперь, когда Лось произносил имя – Аэлиита, оно волновало его двойным чувством. Печалью первого слова АЭ, что означало – „видимый в последний раз“ и ощущением серебристого света – ЛИТА, что означало „свет звезды“. Так язык нового мира тончайшей материей вливался в сознание. (S. 595)

[Jetzt, da Los' den Namen Aëlita aussprach, wurde er von zwei Gefühlen bewegt. Von der Trauer des ersten Teiles АЭ, der bedeutete – „das zum letztenmal Sichtbare“ und vom Empfinden des silbrig schimmernden Lichts – ЛИТА, was soviel bedeutete wie „Licht des Sterns“. So ergoß sich die Sprache der neuen Welt als feinste Materie in das Bewußtsein.]

Nach Christie kann Nikolaj Fëdorov als bedeutsamste Quelle der mystischen Tradition russischer Phantastik gelten. Er verband in seiner „Philosophie der Alltagspflicht“ die Forderungen nach Errungenschaften der Technik, Reisen zu anderen Planeten, Sieg über den Tod und die Realisation des himmlischen Utopias auf der Erde. Tolstojs ausgeprägter Antisemitismus, seine intensive Beschäftigung mit Oswald Spenglers Morphologie der Weltgeschichte „Der Untergang des Abendlandes“ fanden ihren Eingang in die romantisch verklärten „Erzählungen Aëlitas“¹²⁷, die immer wieder auf eine enge Verbindung von Erd- und Marsbewohnern hinweisen.

3.1.5. Protazanovs *Aëlita*: Kritik, Widersprüche und das 'zeitgenössische Abenteuer'

Die hier geschilderte Polemik oder das Zurückgreifen auf mystische Traditionen weichen im Film zugunsten der Schilderung einer 'neuen Ära' oder werden durch andersgeartete Polemik ersetzt. So wurde aus Tolstojs reaktionärer Ansammlung von Nationalismus und Antisemitismus bei Protazanov eine Kritik am 'Planetarismus', emblematische Charaktere wurden in solche umgewandelt, die die Widersprüchlichkeit der neuen Zeit (sovremennost') in sich vereinigten und widerspiegelten. Dies äußert sich gleichermaßen auf der Inhalts- und Ausdrucksebene des Films, was am signifikantesten in der 'Umgestaltung' des Namens 'Aëlita' von einem Emblem zu einem alle Gegensätze der Inhaltsebene in sich vereinigenden Anagramm¹²⁸ zum Tragen kommt.

Unter diesen Gesichtspunkten kann Protazanovs Film wohl nicht nur als ein Anbiederungsversuch an den zeitgenössischen Geschmack, eine bedingungslose Auslieferung an die Forderungen der NÉP-Periode angesehen werden, sondern ist in großem Maße auch als ein – das Tolstojsches Gedankengut immer wieder ironisierend aufgreifender – ernstgemeinter und seriös betriebener Verbesserungsvorschlag der Tolstojschen Fabel.

Die Möglichkeit, *Aëlita* als konsequent gestaltete „karnevaleske Satire“, als polyphonen Film ganz im Sinne Bachtins zu sehen, sei hier nur angedeutet.¹²⁹ So manifestiert sich im Han-

¹²⁷ Nach Christie: 1991, S. 97f. Britikov weist daraufhin, daß Tolstojs „Erzählungen Aëlitas“ einen starken Einfluß Rudolf Steiners, des Begründers der okkultistischen Doktrin der Antroposophie aufweisen. Vgl. hierzu Britikov: 1970, S. 59.

¹²⁸ Vgl. hierzu Kapitel III.2.6.2. dieser Arbeit.

¹²⁹ Mit diesem Gedanken spielt auch Christie, der in seinem Artikel *Down to earth: Aelita relocated* bemerkt, daß Bachtins Konzept des Karnevals zur „Erleuchtung der organischen Funktion (...) verwirrender Aspekte des Films“ beitragen könne. Die Manifestation des karnevalesken Prinzips sieht er in der Sequenz des Raketenstarts (E 762-784): „What could be more 'carnevalesque', more subversive of Tolstoi's romanticism, than the start of the space flight, with Gusev cross-dressed, Los disguised and Kratsev playing 'Pinkerton'?" Christie: 1991, S. 101.

deln Gusevs und besonders Kravzovs das, was Bachtin „die Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönig“¹³⁰ nennt:

Gekrönt wird der Antipode des wirklichen Königs: der Sklave oder der Narr. Es öffnet und erhellt sich die umgestülpte Welt des Karnevals. Im Krönungsbrauch wird alles ambivalent: das Zeremoniell, die Symbole der Macht, die dem Gekrönten eingehändigt werden, die Gewänder, in die man ihn kleidet. Alles wird in den Stand der Relativität versetzt, wird beinahe zum Requisit. (...) Durch die Krönung und Erhöhung schimmert von Anfang an die Erniedrigung hindurch.¹³¹

Die Filmsequenzen, in denen der „Revolutionsheld Gusev“, der „Gründer von vier Republiken“, in Frauenkleidern durch die Stadt eilt, um den Flug zum Mars nicht zu verpassen, die Narrenfigur Kravzov während ihrer Nachforschungen eine falsche Spur nach der anderen verfolgt, und dabei *zufälligerweise* zur Entlarvung Erlichs beiträgt, illustrieren Teilaspekte einer „umgestülpten Welt“, in der sich das Oberste nach unten, das Unterste nach oben kehrt, die „Könige“ zu „Narren“ werden und die „Narren“ sich als *eigentliche* „Könige“ erweisen.

3.2. 'Frau im Spiegel' – Die Zukunftsmodellierung am Bild der 'neuen sowjetischen Frau'

Wie der Roman-Film-Vergleich bereits gezeigt hat, wichen die Drehbuchautoren von *Aelita* in ihrer Bearbeitung der Romanvorlage von Sujet, Fabel und Figurenkonstellation und -charakteristik stark ab. Ein ausführlicher Vergleich der zwei vorliegenden eigenständigen Kunstwerke Roman – Film, die mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten aufweisen, würde den Rahmen dieser Arbeit allerdings sprengen. Da sich aber gerade in der Umgestaltung der Charaktere – und im Film hat keine Figur des Romans ihren Charakter unverändert beibehalten – eine klare Strategie der 'irdischen Zukunftsdarstellung' erkennen läßt, soll diese Umgestaltung exemplarisch an den Frauengestalten von Los'ens Ehefrau, von Maša und von Aelita unter gleichzeitiger Herausarbeitung ihrer filmischen Charaktere untersucht werden.

Im Film drücken die drei – wenn auch auf unterschiedliche Weise – das Selbstverständnis der 'neuen sowjetischen' – oder (alten?) 'marsianischen' – Frau aus.

Die wesentlichen Oppositionen, die zwischen Film- und Romanfiguren, aber auch zwischen den Filmfiguren auftreten, sollen dies belegen.

Würde jedes Individuum des Roman- bzw. Filmtextes sich jeweils einem Pol dieser Oppositionen zuordnen lassen, so hätten wir es hier mit statischen, sujetlosen Texten zu tun, die Figuren blieben dem semantischen Raum, in den sie zu Beginn der Handlung gestellt werden, verhaftet. Somit würden die Figuren des Romans bzw. Films *Aelita* einzig einer plakativen Darstellung einer Weltanschauung, Ideologie, eines Gesellschaftssystems, etwa des 'Neuen Rußlands'¹³² dienen, der Film ließe sich ins Genre des reinen Propagandafilms ohne dynamische Handlung einordnen.

Gerade an der Realisation der Frauenfiguren zeigt sich aber, daß dies *nicht* Protazanovs Absicht war. In *Aelita* entwickelt sich das Sujet, indem sich ein Teil der Figuren von ihren anfänglichen Bindungen an einen semantischen Raum¹³³ lösen, als aktive dynamische Helden gegen die durch diesen Raum definierten Normen verstoßen und somit Handlung motivieren. Diese

¹³⁰ Bachtin: 1969, S. 50.

¹³¹ Ebenda: S. 51.

¹³² Die Frage, ob Protazanovs *Aelita* im Falle einer von diesem Schema bestimmten Gestaltung von einem Teil der Kritik – ich denke hier an die bedingungslosen Verfechter des Sowjetrealismus – nicht positiver aufgenommen worden wäre, soll hier nicht beantwortet, jedoch zur Diskussion gestellt werden.

¹³³ Zum semantischen Raum innerhalb des Raumordnungsverfahren nach Lotman vgl. Kanzog: 1991, S. 30.

von Lotman als „Ereignis“ definierte „Überschreitung einer Verbotsgrenze“¹³⁴ oder „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“¹³⁵ bildet wiederum eine Opposition zu der Statik jener Figuren, die der ihr zugeordneten Welt, ihrem semantischen Raum treu bleiben. Letztere sind folglich nicht zur aktiven Motivation der Handlung prädestiniert, sie dienen allenfalls als normsetzende Instanzen, mit denen die dynamischen Helden kontrastiert werden.

Vergleicht man die Haupteigenschaften der 'irdischen' Frauenfiguren mit den Forderungen und initiierten Gesetzen der von Lenin bereits im Oktober 1917 zur Volkskommissarin für soziale Fürsorge bestellten Aleksandra Kollontaj, so ist es sicher legitim, diese Umgestaltung auch unter dem Aspekt einer Auseinandersetzung mit der Frauen- und Familienfrage zu werten. So galten als wichtigste Bestandteile der bolschewistischen Familiengesetzgebung

die absolute Gleichberechtigung der Frau; Befreiung der Gesellschaft von allen ungleichen Beziehungen, die es bisher zwischen den Geschlechtern gab; Gleichstellung der registrierten und unregistrierten Ehe; Festlegung der Versorgung von ehelichen und unehelichen Kindern; Erziehung und Betreuung der Kinder durch den Staat (in Kinderkrippen, Kindergärten, Arbeitsschulen und kommunistischen Jugendorganisationen); Vergesellschaftung von Hausarbeit und Kindererziehung; straffreier Schwangerschaftsabbruch bis zur zwölften Woche ohne soziale oder medizinische Indikation.¹³⁶

Ein aus heutiger Sicht damit eng verbundenes Phänomen ist die sexuelle Fremd- bzw. Selbstbestimmung der Frau. Der mit dem Roman vertraute Zuschauer des Films, der erwartet, daß sich die Film Autoren auch bei diesem Aspekt um eine Umorientierung von 'reaktionären' Tolstojanischen hin zu modernen, zeitgenössischen Vorstellungen der zwanziger Jahre bemüht haben, wird vielleicht erstaunt sein: Wie bereits erwähnt bemühten sich die Film Autoren um die Darstellung gleichberechtigter Frauen, die Gestaltung der 'irdischen' Figuren laufen mit den Forderungen Kollontajs konform. Doch impliziert der Kanon der frühsowjetischen Frauenrechte auch das Recht auf sexuelle Selbstbestimmung¹³⁷? Wird dieser Aspekt bei den drei Frauenfiguren des Films überhaupt berücksichtigt?

Genau so interessant wäre es auch, die Nebenfiguren Elena und Ichoška unter oben genannten Aspekten zu betrachten. Da Elena aber im Roman nicht auftritt und bei der Umwandlung Ichoškas nach ähnlichem Prinzip wie bei den übrigen weiblichen Charakteren vorgegangen wurde, konzentriert sich der Vergleich auf die Hauptfiguren.

¹³⁴ Zur Struktur dynamischer und statischer Helden und „Ereignis“ vgl. Lotman: 1977, S. 102: „Die Struktur der Welt erscheint dem Helden als ein System von Verboten, eine Hierarchie von Grenzen, die zu überschreiten unmöglich ist (...) Ein Held, der auf eine dieser Welten fixiert ist, ist im Hinblick auf das Sujet unbeweglich. Solchen Helden steht meist ein dynamischer Held gegenüber, der die Fähigkeit besitzt, die Grenze zu überwinden (...) Gerade die Überschreitung einer Verbotsgrenze bildet das bedeutungstragende Element im Verhalten einer Person, d.h. *das Ereignis*.“

¹³⁵ Lotman: 1993, S. 332.

¹³⁶ Vgl. Portisch: 1991, S. 189.

¹³⁷ Der in diesem Kapitel der Arbeit häufig verwendete Begriff der 'sexuellen Selbstbestimmung' ist zwar auch mit dem Konnotat 'Erotik' behaftet, genauso aber im genderspezifischen Sinne, nämlich als Selbstbestimmung der Frau als Frau zu verstehen.

3.2.1. Katja – Nataša – Aelita: Passive Frau der Erinnerungen – aktive Frau der Gegenwart – passiv-aktive ‘Traum’frau

3.2.1.1. Katja – Nataša: passiv vs. aktiv

Im Roman¹³⁸ begegnet uns Los’ bereits zu Beginn der Handlung als Witwer. Seine verstorbene Frau Katja lebt nur noch in seinen Erinnerungen. In den wenigen ihr gewidmeten Zeilen (S. 548ff.) erfährt der Leser lediglich, daß sie ihm „дороже света“ (teurer als das Licht bzw. die Welt) war, sich vor allem durch Schönheit und Jugend auszeichnete. Jegliche Charaktereigenschaften bekommt der Leser aus der Perspektive Los’ens geschildert, über ihren etwaigen Stand im gesellschaftlichen Leben, ihren Beruf, ihre Ziele werden keine Aussagen gemacht. So entschließt sich Los’ in seiner Abschiedsrede kurz vor dem Abflug auch dazu, seine persönlichen Erinnerungen an sie zu begraben: „А впрочем. Это не нужно никому – ни вам и ни мне, – личные пережитки. Оставляю их на этой одинокой койке, /dem Totenbett, К.Н./ в сарае...“ (S. 555). [Im übrigen ist das alles unnützer Ballast, den weder Sie noch ich brauchen, persönliche Überbleibsel. Ich hinterlasse sie hier auf diesem einsamen Bett, im Schuppen...]

Vollkommen anders verhält sich dies im Film: Los’ens Ehefrau Nataša (Abb. 1) wird von ihrem ersten Auftritt an (E 27) als ein Mitglied der neuen sowjetischen Gesellschaft dargestellt. So wird ihrer Einführungseinstellung zwar eine ‘remarka’ (E 26) vorgeschoben, die sie vorstellt, die Informationsvergabe erfolgt jedoch in der Reihenfolge: Arbeiterin in der Sammelstelle – Nataša – Ehefrau von Ingenieur Los’. Gemäß diesem Muster gestalten sich auch die folgenden Einstellungen: Bevor Nataša – privat – (in E 53-57) ein Treffen mit ihrem Mann vereinbaren kann, wird ihr (in E 25 - 34) – beruflich – ein Profil als Arbeiterin gegeben.

Während die Figur Katjas in Los’ens Erinnerungen im Roman in einer sommerlichen Idylle angesiedelt ist, in der der verliebte Ehemann auf die mit weiblichen Reizen ausgestattete Katja blickt („на русую голову Катюши, на загорелое плечо со светлой полоской кожи между загаром и платьем“, S. 548) [auf den dunkelblonden Kopf Katjas, auf die gebräunte Schulter, mit dem hellen Streifen Haut zwischen Sonnenbrand und Kleid], wird die Nataša des Films inmitten des Flüchtlingselends und der Armut im Moskau des Jahres 1921 dargestellt. Hier handelt sie und entfaltet ihre Persönlichkeit. Der Beitrag, den sie am Aufbau des Neuen Rußlands leistet, gibt ihr die nötige Souveränität, auch in schwierigen Situationen nicht vom ‘Wunschbild’ der neuen ‘sowjetischen Frau’ abzuweichen. So ist sie weder für Schmeicheleien (E 160, E 378) noch für Bestechungsversuche (E 157) des Spekulanten Érlich zugänglich, zeichnet sich als verantwortungsbewußte, tatkräftige Arbeiterin in der Sammelstelle (E 29-34, E 563-569, etc.) und im Waisenhaus (E 577-582) aus und geht ihren Pflichten als Haus- und Ehefrau gewissenhaft nach.

Die Opposition der Figuren Katja und Nataša läßt sich im wesentlichen auf das Verhältnis passiv-aktiv bzw. statisch-dynamisch (im Lotmanschen Sinne) reduzieren. Dies drückt sich am augenscheinlichsten durch die Verankerung im privaten vs. gesellschaftlichen Leben, durch ein Leben für die Ehe- vs. sozialistische Gemeinschaft aus, offenbart sich darüber hinaus aber – auf viel subtilere Weise – in den verschiedenen Perspektiven, aus denen die Figur des Roman- bzw. Filmtextes wiedergegeben wird: Wie bereits oben aufgeführt, wird Katja lediglich aus der Perspektive ihres Ehemanns geschildert, sie selbst kommt nicht zu Wort. Auch keine andere Instanz des Romans differenziert dieses einseitige, passive Bild durch zusätzliche Informationen oder Kommentare. In dieser Hinsicht kann man ihr einen Subjektstatus absprechen, sie ist vielmehr ein Objekt, ein von ihrem Ehemann zu Beginn der Handlung in seiner Erinnerung ‘ge-

¹³⁸ Tolstoj, Alcksej: Aelita. In: *Sobranie sočinenii v desjati tomach*. Tom tretij, Moskva 1958.

schaffenes' Wesen. Die Möglichkeit, sich aus diesem durch den Text bestimmten 'Geschaffensein' zu befreien, bleibt ihr verwehrt, sie ist zur Passivität verurteilt.

Nicht so Nataša: Der im Gegensatz zum Romantext eindeutig perspektivenreichere Filmtext eröffnet ihr jede nur denkbare Möglichkeit zur Aktivität. So wird sie mittels Zwischentitel des Films durch diverse 'remarki' als Arbeiterin definiert, definiert sich selbst in zahlreichen 'repli-ki' im Dialog mit Erlich, ihrem Ehemann, Flüchtlingen, Vorgesetzten und Untergebenen als eigenständiges Wesen mit der Möglichkeit zur Initiative, Reflexion und Reaktion. Darüber hinaus wird dem Zuschauer durch zahlreiche kommentarlose 'wertfreie' Einstellungen, die sie als entschlossen handelnde Person zeigen, die Möglichkeit gegeben, sich sein eigenes 'positives' Bild von ihr zu machen.

Eine weitere Opposition, die sich nicht nur im Verhältnis von Katja zu Nataša zeigt, ist die der historischen bzw. aktuellen Zuordnung. Nataša ist zu Beginn der filmischen Handlung im Hier und Jetzt angesiedelt, all ihre Tätigkeiten gehören in das zeitgenössische Leben im Moskau der frühen 20er Jahre und dienen dem Aufbau des Neuen Rußland. Hiermit wird sie ganz eindeutig anders angelegt als die Katja des Romans, die in der Gegenwart gar nicht mehr existiert und lediglich in persönlichen Erinnerungen Los'ens lebt.

3.2.1.2. Nataša – Aelita: Vergangenheit vs. Gegenwart

Der hier auftretende Kontrast zeigt sich im Film auch im Verhältnis der Personen Nataša–Aelita. Aelita (Abb. 2) ist ein Produkt Los'ens schwärmerischer Phantasien. Sie helfen ihm, sein unbefriedigendes Eheverhältnis zu kompensieren. Das, was ihm Nataša in der Realität nicht bietet, bietet Aelita, die „ihm seine Träume zeichnen“ (E 63), von ihrem ersten Auftritt an – Erotik.

Dieser Aspekt ist von besonderer Signifikanz. Dabei handelt es sich bei den beiden Filmfiguren Nataša und Aelita nicht nur – wie der erste Blick vermuten läßt – um den Gegensatz erotische Ausstrahlung der Herrscherin vs. Nichtvorhandensein von Erotik bei der ärmlichen Arbeiterin, sondern auch die damit verbundenen Konnotationen Luxus vs. gesellschaftliche Arbeit, Privilegierte vs. gleichberechtigtes (oder entrechtetes?) Teil des Kollektivs des Neuen Sowjetstaats. Eine Beleuchtung dieser Oppositionen, die zwei entgegengesetzte Weltbilder und damit verbundene Normen repräsentieren, unter Zuhilfenahme des Lotmanschen Ereignisbegriffs, führt zu dem Ergebnis, daß sich die Filmautoren bei der Gestaltung ihrer Heldinnen und Weltbilder um ein wesentlich differenzierteres Bild bemüht haben, als es der erste Blick vermuten läßt. Alles deutet darauf hin, daß Nataša die Vertreterin einer positiven, Aelita die einer negativen Ideologie ist. Da aber beide Figuren zu den handlungsmotivierenden des Films zählen, sie keineswegs durchgehend der von ihnen vertretenen Welt verhaftet bleiben, sondern durch Normverletzungen in neue semantische Räume eintreten, gestaltet sich das Frauenbild weniger eindeutig, als der Zuschauer zu Beginn der Filmhandlung vielleicht zu erkennen glaubt.

Da die Phantasien Los' auch der Flucht aus seiner gegenwärtigen allgemein unbefriedigenden Lage dienen, sind sie sowohl vom ideologischen als auch vom rein temporären Standpunkt aus rückwärtsgerichtet. So wird die Aelita des Films von Anfang an als Verkörperung der Dekadenz und eines überholten Gesellschaftssystems präsentiert. Das ständige Pendeln zwischen Erd- und Marslandung ermöglichte den Szenaristen, den starken Kontrast zwischen der Nataša der Gegenwart und der Aelita der Vergangenheit besonders pointiert zum Ausdruck zu bringen. Als Schlüsselszene kann wohl folgender Übergang von einer Marssequenz zu einer Erdsequenz gelten: Aelita, die Herrscherin, die sich auf dem Mars dem Müßig-

gang hingibt, bittet Gor, mit ihr eine irdische Liebeszeremonie nachzuahmen, indem sie ihre Lippen berühren (E 122-126). Die Absenz von Gefühlen wird dem Zuschauer nicht verheimlicht. Diesem Liebes-Experiment folgen Einstellungen Natašas an Waschbecken und Herd (E 127-128). Natašas hundertprozentige Identifikation nicht nur mit der Rolle als Arbeiterin, sondern auch mit der als Ehe- und Hausfrau ist nur eines der im Film zahlreich vorhandenen Beispiele dafür, daß sich die Filmautoren bei ihrer Darstellung der Sowjetmoderne nie ganz von ihrer bürgerlichen Autorentradition lösen konnten und wollten.

Diese starke Kontrastierung von Los'ens Ehefrau und Los'ens 'Traumfrau' ist im Roman aus zwei Gründen nicht zu finden: Da Aelita im Roman ein real existierendes Wesen ist, kann sie nicht die Züge tragen, die Los' im Film in sie hineinprojiziert. Da dem gesamten Roman die ständige Gegenüberstellung Erde – Mars und der zeitgenössische Aspekt fehlt, konnte Tolstoj – nicht vollkommen, jedoch freier von ideologischen Ansprüchen – Aelita ein weitaus eigenständigeres Profil geben, als es die Szenaristen des Films durch ihre Kontrastierung der Charaktere zuließen.

3.2.1.3. Aelita – Aelita: Vernunft vs. Eros

So drückt sich die Differenz der Film- und der Romangestalt Aelita bereits bei der ersten längeren Einstellung bzw. Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung aus: Im Roman wird diese bei ihren ersten zwei Auftritten wie folgt beschrieben:

На ступенях лестницы появилась молодая женщина. Голову ее покрывал жёлтый острый колпачок. Она казалась юношески-тонкой, бело-голубоватая... (...) Она подскользнулась, схватилась за каменный выступ, подняла голову. (S. 587)

(...) пепельноволосая молодая женщина в черном платье, закрытом до шеи, до кистей рук. (S. 591)

[Auf den Treppenstufen erschien eine junge Frau. Ihren Kopf bedeckte ein spitz zulaufendes gelbes Käppchen. Sie schien knabenhaft schlank in ihrer bläulichweißen Gestalt (...) Sie glitt aus, griff nach einem Steinvorsprung und hob den Kopf. (S. 587) (...) eine aschblonde junge Frau in einem schwarzen Kleid, das bis zum Hals geschlossen war und an den Armen nur die Hände frei ließ.]

Ein größerer Kontrast als der zwischen der knabenhaften bläulichweißen Gestalt, mit dem hochgeschlossenen schwarzen Kleid, die ins Stolpern gerät, und der Aelita des Films ist kaum zu denken: Dem Zuschauer präsentiert sich eine selbstbewußt blickende Aelita im konstruktivistischen Bikini-Rock-Zweiteiler (E 65-70). Während das entrückte, knabenhafte fast asexuell anmutende Wesen des Romans bei Los' und beim Leser allenfalls zärtliche Beschützerinstinkte weckt, suggeriert die Aelita des Films mit ihrer wohlgeformten Statur, nackten Schultern, Armen und Bauch auf recht deutliche Weise Sexualität und Erotik.

Wie verhält es sich bei der so unterschiedlichen Roman- und Film-Aelita mit der sexuellen Selbstbestimmung? Die oben zitierten 'Bilder', die die beiden im Roman bzw. Film einführen, weisen bereits darauf hin, daß die aschblonde junge Frau mit dem hochgeschlossenen Kleid (пепельноволосая молодая женщина в черном платье, закрытом до шеи, до кистей рук) mit diesem Phänomen noch niemals konfrontiert worden, es in ihrem Denken nicht verankert ist, Sexualität und der aktive Einsatz derselben bei der Film-Aelita jedoch ein wesentlicher Bestandteil ihres Herrscherstatus ist, und sie daher frei mit ihr umzugehen weiß.

Im Roman offenbart Aelita ihrem Helden Los' im vielversprechenden Kapitel „Чары“ [Verzauberung]:

Ты – великан из моих детских снов. (...) Ты сильный, Сын Неба. Ты мужественный, добрый. Твои руки – из железа, колени – из камня. Твой взгляд смертелен. От твоего взгляда женщины чувствуют тяжесть под сердцем. (S. 641).

[Du bist der Riese aus den Träumen meiner Kindheit. (...) Du bist stark, Sohn des Himmels. Du bist mannhaft und gut. Deine Arme sind von Eisen, deine Knie von Stein. Dein Blick ist tödlich. Dein Blick weckt bei den Frauen eine Last unter dem Herzen.]

Hier ist sie zwar eindeutig als die Sprecherin dieser Zeilen auszumachen, das Gesprochene drückt jedoch – dabei weist sie eindeutige Referenzen zu Katja auf – ihren Objektstatus aus. Genau so wie Katja durch Los'ens Erinnerungen, in denen sein Blick auf sie ihr angenehmes Äußeres konstatiert, von ihm gleichsam geschaffen wird, so gestaltet sich auch in der Beziehung Los' – Aelita der Blick („взгляд“) als ausschlaggebend für die Existenz Aelitas. Mit diesem Blick, der tödlich („смертелен“) ist, kann Los' das Objekt Aelita schaffen bzw. vernichten, sogar neues Leben schaffen, und sich somit als Subjekt definieren. Christina von Braun formuliert dies so: „Das Subjekt setzt sein eigenes Du (oder Nicht-Ich, wie es bei Fichte heißt) durch den Blick, der nicht erwidert werden kann. (...) Die einzige Möglichkeit, das 'Subjekt' zu definieren, besteht also in der Definition seiner Stellung zum 'Objekt', besteht also in der Definition des Objektes, das es (...) / durch den Blick, K.H / zugleich tötet und erzeugt.“¹³⁹

Aelita empfindet Sexualität als etwas vom Mann Gemachtes: Nicht sie ist es, die als Frau ihre eigene Sexualität verspürt und einsetzt, sondern erst durch den männlichen, durch Los'ens Blick, spüren die Frauen die Schwere unter dem Herzen oder werden schwanger („женщины чувствуют тяжесть под сердцем“). Von sexueller Selbstbestimmung kann hier also nicht die Rede sein.

Ganz anders verhält sich dies im Film: Da alle Sequenzen, in denen Aelita auftritt, einem Traum angehören, Aelitas gesamtes Tun also eine Repräsentation von Los'ens Phantasien ist, definiert auch sie sich auf den ersten Blick als sexuell fremdbestimmt. Vergegenwärtigen wir uns jedoch, welche Rolle dem 'Blick' im Verhältnis Los' – Aelita zukommt, ergibt sich ein anderes Bild: Obwohl Aelita ein von Los' geschaffenes Wesen ist, entzieht sie sich ihrem 'Nur'-Objekt-Status, indem sie den 'Blick' nicht nur empfängt, sondern auch auf Los' wirft. In gewisser Weise erzeugen sich Aelita und Los' durch ihre Blicke gegenseitig: Als durch Los'ens Blick erzeugtes Wesen bedient sich Aelita des Beobachtungsapparats (E 105-120), um ihren Blick auf den Liebenden Los' und Nataša ruhen zu lassen, sie fertigt ein Portrait von Los' an (E 420), in dem sich ihr Blick auf das Objekt der Begierde manifestiert und beobachtet dieses Objekt mittels eines Fernrohrs bei der Marslandung (E 812-847). Große Bedeutung kommt hier der Tatsache zu, daß sich Aelita bei der Erzeugung ihres Objekts durch den Blick technischer Hilfsmittel bedient. Christina von Braun verweist auf den engen Zusammenhang von technischen Sehgeräten und Geschlechterbild. Ihr zufolge wird Männlichkeit durch Sehen, Weiblichkeit dabei durch Betrachtetwerden definiert. „Da, wo die technischen Sehgeräte mit ihrem einseitigen Blick ins Spiel kommen, betrachten auch Frauen den Männerkörper mit den Augen von Männern.“¹⁴⁰ In diesem Sinne ist Aelitas gesamtes Verhalten von einer männlichen Sichtweise geprägt. In ihrem Umgang mit Los' übernimmt sie die Rolle des männlichen Subjekts. Dies zeigt sich auch in der Tatsache, daß sie während des Betrachtens des Raumschiffs, in dem sich das von ihr erzeugte Objekt befindet (E 801), mit den an Tuskub gerichteten Worten „Du darfst den Gästen von der Erde nichts zuleide tun“ („ТЫ НЕ ДОЛЖЕН ДЕЛАТЬ

¹³⁹ Braun: 1994, S. 83.

¹⁴⁰ Ebenda: S. 83

ВРЕДА ПРИШЕЛЦАМ С ЗЕМЛИ“, E 803) über das Leben, bzw. den Tod von dem durch ihren – und gleichzeitig auch seinen eigenen – Blick zum Objekt gewordenen Los’ zu bestimmen versucht.

Beim Aufeinandertreffen von Los’ und Aelita schließlich benützen beide den ‘Blick’, um sich gleichzeitig als ‘Subjekt’ und ‘Objekt’ zu definieren: Einem intensiven Blickkontakt (E 859-60) der ‘gleichberechtigten’ sexuellen Partner folgt eine Sequenz, in der sich Aelita zum weiblichen Objekt degradieren läßt: Los’ens Handkuß (E 871), nimmt sie mit *geschlossenen* Augen entgegen. In der darauffolgenden ‚replika‘ („ПРИКОСНИСЬ ТВОИМИ ГУБАМИ К МОИМ, КАК ТАМ У ВАС НА ЗЕМЛЕ“, E 888) [BERÜHRE MIT DEINEN LIPPEN MEINE, WIE DORT BEI EUCH AUF DER ERDE] übernimmt sie wieder die männliche Geschlechterrolle, indem sie bestimmt, wie die weitere geschlechtliche Beziehung zwischen ihr und Los’ verlaufen soll. Eine Betrachtung ihrer Verhaltensweisen führt also zum Schluß, daß der Rahmen des männlichen Traums sie als sexuell fremdbestimmt definiert, sie innerhalb dieses Rahmens aber ein Wesen mit sexueller Selbstbestimmung bzw. mit der Möglichkeit zu schaffen und zu vernichten, darstellt. Diese auf den ersten Blick unverstündlich anmutende Gestaltung ihre Figur erklärt sich durch ihre konträre Anlage zur Figur Nataša. Wie bereits oben erläutert, ist diese in ihrer Sexualität von der Gesellschaft fremdbestimmt. Diese Fremdbestimmung drückt sich nicht nur in ihrer wenig erotischen Arbeitertracht aus, sondern manifestiert sich nicht zuletzt im Kontakt zu Erlich. Ihre Hinwendung an ihn erfolgt nicht durch Eigeninitiative, sondern ist eine Folge der Einquartierung Erlichs in die Los’sche Wohnung, eine Folge der gesellschaftlichen Umstände. Möchte man hier eine Schuldzuweisung vornehmen, wird klar, daß allein Los’ und Nataša für ihre Beziehungsprobleme verantwortlich sind, nicht die neue Gesellschaftsordnung. Da die Figur Los’ aber nicht als Realist, sondern als ‘Träumer’ angelegt ist, ist es ihm nicht möglich, diese Probleme im Jetzt und Hier mittels einer realitätsbejahenden Konfrontation mit den Ursachen des Übels zu beseitigen. So nimmt es nicht Wunder, daß Los’ der Frau, die er in seinen Träumen ‘erzeugt’, das Attribut verleiht, das seiner realen Frau fehlt: sexuelle Selbstbestimmung. Aelita ist somit als die perfekte ‘Traumfrau’ sexuell ‘aktiv’ und ‘dynamisch’, durch ihre Verankerung in Los’ens Traum aber letztlich passiv und fremdbestimmt.

Gemäß ihres unterschiedlichen – wenn nicht gar völlig gegensätzlichen – Charakters gestalten sich im gesamten Roman bzw. Film die Interessen der Aelita-Figur vollkommen unterschiedlich: Im Roman ist Aelita eine gebildete Person, die sich besonders durch ihre Fähigkeit zu Reflexion auszeichnet, und deren Liebe zu Los’ langsam und beständig wächst. Sie unterweist Los’ in Sprache, Traditionen und Geschichte der Marsianer. In philosophischen Gesprächen über den Untergang der Atlantiden, die Sitten auf der Erde und das Wesen der Vernunft kommen sie sich näher. So erscheint es dem Leser auch völlig plausibel, wenn sie sich – als die Beziehung zu Los’ schon gereift ist – bei ihrem Vater Tuskub für die Erdlinge einsetzt („Что ты задумал сделать с ними – Я прошу тебя...“, S. 611) [Was gedenkst du mit ihnen zu tun – Ich bitte dich...]. Die Erzählungen Aelitas (S. 598ff, S. 614) profilieren sie als die Verkörperung der Vernunft. Hier kommt zum Ausdruck, in welchem Maße sie sich mit der Geschichte ihres Volkes beschäftigt hat und wie sehr sie es ‘liebt’. Diese Liebe äußert sich nicht zuletzt in ihrer Entscheidung, Los’ und Gusev bei ihrer Revolution zu unterstützen und sich gegen Tuskub zu stellen.

Diese Plausibilität im Handeln der Sympathieträgerin Aelita wird im Film völlig ausgespart. So erklärt Aelita, noch bevor die Erdlinge auf dem Mars landen, Tuskub, daß dieser die Erdlinge verschonen muß („ТЫ НЕ ДОЛЖЕН ДЕЛАТЬ ВРЕДА ПРИШЕЛЦАМ С ЗЕМЛИ“, E 803). Was sie, die Los’ bisher nur aus der Ferne gesehen hat, zu diesem Schritt veranlaßt,

bleibt unklar. Genauso unmotiviert ist auch ihr plötzlicher Einfall, sich der Revolution anzuschließen. Wenn Gusev völlig verwundert ist über den 'staatlichen' Versuch, eine Revolution zu organisieren („ЭХ, НЕ ВЕРЮ Я... НЕ ГОСПОДСКОЕ ЭТО ДЕЛО РЕВОЛЮЦИИ УСТРАИВАТЬ!“, E 962) [ACH, ICH GLAUB'S NICHT... ES IST NICHT SACHE DER HERRSCHENDEN, REVOLUTIONEN ANZUZETTELN!], dann teilt der Zuschauer seine Verwunderung: Was veranlaßt die herrschsüchtige, dekadente, privilegierte Aelita, sich für das Schicksal der Unterdrückten einzusetzen?

Daß diese Unmotiviertheit im Handeln Konsequenz einer wenig gewissenhaften Arbeit der Filmszenaristen ist, ist nicht anzunehmen. Es ist vielmehr davon auszugehen, daß diese ihr Möglichstes daran setzten, eine Figur zu schaffen, die die Sympathien des Publikums nicht erlangen kann. Diese Tendenz, die sich nicht nur in der Gestaltung Aelitas ausmachen läßt, kann unter verschiedenen Aspekten interpretiert werden: als Protazanovs versteckte Kritik am plumpen Ideologisieren der Zeit und als versteckter Rest von Bürgerlichkeit der Filmautoren.

Intrigieren wird hier eindeutig als ein Charakterzug der alten Gesellschaftsordnung¹⁴¹ bzw. herrschenden Klasse definiert, ein Charakterzug, der sich nicht durch Logik – hier also auch nicht durch narrative Schlüssigkeit – legitimieren muß, dem keine Logik anhaftet. Schließlich ist es das Neue Sozialistische System, das ausschließlich wissenschaftlich fundiert ist. Aus dem Aufeinandertreffen zweier so gegensätzlicher und qualitativ unterschiedlicher Weltanschauungen, des wissenschaftlich fundierten sozialistischen Systems und dem schon durch seine logische Widersprüchlichkeit zum Scheitern verurteilten Kapitalismus entwickelt sich ja auch in der Theorie die Revolution.

Somit liefert Aelita den ihr gegenübergestellten 'zeitgenössischen' Frauengestalten der Erdhandlung weitere positive Argumente: Jede Gemeinheit, jeder Ausdruck des zurückgerichteten Herrscherdenkens Aelitas führt dem Zuschauer die Natürlichkeit und Richtigkeit im Handeln Natašas vor Augen.

Eine weiteres Argument für die Unmotiviertheit im Handeln von Aelita ist die Tatsache, daß gerade diese Unmotiviertheit die filmische Handlung motiviert: Würde sich Aelita so verhalten, wie es der Zuschauer bei Beginn der filmischen Handlung von ihr erwartet, ergäbe sich eine recht platte Marsgeschichte, in der revolutionäre Erdlinge mit dekadenten Marsbewohnern kontrastiert werden. Der Zuschauer könnte seinen Blick abwechselnd von Erde zu Mars, von Nataša zu Aelita richten und in die monotone Bewertung 'gut – schlecht, gut – schlecht etc.' verfallen.

Doch auch Aelita überschreitet Grenzen (im Sinne Lotmans), löst sich von semantischen Raumbindungen, denen sie zu Beginn der Handlung verhaftet ist. Auch in ihrem Verhalten lassen sich Normverletzungen ausmachen¹⁴²: das Interesse an 'proletarischen Erdbewohnern', das mit einem scheinbaren Lösen von ihrer Bindung an die Rolle der 'Herrscherin des Marses' einhergeht, und die 'Liebesgeschichte' von Aelita und Los' motiviert, Ungehorsam gegenüber Tuskub, dem Regierenden, ihre Entscheidung, für die Revolution zu kämpfen.

¹⁴¹ Diese These wird durch das Verhalten der in diesem Kapitel nicht behandelten Filmfiguren Érich und Elena gestützt: Als eindeutige Repräsentanten der Bourgeoisie, die den 'alten Zeiten' nachtrauern, versuchen sie, im zeitgenössischen Moskau durch Betrug, Korruption und Diebstahl ihr persönliches Glück zu machen, das in eindeutiger Opposition zum Glück der Gesellschaft steht.

¹⁴² Diese Normverletzungen Aelitas gehen einher mit Normverletzungen Los'ens: Seine 'bösen' Träume geben Zeugnis davon, wie wenig er dem Bild des 'braven' Kommunisten entspricht. Darüber hinaus ist er derjenige, der Aelita erzeugt bzw. bestimmt.

So ist der Zuschauer – und gerade der Zuschauer von 1924 – beim Anblick einer schönen Frau, die Erotik ausstrahlt, sich für die Liebe zu einem Erdling entscheidet und darüber hinaus dem totalitären System zu entfliehen versucht, wohl doch versucht, ihr gegenüber Sympathien zu entwickeln. Das große ‘Aha’-Erlebnis stellt sich erst am Ende der Marshandlung ein, wenn Aélita ihre eigentlichen Ziele offenbart („ТЕПЕРЬ Я ОДНА БУДУ ЦАРСТВОВАТЬ И ПРАВИТЬ“, E 1011) [Nun werde ich allein herrschen und regieren], und sich somit wieder eindeutig zu ihrer Bindung an ihren semantischen Raum, der alle negativen Attribute eines totalitären Systems vereint, bekennt¹⁴³. Auch die Filmautoren halten sich an dieser entscheidenden Stelle mit einer Offenbarung nicht zurück: Los’ Bereitschaft, sich durch den Mord an Aélita endgültig von allen Einflüssen des totalitären Marsstaats zu befreien, folgt seine Rückkehr in die Realität. Große Bedeutung kommt hier auch der Tatsache zu, daß Aélita in der Sequenz (E 1012-1016), in der Los’ mit ihr ringt, und sie schließlich in die Tiefe stürzt, das Äußere von Nataša angenommen hat. Mit der Befreiung von sämtlichen negativen Einflüssen des Marsstaats geht auch die Befreiung vom verderbten, ehebrecherischen, zur Dekadenz tendierenden Bild seiner Ehefrau einher. In der Realität erwartet ihn seine doch so treue, doch nicht tote – sondern im Gegenteil (Wieder-)‘Geborene’¹⁴⁴ – Ehefrau, die bereit ist, mit ihm den Weg in die reale, ‘traumhafte’ Zukunft zu beschreiten.

3.2.1.4. Welcher Weg in welche Zukunft? – Utopie vs. Antiutopie?

Die verschiedenen Definitionen von ‘Zukunft’, die sich durch das beständige Pendeln zwischen Erd- und Marshandlung kontinuierlich ablösen, finden hier ihre endgültige Bewertung: Der durch ihren Traumcharakter ohnehin schon als unrealistisch konnotierten Anti-Utopie des Marsstaats, folgt, nach endgültiger Negierung derselben, die realistische, von Staatsseite legitimierte Utopie des Neuen Rußlands. Bis zum Ende des Traums wurden dem Zuschauer mittels sich gegenseitig motivierender, mehr oder minder eindeutig voneinander abgegrenzter Sequenzen zwei unterschiedliche Weltanschauungen, zwei unterschiedliche Stationen eines Utopiebegriffs präsentiert: das totalitäre, trotz seiner technischen Fortschrittlichkeit in die Vergangenheit weisende marsianische System und das sozialistische, trotz seiner technischen Rückständigkeit in die Zukunft weisende System der jungen Sowjetunion. Was bei letzterem zutage trat, ist die genaue Umkehrung von dem, was nach Michael Winter eine Utopie ausmacht. Vorläufig ohne Anspruch einer eindeutigen Definition der ‘Antiutopie’ sei hier seine Definition der Utopie mit negativem Vorzeichen belegt, und so eine Zustandsbeschreibung der in *Aélita* angelegten ‘Antiutopie’ gegeben: Anti-Utopien konstituieren sich aus dem Spannungsverhältnis von einem positivem Gegenwartsbild und einer kritischen Analyse des negativen antiutopischen Gegenbilds. So sind sie literarische Bilder gesellschaftlicher Disharmonie, denen als Gegenbild die reale gesellschaftliche Harmonie gegenübergestellt wird.¹⁴⁵

Die Oppositionen im Handeln Natašas und Aélitas lassen sich als zur in der Verwirklichung begriffenen Utopie des Neuen Rußland oder zur Anti-Utopie vergangener totalitärer Systeme tendierend einordnen. Nach der endgültigen Verabschiedung von der Anti-Utopie kann sich der Zuschauer nun mit Los’ und Nataša an die Verwirklichung der „wichtigen Aufgabe“ machen.

Dieses Verhältnis von Anti-Utopie und Utopie weist eine Verwandtschaft zur philosophiegeschichtlichen Unterscheidung von real und logisch Möglichem auf, die auf Aristoteles

¹⁴³ Dies ist, wie alle von Aélita getroffenen Entscheidungen, durch ihre reine ‘Traumexistenz’ letztendlich als Los’cns Entscheidung zu werten.

¹⁴⁴ Vgl. die ursprüngliche Bedeutung des Namens ‘Nataša’ (von Natalja): ‘sie ist geboren’.

¹⁴⁵ Vgl. Winter: 1993, S. 454.

Differenzierung zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit zurückgeht: Möglich ist das Wirkliche – und das noch nicht Verwirklichte.¹⁴⁶ Diese Unterscheidung findet sich auch in den zwei wesentlichen gegensätzlichen dogmatischen Schulen zur Realisierbarkeit der Utopie: Die 'Mannheimer Schule' bezeichnet nur das, was *realisierbar* ist, als Utopie, als das Gegenteil von Ideologie. Die Synthese von liberalen Pragmatismus und 19. Jahrhundert-Marxismus, bezeichnet hingegen nur das, was unrealisierbar ist, als *Utopie*, als das Gegenteil von *Realität* oder *Wissenschaft*¹⁴⁷.

Obwohl beide Schulen von einem unterschiedlichen Utopiebegriff ausgehen, lassen sie sich auf das in *Aelita* dargestellte Verhältnis von 'Utopie' und 'Anti-Utopie' anwenden:

Der Mannheimer Schule zufolge, wäre die Gegen-Utopie /oder Anti-Utopie, K.H/ des Marsstaats *unrealisierbare Ideologie*, die Utopie des modernen Sowjetstaats die *realisierbare Utopie*. Gemäß der zweiten Schule, die von einem negativen Utopiebegriff ausgeht, käme die Darstellung des Marsstaats einer *unrealisierbaren Utopie* (also auch einer Anti-Utopie, K. H.) gleich, der moderne Sowjetstaat der *Realität* oder *Wissenschaft*.

Hinsichtlich des *Möglichen* sind Mars und Sowjetstaat also klar zu trennen, nicht aber hinsichtlich des *Wirklichen*: Ob *Ideologie* oder *Utopie*, dem Marsstaat haftet das Prädikat der Unrealisierbarkeit an, ob *Utopie* oder *Realität*, der Moderne Sowjetstaat stellt etwas *Realisierbares* dar

Wie das Ende des Films zeigt, liegt es in den Händen jedes einzelnen Mitglieds der Gesellschaft, ihn zu realisieren.

3.2.1.5. Natašas Weg in die sowjetische Zukunft – Durchs Dunkel ins Licht?

Bevor sich Nataša gemeinsam mit Los' an diese Realisierung machen kann, hat sie, als nicht von vornherein perfekt angelegte Figur, erst einen Erkenntnisweg zu beschreiten. Dieser ist sowohl mit den zum Aufbau des modernen Sowjetstaats dienenden Grundsteinen, als auch mit den spitzen Steinen bourgeoiser Einflüsse gepflastert. So wird Nataša in der Ausübung ihrer Pflichten durch die Bekanntschaft mit dem Spekulantén Érich und den daraus folgenden heftigen Eifersuchtsszenen Los'ens beeinträchtigt. Ersten Anlaß zur Eifersucht gibt der Brief Érichs, den Los' in Natašas Einkaufstasche entdeckt (E 203-214). Mit der Einquartierung Érichs in Los'ens Wohnung (E 251-273) beginnt der innere Kampf Los'ens, der seine Flucht ins Träumen motiviert, Nataša und Los' entzweit und Natašas Selbstverständnis als sowjetische Frau untergräbt: Je mehr sie von Los' abgewiesen wird und sich dieser in seiner Rolle als Ehemann von ihr distanziert, desto empfänglicher wird sie für Érichs Schmeicheleien. Dies zeigt sich z.B. nach der Theateraufführung der Sammelstelle (E 305-322), als Érich ihr „настоящий шоколад“ [echte Schokolade] anbietet. Nataša ist beeindruckt, jedoch durchaus gewillt, ihre Eindrücke mit ihrem Ehemann zu teilen. Dieser jedoch verabschiedet sich unter einem Vorwand, läßt sie mit Érich alleine. Durch ihr Handeln entfernt sie sich nun von dem ihrer Figur zugeordneten semantischen Raum 'Ehefrau, Hausfrau, arbeitendes Mitglied der Gesellschaft'. So wiederholen sich während der Annäherung an Érich Verstöße gegen die Normen, die in diesem Raum gelten. Natašas Verhalten wird nun von dem Muster 'Annäherungsversuch an Los' – Abweisung – Hinwendung zu Érich' geprägt und führt schließlich dazu, daß sie sich zu einem – für ihre Rolle als sowjetische Frau und Gattin – inadäquaten Schritt verleiten läßt: Anstatt auf ihren Ehemann zu warten, dem eine sechsmonatige Dienstreise bevorsteht, fährt sie

¹⁴⁶ Vgl. hierzu Aristoteles: 1984, bes. 1046b-1048a.

¹⁴⁷ Eine Kurzdefinition der hier genannten Schulen findet sich in Suvin: 1988, S. 41f.

„НА ЗЛО ЕМУ“ [ihm zum Trotz] (E 512) mit Erlich zum „НЕЛЕГАЛЬНЫЙ БАЛ ИЗБРАННОГО ОБЩЕСТВА“ [illegalen Ball der erlesenen Gesellschaft] (E 519), um sich zu amüsieren und der Dekadenz zu frönen. Dieser Schritt kann als Manifestation der Normverstöße, als zentrales „Ereignis“ im Sinne Lotmans gelten. Dabei löst sie sich nicht nur von den Ansprüchen, die die Gesellschaft an sie stellt sondern auch von der Rolle der ärmlichen, asexuellen Arbeiterin. Durch ihre Abkehr vom Arbeiterinnen-Massen-Image definiert sie sich bewußt als ein sich von der Masse unterscheidendes Individuum: Zum ersten und einzigen Mal im Verlauf des Films macht sich Nataša zurecht, tanzt, zeigt ihre Reize – strahlt Erotik aus. Dieser kurze ‘illegale’ Exkurs von der sexuellen Fremdbestimmung durch die Gesellschaft in die sexuelle Selbstbestimmung – und die Gesellschaft verurteilt sie, wie alle Einstellungen, die sie als Arbeiterin profilieren, zeigen, zur Asexualität – gibt ihr ein neues Selbstvertrauen, läßt sie erblühen, wird jedoch von den Filmautoren eindeutig als negativ bewertet, und muß somit auch bestraft werden: Als die ‘Sünderin’ vom Ball zurückkehrt (E 549-551), findet sie den Abschiedsbrief ihres Mannes und bricht in Tränen aus.

Damit läßt sich Nataša in Lotmans „Rückholer-Modell“ einordnen. Nach Eintritt in das „Gegenfeld“ geht sie nicht in diesem auf, sondern kehrt zurück in ihren alten semantischen Raum, der sich als der stärkere erweist. Auch Lotmans Klassifizierung des Helden des Zaubermärchens findet in Natašas Verhalten partiell eine Entsprechung:

Da der Held (...) auch in jener Welt (der von ihm neu betretenen, K.H.) nicht eins wird mit seiner Umgebung (...) kommt das Sujet nicht zum Stillstand: der Held kehrt zurück und wird, nun in verwandelter Seinsform, zum Herren „dieser“ Welt, deren Antipode er zuvor war.¹⁴⁸

Nataša ist zwar auch vor der von ihr begangenen Normverletzung, dem Eintritt in das semantische „Gegenfeld“ kein Antipode „dieser“ Welt, die Überschreitung zeigt aber, daß die Bindung an ihren semantischen Raum noch nicht stark genug ist. Am Ende des Films, nachdem die negativen, sabotierenden Einflüsse Erlichs und der Eifersucht Los’ens beseitigt sind, kehrt Nataša in „diese“ Welt zurück, findet wieder in ihre ursprüngliche Rolle, die Bindung an ihren semantischen Raum, zurück, ist bereit „in verwandelter Seinsform“ ihrem Mann zu vergeben und gemeinsam mit ihm die „ДРУГАЯ, НАСТОЯЩАЯ РАБОТА“ [andere, wahrhaftige Arbeit] (E 1060) anzupacken.

Ein Vergleich von Nataša auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung mit der Katja des Romans, ergibt folgendes Resümee: Die Figur und der Name Nataša (‘sie ist geboren’) gestaltet sich nun, nachdem Nataša eine nahezu kathartische Entwicklung durchlebt hat, als die Potenzierung jener Attribute, die eigentlich der Figur und dem Namen Katja (‘die Reine’) zugeschrieben sind. Die Tatsache, daß Nataša als dynamische Figur erst über den Weg der Normverletzung und vorübergehender Abweichungen vom ‘Wunschbild’ der sowjetischen Frau an ihr Ziel gelangt, läßt sie ‘reiner’ erscheinen als die ‘Reine’, als die Katja des Romans. Das Attribut der Reinheit, das die statische Figur Katja lediglich aufgrund ihres Namens und den Schilderungen aus Los’ens Perspektive erhält, wirkt unschuldig aber auch unbedeutend im Vergleich zur Reinheit, die Nataša sich erkämpft hat, die ihr nach ihrer ‘Wiedergeburt’ anhaftet.

3.2.2. Maša – Prototyp der gleichberechtigten, gleichgeschalteten oder entrechteten Frau?

Eine ähnliche ‘Charakterumformung’ wie bei der von Katja zu Nataša läßt sich auch bei der Figur der Maša feststellen.

¹⁴⁸ Lotman: 1993, S. 343.

Zu Beginn des Romans wird sie als die Ehefrau Gusevs eingeführt. Diesem Status werden im Verlauf des Romans keine weiteren Informationen zugefügt, die auf andere Funktionen, eventuelles soziales Engagement oder Teilhabe am gesellschaftlichen Leben hindeuten würden.

Im Film begegnet uns Maša zum ersten Mal bei der Arbeit als Krankenschwester (E 135) in der Sammelstelle. Hier lernt sie auch ihren zukünftigen Ehemann, den Brigadekommandanten Gusev kennen, der sich auf Genesungsurlaub befindet. Die Hochzeit ergibt sich eher zufällig: Mit der Absicht, den genesenen Gusev nach seinem Aufenthalt in der Krankenstation zu begleiten (vgl. E 567: Replika: РАЗРЕШИТЕ МНЕ ПРОВОДИТЬ ЭТОГО ИДОЛА?) [Erlauben Sie mir, dieses Idol zu begleiten?], wird sie von diesem zum Standesamt geführt. Dieser Szene haftet eine Unbeschwertheit an, die als exemplarisch für die im Film verwirklichte Beziehungsgestaltung Gusev – Maša gelten kann: Im Film ist Maša durch ihre unprätentiöse Art, ihre Bereitschaft zu scherzen, und nicht zuletzt durch ihre Etabliertheit im gesellschaftlichen Leben eine souveräne Frauengestalt. Alles deutet daraufhin, daß sie ein gleichberechtigter Gegenpart zu ihrem Gatten Gusev ist.

Von dieser gleichberechtigten Beziehung kann im Roman nicht die Rede sein. Die Arbeit Mašas wird hier in dem Satz „Маша служила, приносила домой пайки“ (S. 551) [Maša arbeitete, brachte Lebensmittelpakete nach Hause] abgehandelt, über Art, Dauer und Stand der Arbeit erfährt der Leser nichts. Wesentlich ausführlicher sind dafür die Passagen, in denen Mašas Abhängigkeit von Gusev, ihr unemanzipiertes Wesen geschildert wird. So beneidet sie als Kinderlose die kinderreiche Frau auf dem Wandgemälde ihrer Wohnungsdecke und ist sich sicher „Вот была бы такая – никуда бы от меня не ушел“ [Wenn ich nur so wie die wäre – er würde mich bestimmt nicht sitzenlassen] (S. 550). Sie wird zwar von Gusev geliebt, aber anstelle von Achtung bringt er ihr Mitleid entgegen. So hält er es auch nicht für nötig, ihr das Ziel seiner Reise mitzuteilen, sie traut sich nicht, ihn danach zu fragen. Sie verhält sich wie ein ihrem Ehemann untergeordnetes Wesen und wird von diesem auch als ein solches empfunden, was sich in Gusevs Kommentar zum Fund wertvoller Gegenstände auf dem Mars ausdrückt. „Вот дуреха-то моя обрадуется“ [Da wird sich mein Dummchen aber freuen] (S. 547). Dieses Dummchen („дуреха“) kann er nach der Rückkehr vom Mars am Ende des Romans auch wie eine Puppe („как куклу“ S. 682) ausstatten.

Der Zuschauer des Films, der sieht, wie Maša und Gusev, ihren gesamten Besitz auf den Rücken geschnallt, am Ende des Films Los' auf dem Bahnsteig des Moskauer Bahnhofs voller Lebensmut ihre Pläne mitteilen („А МЫ НА ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ФРОНТ ЕДЕМ“, [UND WIR FAHREN AN DIE FERNÖSTLICHE FRONT] E 1027), kann sich schwerlich vorstellen, daß dieser Gusev seine 'Partnerin' zur Puppe ausstatten würde, geschweige denn, daß diese Maša sich das gefallen lassen würde.

Wie aber ist die Figur der Maša hinsichtlich der Attribute 'sexuelle Selbstbestimmung' und 'Erotik' gestaltet?

Die bereits aufgeführten Romanzitate, der Wunsch Mašas, Gusev durch Kinder an sich zu binden, belegen, daß die Romanfigur Maša durch ihren Mann, die Gesellschaft, ja alle im Roman vertretenen Instanzen sexuell fremdbestimmt ist. Wie konträr die Maša des Films auch gegenüber der des Romans gestaltet sein mag – unter diesem Aspekt betrachtet läßt sich eine nahe Verwandtschaft der beiden ausmachen. So heiratet sie Gusev nicht etwa aufgrund eines Antrags, sondern folgt ihm – ohne zu wissen, wohin – ins Standesamt (E 547), wo er sie vor vollendete Tatsachen stellt. Wie sympathisch uns Maša auch erscheinen mag, wenn sie während Gusevs Akkordeonspiel mit diesem verschmitzte Blicke austauscht (E 135-140), sich nachts in Gusevs Zimmer schleicht, um dessen Kleider zu stehlen (E 720), oder an Gusevs

Seite als 'gleichberechtigter Genosse' an die fernöstliche Front fährt – Erotik strahlt sie in keiner dieser Szenen aus. Stets fügt sie sich in das von der Gesellschaft bestimmte Bild der allein für die Gesellschaft lebenden Arbeiterin ein. Die Tatsache, daß die Darstellerin Orlova als Maša als einzige ausnahmslos gute Filmkritiken erhielt¹⁴⁹, ist in diesem Zusammenhang besonders interessant. Es scheint für den Zeitschriften-Diskurs der 1920er Jahre in der Sowjetunion signifikant, daß die am wenigsten ambivalente und die einzige ausnahmslos 'unerotische' Frauengestalt (und dabei sind auch Elena und Ichoška berücksichtigt) die besten Kritiken bekam.

Die Nullstelle, die sich im Frauen-Paradigma der *Aelita*-Darstellerinnen einzig bei Maša durch das Fehlen von Erotik ergibt, ist nicht im eigentlichen Sinne eine Nullstelle, da sie mit einem Attribut gefüllt wird, das *Aelita* vollkommen fehlt, bei Nataša im Ansatz vorhanden ist und das Wesen Mašas ausmacht: die Barmherzigkeit.

Nataša wird in der sie einführenden Einstellung als Arbeiterin, *Aelita* als Verkörperung von Erotik und Dekadenz präsentiert. Die erste Einstellung (E 135 und Abb.3), die die Krankenschwester Maša im Portrait zeigt, erinnert unweigerlich an ein Marienbild: Die zum Mittelscheitel geteilten Haare unter einem Kopftuch versteckt, lächelt die Krankenschwester Maša („СИДЕЛКА – МАША“) dem Zuschauer barmherzig entgegen. Die unmittelbare Verknüpfung dieses Portraits mit dem Insert, das Beruf und Namen nennt, verdeutlicht so ab Mašas erstem Auftritt, welche Rolle ihr zukommt: die Rolle einer modernen Maria, die im neuen Sowjetstaat, einem Staat ohne Religion, einer Gesellschaft ohne Familie, Barmherzigkeit übt und somit den Topos des Neuen Menschen verkörpert wie keine andere Figur im Film.

Durch die Umgestaltung der Tolstojschen Maša in die Film-Maša entstand eine nahezu neue Figur. Die Qualitäten, durch die sie sich auszeichnet, fehlen ihr im Roman völlig. Mašas Schwäche, Zweifel und Unselbständigkeit sind im Film nicht zu finden.

Besonders signifikant ist das unterschiedliche Verhalten der beiden Mašas in ein und derselben Situation: Beide können sich mit der Abreise ihres Ehemanns nicht abfinden und wünschen nichts sehnlicher, als daß er bei ihnen bliebe. Die gehorsame, verschreckte Maša des Romans gibt sich trotz aller Schmerzen ihrem Schicksal hin, einige Stunden vor dem Abflug beim Morgengrauen „поднялась, вычистила платье мужа, собрала чистое белье“ (erhob sie sich, reinigte die Kleidung ihres Mannes, suchte saubere Wäsche zusammen) (S. 553).

Die Maša des Films hingegen handelt gemäß ihrer Gefühle, wird aktiv, versteckt Gusevs sämtliche Kleider anstatt sie zu säubern und sperrt ihn im Zimmer ein (E 716-740).

3.2.3 Die neue sowjetische Frau und ihr Selbst- bzw. Fremdverständnis

Zum Verständnis und zur Bewertung der Absichten, die die Filmautoren bei der Adaption des Romans verfolgten, trägt die Hinterfragung des im Film suggerierten 'neuen' Frauenbildes bei. Bei einer Auseinandersetzung mit den Filmfiguren Nataša und Maša sowohl aus der heutigen als auch der 'Tolstojschen' Perspektive wird man sofort die 'Kinderlosigkeit' dieser beiden jungen, gesunden Ehefrauen konstatieren.

Im Film hingegen sind Nataša und Maša Vertreterinnen einer neuen Denkweise: Das Ausleben ihres Eheglücks in der Kleinfamilie käme einem Verrat an den in der und für die Neue Sowjetunion mühevoll erkämpften Frauenrechten gleich. Durch ihre Kinderlosigkeit und ihre Arbeit in Sammelstelle und Waisenhaus leisten sie vielmehr einen entscheidenden Beitrag zur Aufhebung der Familie zugunsten kollektiver Lebensformen.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu *Izvestija*: 01.10.24, N. 224, S. 7, *Kino-Gazeta*: 07.10.24, N. 41 (57) S. 2, *Rabođj i teatr*: N. 6, 1924.

Die 'Freiheiten', die die Frauenfiguren des Films gegenüber denen des Romans genießen, deuten, wie bereits erwähnt, auf eine Auseinandersetzung mit oder zumindest eine Berücksichtigung der Frauenfrage hin. Beim flüchtigen Betrachten des Films, sogar beim Vergleich der Figurengestaltung mit den Forderungen Kollontajs¹⁵⁰, ist man daher versucht, den Film als einen Beitrag zur Gleichberechtigung der Frau, das dargestellte zeitgenössische Leben in Moskau als den Gestaltungsversuch einer positiven Utopie zu werten, die beständig mit der Anti-Utopie des Marsstaats kontrastiert wird. Tatsächlich bestärken die immer wieder auftretenden Hinweise auf die Bereitschaft der Einzelnen, sich zum Wohle der Gemeinschaft den Gesetzen des Staats unterzuordnen, den Utopiecharakter der zeitgenössischen Moskauszenen, die sich unter dem Motto der in E 552 auftretenden 'remarka' zusammenfassen lassen: **ЕДИНСТВЕННОЙ РАДОСТЬЮ ЛОСЯ БЫЛО СОЗНАНИЕ, ЧТО И ОН СУМЕЛ ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ В ВЕЛИКОЙ РАБОТЕ ПОСТРОЙКИ НОВОЙ РОССИИ. [LOS'ENS EINZIGE FREUDE WAR DAS BEWUßTSEIN, DASS AUCH ER AN DER GROSSARTIGEN ARBEIT DER ERRICHTUNG EINES NEUEN RUßLAND TEILNEHMEN KONNTE.]** So kann Los' in dieser Situation als Prototyp der neuen Sowjetunion gesehen werden.

Trotz des Propagandacharakters vieler Moskauszenen, trotz des Einsatzes von Stereotypen des 'Guten' oder 'Bösen', ist man gerade aus der heutigen Sicht versucht, Protazanovs Darstellung eines utopischen Modellstaats mit einer gewissen Wehmut zu honorieren: Mit der Auflösung der Kommunistischen Partei der Sowjetunion 1991 hat sich auch ein seit Beginn der europäischen Neuzeit bestehender 500jähriger Glaube an die Möglichkeit, das Glück der Menschen durch den idealen Staat zu begründen, endgültig verabschiedet. In diesem Kontext möchte man *Aelita* gerne als 'ehrlichen', wenn auch oftmals naiv anmutenden Beitrag zur Verwirklichung eines Zustands, in dem sich keiner in seinem Glück vom anderen unterscheidet, werten. Aber sind die wichtigsten gesellschaftlichen Komponenten eines utopischen Modellstaats durch Protazanovs Darstellungen abgedeckt? Unterscheidet sich in der Utopie des zeitgenössischen Moskau der 1920er Jahre wirklich keiner in seinem Glück vom anderen? Lassen sich die Freiheiten, die den Frauenfiguren zukommen, wirklich durch das Schlagwort 'Gleichberechtigung' bzw. 'Absolute Gerechtigkeit' paraphrasieren?

Die Aspekte der sexuellen Fremd- bzw. Selbstbestimmung der Frau und des Einsatzes von Erotik zur Modellierung eines negativen bzw. positiven Frauenbildes sollen hier zur Klärung dieser Fragen beitragen:

Vergegenwärtigt man sich die Szenen des Films, in denen Frauen ihre Sexualität aktiv und selbstbestimmt einsetzen, in denen ihnen das Attribut 'Erotik' zukommt, so kann man erkennen, daß in ausnahmslos jeder dieser Szenen Erotik und sexuelle Selbstbestimmung¹⁵¹ mit Macht gleichzusetzen sind. Diese These findet sich auch in abgewandelter Form bei Oksana Bulgakova, die die Konnotationen 'schön – gefährlich' und 'sexuell reizlos – revolutionär' als typisches Zuordnungsmerkmal zum frühsowjetischen Film sieht:

In the films of this new era, the 'dangerous beauty' appeared as the negative counterpart of the 'positive' female revolutionary and lawful wife. The lady of the past became declassé and found herself in the role of prostitute (...) or thief.¹⁵²

¹⁵⁰ Vgl. Fußnote 140.

¹⁵¹ Wie bereits in Fußnote 141 erwähnt, sind die Attribute 'Erotik' und 'sexuelle Selbstbestimmung' nicht als Synonyme zu verstehen.

¹⁵² Bulgakova: 1993, S. 152.

Die Tatsache, daß der Besitz der Attribute Macht und Erotik von den männlichen Figuren des Films bestraft, von der im Film dargestellten Gesellschaft mit Sanktionen belegt wird, ist ein Beleg dafür, daß die im Film scheinbar so propagierte 'Gleichberechtigung der Frau' aus heutiger Sicht eher einer Entrechtung gleichkommt: Den Forderungen, die der Staat an sie stellt, kommen sie durch Aufgabe ihrer Sexualität, durch Verzicht auf Familiengründung, durch ihren Beitrag zum Aufbau des Neuen Rußland nach. Ob von den Rechten, die ihnen dafür allerdings zukommen, mehr die Frau oder die Gesellschaft bzw. der Staat profitiert, sei dahingestellt. Die hier geschilderte Beziehung zwischen der 'gleichberechtigten Frau' als Teil des Modernen Sowjetstaats und dem Sowjetstaat, kann als Veranschaulichung dessen gelten, was Richard Stites mit dem Begriff „Administratives Utopia“ belegt:

Administrative utopia is a peculiar kind of those holding Power. In it, the few arrange the lives of others not necessarily to bring them happiness but to organize them for production (...) for combat (...), or for detention (...). The resulting institutions are based upon hierarchy, discipline, (...) and a form of welfarism.¹⁵³

Nataša wird, wie bereits erwähnt, im Film vorwiegend als positive Figur gestaltet. In dem Moment aber, indem sie sich entschließt, sich von ihrer durch die Gesellschaft bestimmten Asexualität zu befreien, und mit der Aufgabe des von ihr als Frau geforderten Verhaltens für eine kurze Zeit die aktive männliche Rolle in der Beziehung zu Staat und Ehemann übernimmt, wird sie dem Zuschauer schon als aktives Mitglied der dekadenten Szene Moskaus präsentiert, das mit seinem Verhalten sowohl Los' als auch die Gesellschaft sabotiert: Ihm, aber besonders auch „sämtlichen Genossen“ zum Trotz („НА ЗЛО ЕМУ“, E 512; „НА ЗЛО ВСЯКИМ ТОВАРИЩАМ“, E 377), fährt sie auf den dekadenten Ball und amüsiert sich ungeachtet ihrer Pflichten gegenüber Ehemann und Staat. Daß die entscheidendere Normverletzung in ihrem Verhalten ihr Verrat an der Gesellschaft ist, zeigt sich in dem Abschiedsbrief ihres Mannes (E 550): Sein trauriger Inhalt („Я ДОЛЖЕН ВЫЕХАТЬ СЕГОДНЯ (...) В КОМАНДИРОВКЕ МОГУ ЗАДЕРЖАТЬСЯ НАДОЛГО“) [Ich muß heute abreisen (...) Es kann sein, daß ich mich längere Zeit auf Dienstreise befinde] der auf Los'ens Pflichten als Sowjetbürger verweist, läßt den Brief eher als gesellschaftliche Sanktion denn als persönlichen Vergeltungsakt des gekränkten Ehemanns erscheinen.

Solange Aelita sich sexuell selbstbestimmt gibt, Los' durch Einsatz von Erotik an sich und das von ihr vertretene totalitäre veraltete System bindet, hat sie Macht über ihn und stellt damit auch eine eindeutige Gefahr für das Neue Rußland dar. Erst in dem Moment, indem sich Los' durch das Beenden seines Traums gegen sie und die Anti-Utopie für die staatlich zu verwirklichende Utopie¹⁵⁴ entscheidet, ist das wünschenswerte Machtverhältnis, das eindeutig durch die Dominanz der 'männlichen' Gesellschaft geprägt ist, wieder hergestellt. Wie auch im Verhältnis zu Nataša kommt Los' hier wieder nur eine eher 'passive' Vermittlerrolle zwischen einer normverletzenden Frauenfigur und dem normrepräsentierenden System zu. Durch seine Abkehr von Aelita leistet er einen Beitrag zur Unterstützung der Sowjetmoderne.

Die oben bereits erwähnte Tatsache, daß sowohl die Darstellerin der Maša wie auch ihre Filmfigur selbst von der Kritik am wohlwollendsten bedacht worden ist, läßt sich nahezu unkommentiert als Resümee der Untersuchung der Frauencharaktere verwenden: Die scheinbar so gleichberechtigte, im Verhalten gegenüber ihrer Umwelt absolut unkomplizierte Maša ist

¹⁵³ Stites: 1989, S. 19.

¹⁵⁴ Utopie hier im Sinne des positiven Utopiebegriffs der Mannheimer Schule.

auch aus ideologischer Sicht der Kritiker die am wenigsten 'komplizierte' Frauenfigur: Ihr gesamtes Handeln steht im Dienste der Gesellschaft und ist auch von dieser bestimmt.

So besteht keinerlei Gefahr, daß sie sich durch eventuelle Normverstöße von ihrer anfänglichen semantischen Raumbindung an das Massen-Arbeiter-Image lösen könnte.

Das Phänomen, daß die im Lotmanschen Sinne besonders statische Frauenfigur von den Kritikern als die ausdrucksstärkste, sympathischste, Orlova und (Gusev-Darsteller) Batalov als einzige saftige russische Typen des Films („единственные в ленте русские сочные типы“¹⁵⁵) empfunden wurden, zeigt, was man von der Kritik an *Aëlita* als Film mit spießbürgerlichem Sentimentalismus („мещанским сентиментализмом“¹⁵⁶) zu halten hat: Mit Sicherheit sind die Vorwürfe, Protazanovs Gefühl fürs Neue sei zum Zeitpunkt des Entstehens von *Aëlita* noch nicht geweckt, („интуиция художника не была еще разбужена ощущением нового. Сознание еще было в плену старых представлений о целях творчества“¹⁵⁷) [Die Intuition des Künstlers war noch nicht durch die Empfindung des Neuen geweckt worden. Das Bewußtsein war noch gefangen in alten Vorstellungen von den Zielen des Schaffens], nicht ganz von der Hand zu weisen. Gerade das von seinen Kritikern geforderte 'Gefühl des Neuen' ist jedoch mehr reaktionären, machtmantestierenden Vorstellungen verhaftet, als Protazanovs Versuch, 'gebrochene' Figuren mit wenig eindeutigem Charakter zu modellieren: Dabei bemühte er sich, das Interesse des Zuschauers für deren innere Entwicklung zu wecken. Was Alejnikov und vor ihm das Gros der Kritiker von 1924 als störende innere Gegensätzlichkeit („внутренние противоречия“¹⁵⁸) Protazanovs und seiner Filmautoren bewerteten, ist ein Ausdruck von 'bürgerlicher Autorentradition', die sich einem Sowjetrealismus mit fehlerlosen stereotypen Figuren einfach nicht verschreiben wollte. Vergleicht man also Protazanovs eindeutig im Stile des narrativen Realismus gehaltene *Aëlita* mit der Vorstellung des Propagandafilms, der *Aëlita* geworden wäre, wenn Protazanov den Forderungen seiner Kritiker nachgekommen wäre, sich ausnahmslos widerspruchsloser, 'ideologisch einwandfreier' statischer Figuren bedient hätte, kann man nur zu folgendem Schluß kommen: Mag *Aëlita* auch als ideologisch prinzipienloses, hoffnungslos romantisches psychologisches Drama gegolten haben, so hat Protazanov bei dieser Produktion doch wesentlich mehr Aspekte des nachrevolutionären Rußlands verarbeitet, als ihm die zeitgenössische Kritik zugestehen wollte.

3.2.4. Kontraste, Konzessionen, Komplikationen: „Aëlitas“ Weg von Tolstoj zu Protazanov

Je intensiver sich die Auseinandersetzung mit den Film- bzw. Roman-Charakteren und deren Verschiedenartigkeit gestaltet, desto eindeutiger tritt die Absicht zutage, die die Szenaristen bei dieser Umwandlung verfolgten. Nikolaj Lebedev bemerkt, die Marsianer seien Racine- oder Corneille-Helden ähnlicher als den „blauen Menschen“, wie sie sich Tolstoj vorgestellt hätte („больше похожи на героев Расина или Корнеле, чем на „синих людей“, какими их представил себе Толстой“). Er glaubt darin einen Mangel an schauspielerischer Qualität und Einfühlsamkeit der Szenaristen zu erkennen, argumentiert jedoch an den Absichten Oceps, Fajkos und Protazanovs vorbei. Denn diese bemühten sich gerade in ihrer Gestaltung der Marsianer um die größtmögliche Abweichung von denen, die sich Tolstoj vorgestellt hatte. So weisen die „Tuma“-Bewohner Tolstoj ein wesentlich breiteres Spektrum in ihren Charakteren auf als

¹⁵⁵ *Izvestija*: 01.10.24.

¹⁵⁶ *Žizn' i iskusstvo*: N. 48. Unter den gesamten von mir gesichteten Rezensionen zu *Aëlita* findet sich so gut wie keine, welche sich bei der Bewertung des Films nicht des Wortes „мещанский“ bedient.

¹⁵⁷ Alejnikov: 1957, S. 32.

¹⁵⁸ Ebenda: S. 37.

die Marsianer Protazanovs. Während es dem Leser des Romans schwerfällt, die komplexen Gestalten Aélitas, Ichoškas (und sogar Gors und Tuskubs) als eindeutig gute oder böse Figuren einzuordnen, erfolgt die Sympathienlenkung im Film eindeutig zugunsten der Seite der „Erden“-Frauen, die sich *durch* ihre Bejahung der Gegenwart und ihren Kampf für eine bessere Zukunft und *trotz* der Gebrochenheit ihrer Charaktere leicht auf einer Werteskala positiv einordnen lassen.

Daß die Protazanovschen Frauencharaktere im Vergleich zu denen des Romans einseitiger, beinahe plump anmuten, mag an der Vorgehensweise der Umgestaltung liegen, die sich im wesentlichen auf ein Verfahren der Kontrastierung konzentrierte. Dabei geht es nicht so sehr um die Kontraste zwischen Roman- und Filmgestalten, sondern vielmehr um die Kontraste zwischen den einzelnen Charakteren des Films selbst und auch ihre inneren Kontraste: Ist Nataša eine zuverlässige Arbeiterin, Ehefrau und Hausfrau, so muß ihre marsianische Gegenfigur Aélita eine verderbte, skrupellose Verführerin und Herrscherin sein. Zwischenabstufungen der Zustände ‘gut’ oder ‘böse’, ‘fortschrittlich’ oder ‘reaktionär’, ‘proletarisch’ oder ‘dekadent’, die über die bereits diskutierte Figurengestaltung unter Fortsetzung der bürgerlichen Autorentradition hinausgehen würden, scheint Protazanov nicht zugelassen haben zu können.

Die aus heutiger Sicht immer noch holzschnittartig erscheinenden Figuren waren aus Perspektive der Sowjetideologie ohnehin schon sehr differenziert angelegt. Unter *diesem Aspekt* betrachtet wurde ein sich durch die Buntheit seiner Figuren und ihrer Charaktere auszeichnender Roman durch Polarisierung zu einem Schwarz-Weiß-Film nicht nur im herkömmlichen Sinne. Daß das ideologische und künstlerische Spektrum dieses Schwarz-Weiß-Films letztendlich jedoch mehr Nuancen aufweist als das – wenn auch ‘buntgemalte’ – ideologisch eindeutige Weltbild Tolstojs, wird die Untersuchung in Teil III. dieser Arbeit zeigen.

III. Zukunftsmodellierung durch katachretische Vereinigung:

Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft

1. Gegenwart – Manifestation endender Vergangenheit, beginnender Zukunft, zukünftiger Vergangenheit, vergangener Zukunft?

In dem von Protazanov in *Aëlitä* konstituierten Zeitmodell vereinen sich auf paradoxe Weise Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart unter Verwendung zweier verschiedener Zeitbegriffe miteinander:

Die durchaus konventionelle Darstellungsweise der *Gegenwart* als Beginn einer *zukünftigen* Epoche, die die *Vergangenheit* als Vorstufe des 'Hier und Jetzt' in den Kontext des Zeitflusses integriert, erfährt durch die Konnotate der jeweils dargestellten Zeiten und Welten eine Inversion.

Der sich durch Technik, Architektur und Wohlstand als fortschrittlich, ja *zukunftsweisend* auszeichnende Mars wird aufgrund seines hierarchischen Gesellschaftssystems mit dem *Alten*, *Rückständigen*, *Vergangenen* synchronisiert, die irdische Gegenwart als die Manifestation des Neuen, Zukünftigen dargestellt.¹⁵⁹

Diese auf den ersten Blick paradoxal wirkende Tatsache relativiert sich durch die Berücksichtigung zeitgenössischer (20er Jahre) Konnotate des 'Phantastischen', die Seeßlen wie folgt beschreibt:

Das Phantastische, das ein wenig immer auch das Dekadente, ja das Kranke schien, repräsentierte eher die alte als die neue Zeit, das 'Europäische' für das amerikanische, das 'Bürgerliche' für das russische Publikum.¹⁶⁰

Die Vergangenheit, die als 'allgemeine' sowohl Fragmente des Zarismus als auch des 'Marsianismus' in sich vereint, ist ein unbekannter Faktor, der keinem eindeutigen Prinzip folgend, hier mit Aspekten der Gegenwart, dort mit Aspekten der Zukunft, multipliziert wird. Die resultierenden Produkte weisen eine Variationsbreite auf, die einem mit allgemeingültigen Grundregeln eines Zeit- und Weltbildbegriffs ausgestatteten Betrachter – und dazu zählen nicht zuletzt die oben angeführten *Aëlitä*-Rezensenten – von der Unrichtigkeit der Protazanovschen Operationen als auch ihrer Resultate überzeugen müssen.

Warum aber bedienten sich Protazanov und seine Szenaristen mit *Aëlitä* eines derart komplexen Modells, um Zukunft zu modellieren, eines Modells, das Elemente verschiedenster Ideologie- und Utopiebegriffe unter ständigem Verweis auf ihre Widersprüchlichkeit vereint und somit den Zuschauer zu einem permanenten Skeptiker an den dargestellten Ereignissen macht

Ein kurzer Rückblick auf 'vergangene Zukünfte' der Menschheitsgeschichte wird zeigen, daß die Darstellung einer widerspruchsfreien Zukunft als eine in sich stimmige Totalität bedeutend unglaubwürdiger, unverständlicher und bedrohlicher wirkt als die einer heterogenen, sich selbst infragestellenden Zukunft.

Ein Abriß der kulturellen und politischen Situation der frühen 20er Jahre im sowjetischen Rußland wird der Widersprüchlichkeit der in *Aëlitä* dargestellten Welt eine erste Berechtigung geben.

¹⁵⁹ Zur Synchronisation und Trennung zweier temporärer Stadien als räumlicher Gebiete [*spacializacija vremeni*] vgl. Dëring-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 436f.

¹⁶⁰ Seeßlen: 1980, S. 104.

1.1. Die Zukünfte der Vergangenheit

Die frühere traditionelle Wahrnehmung der Zeit kannte – der These des Historikers Lucian Hölscher zufolge – einen Zukunftsbegriff, der den vor uns liegenden zeitlichen Horizont beschreibt, nicht. Bis in 18. Jahrhundert konfrontierte das Bewußtsein einer christlich-heilsgeschichtlich festgefügt Ordnung das Individuum mit den 'kommenden' Dingen und Ereignissen erst im Moment der Gegenwart und ließ diese dann in der Vergangenheit verschwinden¹⁶¹ Ein menschliches Eingreifen in die Zukunft war undenkbar.

Ein Wechsel dieser Wahrnehmungsperspektive erfolgte im 19. Jahrhundert durch die moderne Vorstellung, daß es der Mensch sei, der durch Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart schreite. Die Zukunft war somit für Eingriffe und Richtungsbestimmungen von Menschenseite her geöffnet worden.

Während die Aufklärung die Determiniertheit des Menschens und seine damit verbundene relative Ohnmacht gegenüber dem Lauf der Dinge zunächst noch in den 'Naturgesetzen der Menschheit' sah, wurde der Zukunftsbegriff seit 1830 durch die Einführung des Parteiensystems und sozialgeschichtlich wie industriell bedeutende Umbrüche in der europäischen Gesellschaft zu einem pluralistischen, der dem heutigen bereits sehr ähnelte. Verschiedene Parteien und Klassen (später: Schichten) schafften und teilten sich verschiedene Zukünfte.

Diese Pluralität, die die Zukunft von historischen Gesetzen befreite und sie einer subjektiven Machtpolitik preisgab, führte zu einem vehementen Wachstum unterschiedlichster selbstgemachter Utopien. Jede einzelne beanspruchte für sich die Schaffung der definitiven Zukunft¹⁶² und ihres neuen 'Bewohners', des 'Neuen Menschen'. Während dieses neue Wesen in Westeuropa der Errichtung eines tausendjährigen Reiches als Instrument dienen sollte, galt es in der Sowjetunion als Repräsentant einer neuen Gesellschaft, die – losgelöst von sämtlichen Zwängen und Traditionen, von familiären Bindungen und religiösen Vorstellungen – neue menschliche Beziehungen schaffen sollte.¹⁶³

Durch die Beschäftigung mit der 'Vergangenheit der Zukünfte' sind wir heute zu Einsichten gelangt, die dem Großteil fortschritts- und utopiebegeisterter Menschen von einst verwehrt blieben: Die Topoi des 'Neuen Menschen' und der 'Neuen Welt' stammen keinesfalls aus dem Katalog der Menschenrechte, sondern dienten bislang allein als Instrumentarium einer radikalen Machtpolitik, die auf phantastisch-totalitäre Weise Welt- und Zukunftsherrschaft miteinander verbinden wollte. Zukunftsvisionen und -modelle in Form gesellschaftspolitischer Utopien, die mit den Vorstellungen ihrer jeweiligen geschichtlichen Epoche konform gehen, lassen sich da-

¹⁶¹ Vgl. hierzu Hölscher, paraphrasiert in: Zielcke: 1997, S. 11.

¹⁶² Zum Anspruch der Schaffung einer definitiven Zukunft vgl. auch Seeßlens (nicht eindeutig differenzierte) Klassifizierung von literarischer und definitiver Utopie. Im Gegensatz zur literarischen Utopie des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich „ganz im Sinne der 'autonomen Welten' auf Einzelaspekte idealer oder beängstigender Gesellschaftsbilder“ bezieht, zunehmend Warnungscharakter erhält und niemals auf die Selbstauflösung ihrer Aussagen angelegt ist, schließt die 'definitive Utopie' des Kommunismus ein Ende der Menschheitsgeschichte im herkömmlichen Sinne in sich ein. Ihre Erfüllung ginge einher mit einem Wandel der gegenwärtigen Qualität des Menschen. (Nach Seeßlens: 1980, S. 60f.) „Die definitive Utopie, zumindest das, was uns von ihr im Alltag erreicht (...) mag unter anderem dazu führen, daß in den Gesellschaften, in denen sie bejaht wird, ein radikales Utopieverbot herrscht, während in den Gesellschaften, in denen sie verneint wird, oft der größte Teil des kulturellen Apparats mobilisiert wird, um ihre Gefahr zu bannen.“ (Seeßlens: 1980, S. 61.)

¹⁶³ Vgl. hierzu André Gides begeisterte Huldigung dieses Vorhabens: „Ich möchte alt genug werden, um das Gelingen dieser gewaltigen Anstrengung zu erleben; ihren Erfolg, den ich von ganzem Herzen wünsche, und an dem ich mitarbeiten möchte. Sehen, was ein Staat ohne Religion, eine Gesellschaft ohne Familie zu erreichen vermag. Religion und Familie sind die beiden größten Feinde des Fortschritts.“ (Zitiert nach Portisch: 1991, S. 190.)

her bereits in ihrer Vorstufe totalitärer Gesellschaftssysteme mehr als Antizipation eines Terrorzustandes denn eines glückverheißenden Idealstaats definieren.

1.2. Der Beginn der Zukunft in der Gegenwart

Daß diese Erkenntnis bereits im Bewußtsein einiger weniger Denker des nachrevolutionären Rußlands verankert war, zeigt sich in der antiutopistischen Thematik der sowjetrussischen Literatur der Jahre 1919 bis 1925. In Abgrenzung zum allgemeinen gesellschaftlichen Konsens und ihren sozialistisch euphorischen Gegnern setzten sich die Antiutopisten mit der Wirklichkeit 'ihrer' Gegenwart und der bevorstehenden Zukunft kritisch auseinander. Nonna Wellek bemerkt hierzu:

Innerhalb der Grenzen ihres utopischen Erzählungsrahmens bedienten sich die Antiutopisten schlagender Argumente aus Philosophie, Geschichte, Psychologie, Staats-, Sozial- und Naturwissenschaften, um ganz in Einklang mit Dostojewskij¹⁶⁴ zu diagnostizieren, daß der Mensch nicht in einer Utopie leben kann und leben soll.¹⁶⁵

Nicht allein der utopische Erzählrahmen markierte die Grenzen bei der Verarbeitung eben dieser Argumente. Dies äußerte sich im Publikationsverbot¹⁶⁶ von all zu 'wirklichkeitsnahen' utopischen Werken oder in Werken mit nur äußerst zaghaft formulierter Kritik.

1.3. Die erneute Integration der Vergangenheit in die Gegenwart

Die Modellbildung einer neuen kommunistischen Kultur, die den Wünschen und Forderungen des jungen sowjetischen Arbeiter- und Bauernstaats gerecht werden sollte, bestimmte das kulturelle Leben unmittelbar nach der Oktoberrevolution.

Das sowjetische Kultusministerium unter der Leitung von Volkskommissar Anatolj Lunačarskij zog seit etwa 1920 zur Formulierung dieser Interessen Künstler der verschiedensten politischen und kulturellen Gruppierungen heran. Die Tatsache, daß gerade Proletkul't und die futuristisch dominierte Avantgarde, die sich besonders radikal für das Entstehen einer authentisch sowjetischen Kultur einsetzten, vom Staat ignoriert oder vernachlässigt wurden, erklärt sich aus dem neuen Literatur-Programm Lunačarskijs. Unter der Grundvoraussetzung, ein weit gefächertes Spektrum politischer Positionen anzusprechen, stellte er folgende Forderungen: Das Medium der neuen Kunst sollte vorwiegend Propaganda- und Agitationsfunktion haben,

¹⁶⁴ Es ist davon auszugehen, daß sich Ocep und Fajko, die Drehbuchautoren von *Ađita* bei der Aufspaltung der Handlung in Realität und Traum vom Werk des Realisten und Utopisten Dostoevskij haben inspirieren lassen. Dostoevskijs 1877 veröffentlichte Erzählung „Son smešnogo čeloveka“ [Traum eines lächerlichen Menschen], seine bis dahin dritte Ausarbeitung eines Traums von einem irdischen Paradies, dem Goldenen Zeitalter (Vgl. auch Stavrogins Traum in „Besy“, vollständige Erstausgabe 1873; und Versilovs Traum in „Podrostok“, 1875) thematisiert die Flucht aus der Realität in den utopischen Traum eines sündenlosen Lebens. Protazanovs *Ađita* endet – wie auch Dostoevskijs 'Traum'werke – in der Realität. Dostoevskij und Protazanov erkannten jedoch, daß sich Traum und Realität nicht eindeutig voneinander scheiden lassen. Diese Erkenntnis ließen sie auch ihren 'überflüssigen Helden', dem 'lächerlichen Menschen' und Ingenieur Los zukommen. So ließe sich folgendes Zitat ohne weiteres als Statement eines jeden dieser vier 'Träumer' ausgeben: „Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию. Эх! Неужто это премудро? А они так гордятся! Сон? Что такое сон? А наша-то жизнь не сон?“ [Einen Traum hat er gehabt, sagt er, ein Wahnbild, eine Halluzination“ Ach! Ist denn das weise? Und wie stolz sie dabei sind. Einen Traum? Was ist ein Traum? Ist denn unser Leben kein Traum?] (Dostoevskij: 1983, S. 118.)

¹⁶⁵ Wellek: 1973, S. 325.

¹⁶⁶ Als ein von diesem Verbot betroffener Autor utopischer Romane sei hier nur Evgenij Zamjatin genannt, dessen Roman „My“ erstmals 1952 in vollständiger russischer Ausgabe in New York erschien.

die unabhängige Arbeiter- und Bauernkunst unterstützt werden, signifikante Kunstwerke der Vergangenheit – ungeachtet ihres agitationsfreien Charakters – popularisiert werden.¹⁶⁷

Mit Einführung der NĖP- Politik 1921 bestätigte sich vor allem der letzte Programmpunkt Lunačarskij's: Ein Großteil der veröffentlichten Literatur setzte sich aus vorrevolutionärer Trialliteratur, Detektiv-, Abenteuer- und Science-Fiction-Romanen und -Erzählungen zusammen. Übersetzungen der amerikanischen 'Nat-Pinkerton'-Abenteuer erlebten ein Revival, der sowjetische Durchschnittsleser verlangte nach Liebe, Abenteuer und Spannung.¹⁶⁸

Diesen populären Übersetzungen setzte die *Pravda* 1922 mit der Schaffung der „Roten Abenteuer Romanze“ (*krasnaja romantika*) ein authentisch sowjetisches Äquivalent entgegen, das als Träger der 'sowjetischen Botschaft' fungieren sollte.

Am 7. November 1922, dem 5. Jahrestag der Oktoberrevolution las Aleksej Tolstoj im Klub der RSFSR-Botschaft in Berlin aus seinem Roman „Aëlitä“. Unter den Anwesenden befand sich Maksim Gor'kij, der vom hohen literarischen Wert dieses Werkes beeindruckt war.¹⁶⁹ In der Überzeugung, daß es den Anforderungen der „Roten Abenteuer-Romanze“, des Kulturprogramms Lunačarskij's und der realistisch orientierten Moskauer Literaturzeitschrift *Krasnaja Nov'* entspräche, setzte er sich für Tolstoj ein. Wenige Monate später entschloß sich ein deutscher Verlag bzw. ein russischer Emigrantenverlag zur Herausgabe von „Aëlitä“, *Krasnaja Nov'* zur Erstveröffentlichung¹⁷⁰, Tolstoj kehrte in seine Heimat zurück.

Als *Mežrabpom-Rus'* ein Jahr später Tolstoj's Roman als Vorlage für den ersten sowjetischen SF-Film wählte, waren Regisseur Protazanov und seine Szenaristen Ocep und Fajko von der Notwendigkeit überzeugt, den Tolstoj'schen Stoff unter Berücksichtigung der vorwiegend negativen Romankritiken¹⁷¹ zu aktualisieren.

Im Vergleich zu den „krasnyj pinkerton“¹⁷²-Abenteuererzählungen eines Viktor Šklovskij oder Il'ja Ėrenburg, die auf parodistische Weise Abenteuerstereotypen behandelten und den Leser zu einer bewußten Kunstrezeption führen sollten, mangelte es dem Roman „Aëlitä“ an einem lebendigen Plot und einer eindeutigen ideologischen Botschaft.¹⁷³

Die Protazanov'sche Realisierung des Tolstoj'schen Stoff jedoch rief eine Entrüstung hervor, die die negativen Kritiken am Roman noch milde erscheinen ließ. Die Handlung des Films war

¹⁶⁷ Vgl. hierzu Lunačarskij: 1963-67, S. 244.

¹⁶⁸ Zur Situation des sowjetischen literarischen Marktes vgl. auch Stephan: 1984, S. 66 und Christie: 1991, S. 96f.

¹⁶⁹ Vgl. hierzu Fjodorov: 1983, S. 166f.

¹⁷⁰ Erstveröffentlichung des Romans „Aëlitä“ in *Krasnaja Nov'* N 6 (1922) und N.2 (1923.) Erste sowjetische Buchedition: „Aëlitä“ (Zakat Marsa), Moskva-Petrograd, Giz, 1923. Erste deutsche Buchedition: „Aëlitä“, Roman, Berlin: I.P. Ladyžnikov, 1923.

¹⁷¹ Da sich diese Arbeit hauptsächlich mit der Zukunftsmodellierung des Films *Aëlitä* auseinandersetzt, sei hier lediglich eine knappe Zusammenfassung der generell negativen Roman-Rezeption gegeben: Jurij Tynjanov hielt „Aëlitä“ für überflüssig, da sie keinen Beitrag zur Etablierung des neuen Systems der russischen Prosa leistete, die proletarisch orientierte Zeitschrift *Na postu* bezeichnete den Roman als unoriginelles, schwaches Machwerk, (Vgl. hierzu Stephan: 1984, S. 70f.), LEF sah in Tolstoj und seinem Roman die Verkörperung des „popuťik“ [Mitläufer]. (Vgl. Lef, 1923, Nr.1, S. 6.) Die einflußreichsten Persönlichkeiten des aktiven kulturellen Lebens, Maksim Gor'kij und *Krasnaja-Nov'*-Herausgeber Voronskij allerdings gaben Tolstoj ihre volle Unterstützung. Auch Lunačarskij sah in „Aëlitä“ die Forderungen seines Literaturprogramms im großen und ganzen erfüllt.

¹⁷² Bereits der Name dieses neu eingeführten Genres, der durch Verfremdung [*ostranenie*] im Sinne Šklovskij's, die Entblößung des Verfahrens [*obnazenie priema*] seiner Bildung des Kalambur [*Kalauer*] und des Bilinismus) in sich vereint (Nat Pinkerton → Red Pinkerton → Krasnyj Pinkerton), thematisiert seine parodistische Auseinandersetzung mit amerikanischen Vorbildern und die Absicht, die automatisierte Wahrnehmung [*avtomatizacija vnimanija*] des Rezipienten zu durchbrechen.

¹⁷³ Vgl. hierzu auch Stephan: 1984, S. 73.

derartig 'lebendig', daß sie eine Rezeption ohne Verständnisschwierigkeiten ausschloß. Von einer eindeutigen ideologischen Botschaft schien der Film um Lichtjahre entfernter zu sein als Tolstojs Roman.

2. Die Verknüpfung zweier Welten

Der Hauptkritikpunkt der sowjetischen *Aëta*-Rezeption, die Ungeschiedenheit der im Film dargestellten Welten, Systeme und Zeitebenen, führt an dieser Stelle zur Frage, wie sie im Film miteinander verknüpft sind. Die Feststellung, daß die Art und Weise der Gegenüberstellung zweier Stationen eines Utopiebegriffs¹⁷⁴ nicht den ideologischen Ansprüchen der Sowjetrealität der frühen 20er Jahre entsprach, bedingt eine intensivere Auseinandersetzung mit den Utopieaspekten des dem Film zugrundeliegenden Zukunftsmodells.

Daß sich die im Film dargestellten Figuren und Welten nicht eindeutig jeweils einer von zwei gegensätzlichen Wertsphären zuordnen lassen, sondern durch ihre Fähigkeit zur Grenzüberschreitung semantischer Räume jeweils nur Teilaspekte der Welten repräsentieren, wurde bereits im ersten Teil dieser Arbeit unter Zuhilfenahme des Lotmanschen Ereignisbegriffes erläutert. Diese 'Teilhaftigkeit' der dargestellten Welten, Figuren und Gegenstände drückt sich darüberhinaus auch in den *katachretisch-metonymischen Gestaltungsprinzipien* des Films aus. So läßt sich im semantischen Universum des Films bzw. Filmtextes das kontradiktorische Prinzip zweier sich ausschließender Systeme als seine bestimmende Relation ausmachen. Smirnov definiert den Terminus *Katachrese* im weiten Sinne,

um solche (spezifisch avantgardistischen) Verfahren der Textgenerierung zu beschreiben, die den Widerspruch innerhalb eines Totums aufdecken, indem sie erstens einen seiner Summanden als exklusiven herausstellen, zweitens zeigen, daß das Totum nicht gleich der Summe seiner Teile ist oder drittens demonstrieren, daß es aus heterogenen Einheiten besteht. Auf diese Weise unterscheidet sich die Katachrese also diametral von Metonymie und Synekdoche, bei denen Teil und Ganzes durch die Relation der Repräsentativität verbunden sind.¹⁷⁵

Nach Dëring-Smirnova und Smirnov arbeitete der sinnerzeugende Mechanismus des post-symbolistischen Kultursystems jedoch nach dem 'metonymischen Prinzip', d.h. die durch die Textgenerierung erzeugten Realien, die sich im Sinne der Katachrese gegenseitig ausschlossen, wiesen untereinander die Beziehung der Repräsentativität auf. Eine beliebige Auswahl aus einer Elementen-Reihe sollte eine adäquate Vorstellung über die Gesamtheit der Reihe geben oder Informationen über die Merkmale und Aufeinanderfolge ihrer aufgestellten Größen beinhalten¹⁷⁶: „Социофизические факты превращались в равнопризнаковые и смежные – соплагались континуально.“¹⁷⁷ [Die soziophysischen Fakten wandelten sich in gleichmerkmalige und die angrenzenden reihten sich kontinuierlich aneinander.] Daß Protazanovs Zukunftsmodellierung weder die konsequente Realisation eines positiven oder negativen Utopieparadigmas ist, sondern sich vielmehr in der Vereinigung von widersprüchlichen Fragmenten zu einem Totum manifestiert,

¹⁷⁴ Zu den unterschiedlichen Stationen eines Utopiebegriffs: Vgl. die bereits in Kapitel 3.2.1.4 formulierte 'Utopie' des trotz seiner technischen Rückständigkeit in die Zukunft weisenden Neuen Sowjetstaats und die 'Antiutopie' des trotz seiner technischen Fortschrittlichkeit in die Vergangenheit weisenden marsianischen Gesellschaftssystems

¹⁷⁵ Smirnov: 1989, S. 299.

¹⁷⁶ Vgl. Dëring-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 416f.

¹⁷⁷ Ebenda: S. 417.

wird die Verwandtschaft seiner Gestaltungsverfahren zum katachretisch-metonymischen Prinzip der „historischen Avantgarde“ zeigen.

2.1 Negation als Spiegel

Die Berücksichtigung eines Utopiebegriffs, der der Utopie im Sinne Gustafssons die Rolle eines amorphen Spiegels beikommen läßt, soll Ausgangspunkt einer exemplarischen Untersuchung der im Film erfolgten Systemkontrastierung werden.

Nach Gustafsson ist die Negation, die die reale, den Autor umgebende Welt erfährt, und somit zum Spiegelbild einer Utopie wird, nicht als generelle, sondern als eine Negation von Teilaspekten zu sehen:

Im gewöhnlichen Diskurs ist es die Funktion der Negation, etwas Spezifisches zu negieren, das sich in einem klar definierten Universum des Diskurses ereignet bzw. einem Universum, dessen Abgrenzungen zumindest akzeptiert sind.¹⁷⁸

Die Anwendung dieser funktionalen Definition der Utopie auf die im Film dargestellten Welten, wird kompliziert durch die Tatsache, daß sich hier zwei Stationen eines Utopiebegriffs miteinander vermischen. Der Modernitäts- (sovremennost') und Realitätsgehalt der Erdszenen und der Traum- bzw. Fiktionscharakter der Marshandlung verleiten zu dem Trugschluß, ersteren eindeutigen referentiellen Charakter zuzuweisen und sie mit der Realität im Sinne der den Autor (in diesem Falle Protazanov, Ocep und Fajko) umgebenden Wirklichkeit gleichzusetzen, letztere mit der spiegelbildlichen Negation eben dieser Realität.

Tatsächlich aber besitzen beide dargestellten Systeme Utopiecharakter und lassen sich zum einen durch ihre innerfilmische Gegenüberstellung als jeweilige Negation ihrer Gegenwelt, zum anderen als Negation der Welt 'außerhalb' des Kunstwerks, der 'realen Realität' sehen.

Wie aber erfolgt die spiegelnde Negation im Film und welche referentiellen Schlüsse lassen sich daraus für das Protazanovsche Zukunftsbild ziehen?

2.2. Der Spiegel als Verbindung

Als Ausgangspunkt der Untersuchung der im Film dargestellten Spiegelung soll hier eine – vom semantischen wie vom syntaktischen Aufbau – zentrale Sequenz dienen, die im folgenden als die 'Spiegelsequenz' behandelt wird:

In den Einstellungen 234 bis 249 manifestiert sich die gleichzeitige Spiegelung zweier Welten aufeinander. Los', dessen Experimente zur Überwindung der Erdanziehungskraft erfolglos sind, tritt ans Fenster seines 'Laboratoriums' und schreibt auf die staubige Scheibe die 'magische' Lautverbindung „Anta Odeli Uta“ (E 239). Damit entsteht der erste 'Kontakt' zwischen Erde und Mars, Los' und Aëlita.

Während die erste im Film erfolgte Gegenüberstellung von Erde und Mars (E 64-126) durch Los'ens Träumerei motiviert wird (E 63) und mit Aëlitas Blick auf das irdische Leben (E 105-118) und das sich küssende Ehepaar Nataša und Los' (E 119) endet, wird in dieser zweiten Sequenz das Erblicken des anderweltlichen Gegenübers als gleichzeitig behandelt: Der Fenster-Einstellung folgt der obligatorische Verweis auf den Traumcharakter der Marsszenen in Form einer 'remarka' (E 240: ПОСЛЕ КАЖДОГО НЕУДАЧНОГО ОПЫТА ЛОСЬ ПРОДОЛЖАЛ МЕЧТАТЬ) [NACH JEDEM MIßLUNGENEN EXPERIMENT TRÄUMTE LOS' WEITER], hierauf Einstellungen von Aëlita, die sich – von Tuskub beobachtet – zum Beobachtungsapparat

¹⁷⁸ Gustafsson: 1982: S. 291.

schleicht. Sie blickt auf Los' (E 243, Abb. 13), der nicht durch die Entfernung von Lichtjahren sondern lediglich durch eine Fensterscheibe mit der – nun spiegelbildlich gezeigten – Aufschrift „Anta Odeli Uta“ von ihr getrennt zu sein scheint. Die Trennlinie zweier Welten manifestiert sich hier also in einer Fensterscheibe, die *durch* ihre Eigenschaft der 'Durchsichtigkeit' gleichzeitig Verknüpfungscharakter besitzt. *Trotz* ihrer Eigenschaft der Durchsichtigkeit, bzw. Brüchigkeit fungiert sie jedoch zusätzlich als ein Spiegel, der Welten trennt, verbindet und aufeinander bezieht.

Diese Doppelfunktion des Fensters entspricht dem katachretisch-metonymischen Weltbild der „historischen Avantgarde“, das der semantischen Kategorie der materiellen Mittel gleichzeitig diskreten wie auch kontinuierlichen Charakter verlieh. Was Dëring-Smirnova und Smirnov für Malerei und Wortkunst konstatieren, trifft in frappierender Weise auf das Fenster als Spiegel, auf die gesamte Spiegelsequenz in ihrer Trenn- und Verbindungsfunktion zu: „В живописном и словесном творчестве „исторического авангарда“ материальный мир дробится на элементы, между которыми обнаруживаются не зияния, а стыки.“¹⁷⁹ [In der Malerei und in der Wortkunst der „historischen Avantgarde“ zerfällt die materielle Welt in Elemente, zwischen denen keine Kluft, sondern eine Fuge zutage tritt.]

Dieser verbindende Grenz-Charakter (im Gegensatz zum Hiatus-Charakter)¹⁸⁰ wird durch die Art der Integration der Spiegelsequenz in die Gesamtsyntax des Films noch unterstrichen: Trotz ihres zentralen semantischen Gehalts für die weitere Sujetentwicklung ist sie die kürzeste Sequenz des gesamten Films, in der Mars und Erde miteinander konfrontiert und aufeinander bezogen werden und damit gleichzeitig Grenzen bzw. Verbindungen herstellen.

2.3. Das Fenster zur anderen Welt

Der Philosoph Vladimir Solov'ev bezeichnete den Traum einst als Fenster zu einer anderen Welt, einer Welt des Glücks und des Rechts.¹⁸¹

In der Spiegelsequenz des Films manifestiert sich Los'ens Eintritt (und damit auch der seiner ihn umgebenden Welt und deren Spiegelungen) in andere Welten¹⁸² in der Fenster-Einstellung: Los'ens 'Tagträume' werden bereits vor dieser Sequenz durch den 'außerirdischen Funkspruch' angeregt, der mit dem Beginn der filmischen Handlung gleichzusetzen ist. (Vgl. hierzu 'remarka' E 4: 4 ДЕКАБРЯ 1921 ГОДА В 18 ЧАСОВ 27 МИНУТ ПО СРЕДНЕ-ЕВРОПЕЙСКОМУ ВРЕМЕНИ ВСЕ РАДИОСТАНЦИИ ЗЕМЛИ ПРИНЯЛИ СТРАН-НУЮ РАДИОГРАММУ, [AM 4. DEZEMBER UM 18 UHR 27 MITTELEUROPÄISCHER ZEIT EMPFINGEN ALLE RADIOSTATIONEN DER ERDE EINEN SELTSAMEN FUNKSPRUCH.] E 5-13, in denen vier verschiedene Radiostationen den Funkspruch 'Anta Odeli Uta' in drei verschiedenen Sprachen und Schriften entgegennehmen (kyrillisch, asiatische Schriftzeichen, erneut kyrillisch und lateinisch¹⁸³, Abb. 9-12).

¹⁷⁹ Dëring-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 425.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda.

¹⁸¹ Vgl. hierzu Večnoe solnce: 1979, S. 17. Datum der Erstausgabe unbekannt.

¹⁸² Zum Übertritt von der normalen „repräsentativen“ in die „phantastische“ Welt und der damit verbundenen Grenzüberschreitung vgl. auch Mendelson, der in seinem Essay „Opening Moves“ besonders auf die Äquivalenzen zwischen diesen Welten eingeht: „the hero crosses the dividing line between the representational and the fantastic worlds. This introductory trope, (...) the boundary situation, is of particular interest because it allows us to see the two worlds in close proximity and so to begin to explore for a satisfactory connection between them.“ (Mendelson: 1984, S. 171f.)

¹⁸³ Eine Zuordnung des anagrammatischen Funkspruchs (in seiner Beziehung zum vorhergehenden Text, der ihn als 'globale' Erscheinung auszeichnet und aufgrund der verschiedenen Schriftbilder) zum futuristischen Verfahren der Lautgestik-Nachahmung im Sinne Kručenychs wäre denkbar. Eine eindeutige Parallele zum Be-

Die Aufzeichnungen der Radiostation (E 60 Insert), in denen der Funkspruch vor dem Wahrnehmungshintergrund (*appercepcionnyj fon*) der Eintragungen über reale innerfilmische Ereignisse in einer realen Sprache durch seine 'Sinnleere' (*obessmyslica*) bzw. 'Sinnlosigkeit' (*bessmyslica*) hervorsticht, können als metaphorische Antizipation des metonymischen Verhältnisses gesehen werden, in welchem sich Los' als 'überflüssiger', andersgearteter Held, in seiner Eigenschaft als realitätsverneinender Träumer gegenüber der ihn umgebenden 'realen Welt' befinden wird. Dieses Einführen eines 'Neologismus', einer „erschwerten Form, die Widerstand leistet und Wahrnehmung provoziert“¹⁸⁴, in den Kontext der kanonisierten Formen der Sprache, ist mit den negativen V-Verfahren, den Verfahren der Verfremdung (*ostranenie*) im Sinne Šklovskijs gleichzusetzen. Da das Verhältnis 'fremde Schrift' vs. 'übrige Aufzeichnungen' auf der Ausdrucksebene das sich auf der semantischen Ebene manifestierende Verhältnis 'Los' vs. 'reale Umwelt' wiedergibt bzw. vorwegnimmt, kann die Verfremdung des Gegenstandes (*predmet*) hier auch als Ausdruck der Entfremdung (*očuždenie*) des Helden gegenüber seiner Umwelt gelten.

Vor dem pragmatischen Hintergrund, der eine parodistische Auseinandersetzung des in die Sowjetunion zurückgekehrten Emigranten Protazanov mit der von ihm vorgefundenen Realität impliziert, kann die durch Entfremdung (*očuždenie*) gekennzeichnete Position Los'ens als von Protazanov gesellschaftskritisch intendiert und „bewußt eingenommen“ angesehen werden. Unabhängig von der Erzählperspektive des Films vermittelt er als Fremder, als Außenseiter („nabljudatel' so storony“¹⁸⁵), eine Sicht der Welt, die er scheinbar selbst nicht in ein stimmiges Weltbild einordnen kann. Sein Blick „von der Seite“ gibt Los' eine Perspektive, die sich als 'dem Ereignis gegenüber extern' erweist. Damit befindet er sich in einer Position, die Dering-Smirnova und Smirnov wie folgt beschreiben:

это позиция не втянутого в действие персонажа, так сказать, избыточного актанта, который владеет каким-то другим (...) объемом знания о происходящем, по сравнению с непосредственными участниками разыгрываемой ситуации (ребенок в мире взрослых (...), лицо опоздавшее к началу происшествия или увиливающее (...)) от включения в действие.¹⁸⁶

[Es ist die Position der nicht in die Handlung einbezogenen Person, sozusagen die eines überflüssigen Aktanten, der ein gewisses anderes (...) Wissenspektrum bezüglich der Ereignisse besitzt als die unmittelbar an der Situation Beteiligten (ein Kind in der Welt der Erwachsenen (...), eine den Beginn eines Ereignisses versäumende (...)) oder eine sich aus der Handlung ausschließende Person.]

So begibt sich Protazanov als 'Autor' zwar nicht unmittelbar in den Filmtext, gestaltet Los' jedoch aus *seiner* Perspektive: aus der Perspektive einer „Person, die den Beginn eines Ereignis-

ginn der filmischen Handlung (E 4-13) findet sich in Kručenyčs parodistischer Anwendung des oben angeführten Verfahrens in seinem „Vzorval“ (Kručenyč: 1967, S. 62): „27 апреля в 3 часа пополудни я мгновенно овладел в совершенстве всеми языками /Таков поэт современности / Помещаю свои стихи на японском, испанском и еврейском языках. Изю Мина Ни / Сину Кси/ Ямах Алик (...)“ [Am 27. April um drei Uhr nachmittags beherrschte ich urplötzlich alle Sprachen / So ist eben ein moderner Poet / Ich veröffentliche meine Gedichte in japanischer, spanischer und jüdischer Sprache Ию Мина Ни / Сину Кси/ Ямах Алик (...)] Unter diesem Gesichtspunkt zitiert und konnotiert das Anagramm nicht nur intratextuelle Elemente auf der Ausdrucks- und Inhaltsebene des Films, sondern hat in Verbindung mit der vorgeschobenen 'remarka' auch eine intertextuelle Parodiefunktion.

¹⁸⁴ Lachmann: 1970, S. 227.

¹⁸⁵ Hansen-Löve: 1978, S. 582.

¹⁸⁶ Dering-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 415.

ses (nämlich *des* Ereignisses der Großen Revolution/ K.H.) verpaßt hat“ und sich durch Träume seine alte Welt aufrecht erhält, sich damit dem zeitgenössischen „Geschehen entzieht.“¹⁸⁷

Ein Blick in die dieses Verhältnis repräsentierenden Aufzeichnungen motiviert somit auch den Beginn der Marshandlung (E 64-126).

Die eigentliche Spiegelung der Realitäts- und Traumwelt setzt aber erst mit Los'ens 'Schaffensakt' der Gegenwelt ein: Vor den Augen des Zuschauers schreibt er den Funkspruch auf die staubige Fensterscheibe. Diese Botschaft repräsentierte bis dahin allein eine andere Welt und war somit in ihrer Eigenschaft der Fremdartigkeit positiv markiert gegenüber der realen Welt, die sich durch die Merkmalslosigkeit eben dieser Fremdartigkeit auszeichnete.

In dieser Beziehung von markierten und unmarkierten Elementen im Verhältnis 'fremde Welt' vs. 'eigene Welt' findet sich die der frühen analytischen Phase der „historischen Avantgarde“ eigene Trennung ('diz-junkcija') von markierten und unmarkierten 'Erscheinungen', wie sie Dëring-Smirnova und Smirnov beschreiben:

Дизъюнкция разъединяла явления, которые, во-первых, исключали друг друга (или X, или анти-X), и, во-вторых, были связаны между собой так, что одно из них было репрезентативно в отличие от сопряженного, откуда быть антиподом – значило вообще не обладать каким-либо отмеченным свойством, поскольку представительный исключается лишь нулем (если X имеет признак {x}, то анти-X имеет нулевой признак).¹⁸⁸

[Die Disjunktion trennte Erscheinungen, die sich erstens gegenseitig ausschlossen (entweder X oder Anti-X) und zweitens so miteinander verbunden waren, daß eine von ihnen repräsentativ war in ihrer Abweichung zur verknüpften. Ein Antipode zu sein, bedeutete überhaupt kein markiertes Merkmal zu besitzen, insofern der repräsentative Faktor nur von Null ausgeschlossen wird (wenn X das Merkmal {x} besitzt, dann hat Anti-X ein Null-Merkmal)].

Durch seinen 'Schaffensakt' löst Los' eine Annullierung des Unterschiedes von 'fremd' und 'eigen' im Sinne von zwei gegensätzlichen Stadien aus.

Gleichzeitig macht sich Los' durch die Aufnahme des Fremden in sein Bewußtsein zu einem Wesen, das in seiner Eigenschaft der Fremdartigkeit positiv definiert ist gegenüber der es umgebenden Gesellschaft, die dieses Merkmal nicht besitzt und somit – in Bezug auf die Eigenschaft 'fremd' – negativ definiert ist. Auch diese Beziehung von markierten und unmarkierten Elementen, in welcher die Repräsentativität durch die Merkmallosigkeit (der Gesellschaft) wiedergegeben ist, findet bei Dëring-Smirnova und Smirnov ihre Berücksichtigung. Durch die umgekehrte Operation (der oben aufgeführten) entsteht hierbei ein komplizierterer Oppositionstyp, „в которой позитивно окрашенный элемент исключался элементом со свойством всеобщности“¹⁸⁹ [In welchem das positiv gefärbte Element von dem Element mit der Eigenschaft der Allgemeinheit ausgeschlossen wurde].

¹⁸⁷ Vgl. ebenda.

¹⁸⁸ Ebenda: S. 442

¹⁸⁹ Ebenda: S. 466. Auch die durch Dëring-Smirnova und Smirnov erfolgte Zuordnung von Chlebnikovs Antithese „izobretateli“/ „priobretateli“ [Produzent“ / „Konsument“ bzw. „Erfinder“ / „Profitierender“] zu diesem Oppositionstyp, erhält im Kontext dieser Arbeit eine zusätzliche Signifikanz: Solange Los' seine Arbeit als Ingenieur in den Dienst der Gesellschaft stellt, stimmt er mit dieser in ihrer 'Unmarkiertheit' (bezüglich des Fremden) überein. Sein Bestreben, die fremde Welt (im Sinne eines Wertzugewinns) durch den Flug zum Mars zu seiner eigenen zu machen, fördert seine Qualitäten als Erfinder zutage.

2.4. Der Doppelgänger als Bindeglied zweier Welten

Wie auch die meisten literarischen Erzeugnisse gliedert der Film *Aëita* die dargestellte Welt in zwei Wertsphären. Nach Dëring-Smirnova und Smirnov bedingte in der „historischen Avantgarde“ die Umkehrbarkeit der Metamorphose zweier semantischer Kategorien¹⁹⁰ eine Organisation der künstlerischen Welt, derzufolge sie sich wie zwei aufeinandergerichtete Spiegel darstellte, zwei Systeme, die durch eine umgekehrte Verbindung miteinander vereinigt sind.¹⁹¹

Als Held und Hauptfigur des Films, besonders aber weil er als Träumender zumindest eine der zwei im Film dargestellten Welten erzeugt – die in der besonderen Art ihrer Verbindung allein für ihn existent sind –, fungiert Los' als einziger Vermittler zwischen ihnen, manifestiert sich gleichsam als Funktion der umgekehrten Verbindung zweier Wertsysteme¹⁹².

Die Schaffung zweier Welten fällt in der Spiegelsequenz mit der 'Doppelung' Los'ens in zwei dem metonymisch-katachretischen Prinzip der „historischen Avantgarde“ entsprechende Doppelgänger zusammen. Nach Dëring-Smirnova und Smirnov entstehen diese durch die gleichzeitige Spiegelung des Helden in zwei Spiegeln, wobei sich die Mehrzahl seiner Merkmale zweimal umkehrte: „один раз в облике его антисимметричного двойника, второй раз – в облике двойника дополнительного, антисимметричного по отношению к первому.“¹⁹³ [einmal in der Gestalt seines anti-symmetrischen Doppelgängers, einmal in der Gestalt seines ergänzenden Doppelgängers, der im Verhältnis zum ersten anti-symmetrisch ist.]

Los'ens erster Doppelgänger ist Los' als Traumfigur, die die Traumfigur Aëilita durch die Fensterscheibe erblickt. Die gespiegelten Buchstaben „Anta Odeli Uta“, die Los'ens Gesicht verzerren, deuten daraufhin, daß die fremde Welt bereits zu seiner eigenen geworden ist. In ihrer Funktion als 'erster Doppelgänger' versucht die Traumfigur Los' durch eine 'Flucht nach vorne' in eine andere neue Welt zu entinnen. Als vollkommen von seinem eigenen Ur-Ich entfremdet vereinigt Los' eine Mehrzahl von Seelen, den Gegensatz von fremd und eigen, alt und neu in sich.¹⁹⁴ Los'ens Kompensation seines unbefriedigenden Eheverhältnisses und seiner erfolglosen Forschungsarbeiten durch erotische und Marsflug-Phantasien sind gleichzusetzen mit einem Nach-Außenkehren seiner inneren Welt. Die metonymische Katachrese der räumlichen Kategorie manifestiert sich hier also sowohl in der binären Opposition Erde – Mars wie in der Opposition Innenwelt– Außenwelt, wobei der Aspekt des 'Neuen' lediglich Fragmente der gegebenen Welt unter Umkehrung ihres Vorzeichens (im Sinne einer negativen Spiegelung) in die geschaffene Welt transponiert. Dieser Prozeß entblößt durch seinen Verneinungscharakter die Abhängigkeit der neugeschaffenen von der gegebenen (negierten) Welt, und impliziert somit die Fortführung alter Tendenzen.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Zur Umkehrbarkeit der Metamorphose zweier semantischer Kategorien – im besonderen der Verräumlichung der Zeit [*spacializacija vremena*] und der Verzeitlichung des Raums – vgl. Dëring-Smirnova und Smirnov: S. 436f.

¹⁹¹ Ebenda: S. 437.

¹⁹² Auch hier sei darauf hingewiesen, daß diese gegensätzlichen Wertsphären nicht im Kontrast 'Erde' – 'Mars', sondern in der gesamten dargestellten Welt zu finden sind.

¹⁹³ Dëring-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 437.

¹⁹⁴ Zum persönlichen und sozial entfremdeten Wesen, wie es sich in den Texten der „historischen Avantgarde“ manifestierte vgl. auch: Dëring-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 410f. und S. 430-432.

¹⁹⁵ Eine Definition der Funktion des 'Alten' als Grundvoraussetzung für das 'Neue' findet sich in Lotmans und Uspenskij's Untersuchung der Aufeinanderfolge binärer Modelle in der Russischen Kultur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in der sie auf die Notwendigkeit einer Antikultur hinweisen, von welcher sich die neuentstehende Kultur nur durch Verneinung abgrenzen kann. „To a significant extent, the new (Christian) culture organized itself by way of contrast to the old one; thus the old (...) culture, as anticulture, was a necessary condition for culture as such. In this way the 'new culture', which conceived of itself as the negation and complete annihila-

Los'ens zweiter Doppelgänger ist Spiridonov. Hierauf weist bereits die Doppelbesetzung N. Ceretellis mit der Rolle Los'ens und Spiridonovs hin. Seine Funktion als Träger einer rückwärtsgerichteten Ideologie, eines veralteten vorrevolutionären Gesellschaftssystems drückt sich in allen Sequenzen des Films aus, die ihn persönlich oder in Form von schriftlichen Äußerungen ('inserts') zu Wort kommen lassen. So ist seine erste Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, der Akt, in dem er seiner zurückgekehrten 'Bekanntem' Elena mit den Worten „Über das Vergangene ärgere ich mich nicht, Elena“ (E 187 'replika': –ЗА ПРОШЛОЕ... Я НЕ СЕРЖУСЬ, ЕЛЕНА) verzeiht, bereits als Indiz dafür zu werten, daß er der gesamten Vergangenheit positiver gegenübersteht als der Gegenwart und Zukunft des Neuen Sowjetstaats. Das fragmentarische 'Vergangene' in Form von Spiridonovs und Elenas persönlichem Verhältnis repräsentiert in metonymischer Beziehung zu ihr die gesamte Vergangenheit. So nimmt Spiridonov auch an dem Festessen (E 216-233) teil, bei welchem die einst Privilegierten der „wunderbaren Vergangenheit“ („ПРЕКРАСНОЕ ПРОШЛОЕ“) nachtrauern, versucht Elenas Liebe durch kostbare Reliquien vergangener Tage (Ringe, Medaillon) zu gewinnen, und vergnügt sich auf dem Ball. Sein Abschiedsbrief an Los' ist somit als ein verspätetes Bekenntnis seiner untrennbaren Affinität mit der Vergangenheit zu werten: „УЖЕ ДВА МЕСЯЦА, КАК Я ПОКИНУЛ РОССИЮ... НАВСЕГДА. СТЫДНО СОЗНАТЬСЯ, НО НАВЫКИ И ПРИВЫЧКИ ПРОШЛОГО ОКАЗАЛИСЬ СИЛЬНЕЕ МЕНЯ...“ [BEREITS VOR ZWEI MONATEN HABE ICH RUßLAND VERLASSEN... FÜR IMMER. ES IST MIR PEINLICH, ABER ROUTINE UND GEWOHNHEITEN DER VERGANGENHEIT ERWIESEN SICH STÄRKER ALS ICH...] (E 187).

Der Wunsch Spiridonovs, die Vergangenheit zurückzugewinnen, der in der Ausreise aus Rußland gipfelt, wiederholt so spiegelbildlich den Wunsch von Los'ens Traum-Doppelgänger, in eine neue Welt zu fliehen, der in der Reise zum Mars gipfelt.¹⁹⁶ Daß diese beiden Tendenzen in ihrer Widersprüchlichkeit die Gesamtheit von Los'ens innerer Welt ausdrücken, enthüllt sich zum einen in der Tatsache, daß Los' seine Marsreise als Spiridonov antritt, zum anderen, daß die sowohl räumlich als auch temporal entgegengesetzten Reisen der beiden Los'-Doppelgänger letztendlich in eine 'temporale Richtung', in die Vergangenheit führen.

Signifikant ist auch, daß die die Doppelung hervorrufende Spiegelsequenz durch die Sequenz beendet wird, die Érichs Einquartierung in Los'ens Wohnung (E 251-273) schildert. Los'ens hierdurch motivierte Phantasie der Verführung Natašas durch Érich rechtfertigt zum einen die erotischen Marsphantasien seines Traumdoppelgängers und wird zum anderen spiegelbildlich in der 'realen' Verführung seines zweiten Doppelgängers Spiridonov durch Elena ausgelebt.¹⁹⁷ Erst als die von Los' geschaffene Traumwelt durch ihn und seine Umwelt endgültig zerstört wird (E 1017 - E 1035: Los' kehrt von seiner Traumreise zurück, erblickt das Werbeplakat der New Yorker Reifenfirma und beschließt, zu seiner 'toten' Frau zurückzukehren), wird auch die innere Asymmetrie Los'ens neutralisiert, die Doppelung seiner Persönlichkeit aufgehoben.

tion of the 'old', was in practice a powerful means of preserving the latter. The 'new culture' included both inherited texts and past forms of behaviour, whose functions had become a mirror image of what they were before." (Lotman und Uspenskij: 1971, S. 39f.)

¹⁹⁶ Darüberhinaus weist Spiridonovs und Los'ens Verhalten einen außerfilmischen Bezug zu Protazanov auf, der aufgrund seiner Ausreise aus und Rückkehr nach Rußland als eine 'dritte Doppelgänger'-Figur angesehen werden kann.

¹⁹⁷ Zum Doppelgängermotiv in *Aelita* vgl. auch Christie: 1991, S. 99, der in einer wesentlich knapperen Darstellung des Doppelgängermotivs nur von einer Doppelung in einen guten (Los') und einen schlechten (Spiridonov) Ingenieur ausgeht.

2.5. Der Kuß als Bindeglied zweier Welten

Die syntaktische Anordnung von alternierenden Erd- und Marssequenzen im Film bewirkt eher die Verbindung dieser zwei Welt-Fragmente zu einem widersprüchlichen Totum denn die antipodische Abgrenzung zweier kontradiktorischer Gesamtwelten.

Dies läßt sich auch an Motiven der Inhaltsebene festmachen, die durch ihre Art der Anordnung im filmischen Gesamtkontext aber auch thematisch der Äquivalenzerzeugung und der damit einhergehenden Verbindung dienen.

Eine exemplarische Untersuchung des wiederholt auftretenden Kußmotives in seinem jeweiligen Kontext wird dies veranschaulichen.

2.5.1. Der 'markierte' Kuß: Liebe und Begehren

Das in seiner syntagmatischen Aufeinanderfolge erste realisierte Element des dem gesamten Film zugrundeliegenden 'Kußparadigmas' ist die Kußsequenz, die Los' und Nataša auf einer Moskauer Brücke zeigt (E 115-117; Abb. 4). Das 'Berühren der Lippen', das Liebe und Begehren ausdrückt und beide zu einer Einheit verschmilzt, erfährt dabei zwar eindeutige, aus der Perspektive der verschiedenen Betrachter dieser Sequenz jedoch unterschiedliche Markierungen. So weist es auf der intertextuellen Ebene – für Aëlita und Gor – die Merkmale des Fremden, Andersartigen auf. Der Anblick der 'Liebenden' erscheint hier auch im Kontext einer in ihrer dargestellten Gesamtheit fremden Welt. (vgl.: Aëlita fordert Gor auf, ihr den Beobachtungsapparat vorzuführen: E 96 'replika': –ПОКАЖИ МНЕ ДРУГИЕ МИРЫ...) [–ZEIGE MIR ANDERE WELTEN...]).

Für den Zuschauer des Films trägt das 'Berühren' hingegen die 'klassischen'¹⁹⁸ Merkmale eines Liebeskusses. Dies erklärt sich zum einen durch den referentiellen Charakter dieses Motivs, das auf ein altbekanntes Muster der 'außerfilmischen' Realität zurückgreift, zum andern durch die bis dahin erfolgte Informationsvergabe. So wird Nataša vor der Zusammenkunft mit Los' als dessen Ehefrau eingeführt (E 26: 'remarka': ОДНОЙ ИЗ СЛУЖАЩИХ ЭВАКУПункТА БЫЛА НАТАША, ЖЕНА ИНЖЕНЕРА ЛОСЯ) [EINE DER ARBEITERINNEN IN DER FLÜCHTLINGSSAMMELSTELLE WAR NATAŠA, DIE FRAU VON INGENIEUR LOS'], Los' von Spiridonov als glücklicher Jungvermählter bezeichnet (E 50: 'replika': –ИДИ СЮДА, СЧАСТЛИВЫЙ МОЛОДОЖЕН, ОПЯТЬ ТЕБЯ ЖЕНА ВЫЗЫВАЕТ) [–KOMM HER, GLÜCKLICHER NEUVERMÄHLTER, SCHON WIEDER VERLANGT DEINE FRAU NACH DIR].

2.5.2. Der unmarkierte Kuß: Wunsch nach Liebe und Begehren

Diese paradoxe Situation, die Teilaspekte der innerfilmischen Wirklichkeit mit Äquivalenzcharakter zur 'außerkünstlerischen' Realität durch eine neueröffnete innerfilmische Perspektive (der Beobachter Aëlita und Gor, des Wächters der planetaren Energie) mit Merkmalen der 'Fremdartigkeit' bzw. 'Andersartigkeit' markiert, findet Verstärkung in der zweiten Kußsequenz des Films (E 122-126; Abb. 5), in welcher Aëlita Gor zur Nachahmung des irdischen Geschehens animiert (E 123 Aëlita 'replika': –ПРИКОСНИСЬ ТВОИМИ ГУБАМИ К МОИМ, КАК ЛЮДИ... ТАМ НА ЗЕМЛЕ...) [BERÜHRE MIT DEINEN LIPPEN MEINE, WIE DIE MENSCHEN... DORT AUF DER ERDE...]. Wie unterschiedlich die Marswelt im Film auch im Vergleich zu der des Romans dargestellt wird, ein Merkmal ist ihnen gemeinsam. Ihre Gesellschaft

¹⁹⁸ Die Frage, ob der Kuß in seiner 'klassischen' Bedeutung, die neben der Funktion der Begrüßung, des Bezeugens von Verehrung bzw. Unterwerfung auch die der Individualisierung beinhaltet, sich nicht eher dem bereits in Fußnote 206 konstruierten Merkmalskatalog des 'Alten' als dem des 'Neuen Menschen' zuordnen läßt, sei hier nur angedeutet.

kennt kein eigenes Begehren. Im Roman wird dies durch die symbolistische Fabel verkörpert, die die kontemplativen Charaktere Aélita, die Verkörperung der Weisheit und Vernunft, und Los', der seine Erfüllung in der Liebe sucht, vereint.¹⁹⁹ Der Untergang von Atlantis, der in den „Erzählungen Aélitas“ als Folge der Kämpfe zwischen Logos und Eros geschildert wird, erfährt im Marsdrama seine Wiederholung. Aélita kann sich selbst nur durch die Akzeptanz von Eros befreien, der symbolistische Erzählungsstrang kulminiert in einem erotischen Zusammentreffen der beiden (vgl. „Aélita“, S. 667-670).

Im Film finden sich diese beiden kontemplativen Erkenntniswege im Charakter Los'ens vereint. Als eine vergleichende Gegenüberstellung der irdischen Kußsequenz läßt sich die marsianische nur unter dem Aspekt der unmittelbaren Aufeinanderfolge zweier unterschiedlicher Weltausschnitte interpretieren. Dies findet jedoch seine Berechtigung in der Tatsache, daß der Zuschauer zunächst – trotz Hinweis auf den Traumcharakter der Marsszenen – von der Marswelt als einer 'anderen, fremden' und nicht als einer inneren Teilwelt des Ingenieur Los' ausgeht:

Aélita versucht durch die Nachahmung einer ihr unbekanntem Handlung – selbst im Vokabular der Marsianer findet sich keine Bezeichnung für den Kuß, was sie zur Umschreibung des 'Lippenberührens' veranlaßt – das Begehren der Erdenmenschen nachzuempfinden, durch eine Ummarkierung des Fremden zum Eigenen die Grenzen zwischen Mars und Erde aufzuheben. Die tatsächliche Kußeinstellung (E 125) zeigt jedoch, daß das Begehren, die Liebe – der Eros durch die reine Nachahmung fremder Taten nicht erzeugt werden kann: Während sich Nataša und Los' durch intensivsten Lippenkontakt und mit geschlossenen Augen (vgl. Abb. 4) ganz der Illusion einer durch die Liebe erzeugten Einheit hingeben, erfolgt zwischen Gor und Aélita (vgl. Abb. 5) tatsächlich nur ein 'Berühren der Lippen'. Mit geöffneten Augen betrachten sie sich und behandeln dadurch das jeweilige Gegenüber als Objekt, nicht aber als Teil einer Gesamtheit. Damit grenzen sie sich nicht nur voneinander sondern auch von der Erdwelt ab. Das irdische Bild der Liebenden hat Aélita zwar den ersten Impuls gegeben, das Begehren nachzuempfinden, der eigentliche Impuls, die Aufnahme der anderen Welt in Gestalt von Los' ist noch nicht erfolgt.

Der Zuschauer ist jedoch bereits mit der Information ausgestattet, daß sich das 'irdische' Kußparadigma, das in diesem Fall die Elemente Liebe und Begehren realisiert, auch auf die Marswelt anwenden läßt. Somit sind die ersten Äquivalenzen bezüglich des Kusses hergestellt.

Das dramaturgische Mittel der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Kußsequenzen impliziert auch eine Entblößung des Verfahrens (*obnaženie priema*) im frühformalistischen Sinne. Die konventionelle zur Metapher erstarrte Form des Kusses, die beim Rezipienten (in diesem Falle dem Zuschauer) je nach Kontext verschiedene Elemente eines klar definierten Paradigmas hervorruft, erfährt eine Realisierung: Aélita, die hier die bereits erörterte Position des 'Betrachters von der Seite' [nabljudatel' so storony²⁰⁰] einnimmt, beschreibt den Kuß als etwas zum ersten Mal Gesehenes²⁰¹. Durch die 'Neubenennung der Dinge' wird auf den rein mechanischen Vorgang des Küssens hingewiesen. Dies kann als von den Szenaristen intendierte Absicht der Deautomatisierung der Wahrnehmung [deavtomatizacija vnimanija], der erneuten Vergegenwärtigung der

¹⁹⁹ Zu Interpretation des Romans „Aélita“ als symbolistische Erzählung vergleiche auch Stephan: 1984, S. 68f.

²⁰⁰ Vgl. Fußnote 189.

²⁰¹ Damit liegt genau der Typ des Verfremdungsverfahrens vor, den Šklovskij in seinem Aufsatz *Kunst als Verfahren* [Iskusstvo kak priem] am Werk L. Tolstojs veranschaulicht. „Das Verfahren der Verfremdung bei L. Tolstoj besteht darin, daß er einen Gegenstand nicht mit seinem Namen benennt, sondern ihn so beschreibt, als werde er zum ersten Mal gesehen, und einen Vorfall, als ob er sich zum ersten Mal ereigne (...)“. (Šklovskij: 1971, S. 17.)

ursprünglichen Bedeutung des Kusses bzw. aller einzelnen Elemente seines Paradigmas angesehen werden. So ist die marsianische Kußszene gleichzeitig auch eine parodierende Variante der irdischen, in ihrer Kombination regen sie zur Hinterfragung aller Funktionen des individualisierenden und 'konformen' Kusses als persönliche und gesellschaftliche Institution an.

Bevor die Ankunft Los'ens auf dem Mars Aelita den Impuls geben kann, das Begehren nachzuempfinden und zu ihrem eigenen zu machen, werden im Verlauf der irdischen und der Mars-Handlung noch andere Elemente des Kußparadigmas realisiert.

2.5.3. Der Begrüßungskuß: Abschied von der Liebe?

Nachdem die Beziehung Los'– Nataša mittels des 'authentischen romantischen Liebeskuß' in den Film eingeführt wurde, scheint die zweite Realisierung des Kußparadigmas, der Begrüßungskuß (E 203), im Vergleich dazu schon als eine abgeschwächte Form. Los'ens persönlicher Entfremungsprozeß hat – motiviert durch die Marsträumereien – bereits begonnen. Dies äußert sich auch in der unmittelbar auf den Kuß folgenden Eifersuchtsszene. (E 203-214: Los' kommt nach Hause, trifft die kochende Nataša an. Sie küssen sich und scherzen, bis Los' Érlichs Brief entdeckt und eifersüchtig wird.)

2.5.4. Der Handkuß: Verehrung oder Verderbtheit?

Der nächste im Film realisierte Kuß ist bezüglich des Merkmals der Authentizität und Aufrichtigkeit eindeutig negativ markiert: Spekulant Érlich, der von der Hausvorsteherin in Los'ens Wohnung einquartiert wird (E251-273), schließt 'erneute' Bekanntschaft mit Nataša und begrüßt sie per Handkuß. Diese bourgeoise Geste – auch auf dem illegalen Ball der Dekadenz (E 520-548) begrüßt man sich auf diese Weise – vervollständigt das negative Profil, das die Gestaltung des Charakters Érlich als characterschwacher und betrügerischer Intrigant bisher erfahren hat. (Vgl. E 151-159: Érlich will Nataša mit einem Schinken bestechen; E188-102: Érlich gibt sich als Elenas Bruder aus.) Die ursprüngliche Funktion des Bezeugens der Zuneigung oder Verehrung wird durch Érlichs Handeln negiert, er benützt den Handkuß – wie auch der weitere Verlauf des Films zeigen wird – als ein Mittel, sich Vorteile zu verschaffen.

2.5.5. Der instrumentalisierte Kuß

Auch der nächste realisierte Kuß ist bezüglich des Merkmals der Authentizität negativ markiert: Elena, die ihrem Gatten Érlich in ihrem betrügerischen Verhalten nicht nachsteht, läßt sich von Spiridonov ihre Liebe mit Schmuck 'bezahlen' (E 284-286) und schenkt ihm dafür einen 'innigen' Kuß. Die Aufeinanderfolge der beiden Kußsequenzen 'Handkuß: Érlich – Nataša' und 'Kuß: Elena – Spiridonov' paraphrasiert die Entwicklung von Los'ens Doppelgängerexistenz. Dabei gibt ihm die erste Realisation des Kußparadigmas in Form des Handkusses Anlaß zur Eifersucht und deren Kompensation. Die 'Liebesbeziehung' zwischen seinem Traumdoublegänger und Aelita erfährt hierdurch ihre Motivation und Berechtigung.

Die zweite Kußsequenz ist ein Indiz für die reale Verführung seines zweiten Doppelgängers, Ingenieur Spiridonov, durch Elena.

2.5.6. Der Handkuß: Verderbtheit auf dem Mars, Verderbtheit auf der Erde

Wie auch die Begegnung von Nataša und Érlich, die Los'ens Flucht in eine Traumwelt motiviert, manifestiert sich Los'ens und Aelitas 'persönliche' Begegnung auf dem Mars in einem Handkuß (E 862. Abb. 6). Während ein und das selbe Element des Kußparadigmas mit anderen Personen und unter einer räumlichen Transponierung realisiert wird, weist es in seiner negati-

ven Markiertheit bezüglich der authentischen Geste (vs. realisierte bourgeoise Geste) eine eindeutige Äquivalenz zur vorhergehenden irdischen Handkußsequenz und zur Kußsequenz 'Elena-Spiridonov' auf. Die Verderbtheit der handelnden Personen zeichnet sich also nicht als mars- oder erdspezifisches Phänomen aus. Die Tatsache, daß Los' sich jedoch die Kußszene – wie auch alle anderen Marsphantasien – schafft und daß er darüberhinaus als Repräsentant der irdischen Welt die Geste des Kusses auf den Mars bringt, zeigt jedoch ein weiteres Mal, daß die zwei dargestellten Welten nicht nur Äquivalenzen hinsichtlich verschiedenster Phänomene aufweisen, sondern daß sich im Film auch keine antipodische Positiv-Negativ-Aufteilung der durch diese Phänomene repräsentierten Werte ausmachen läßt.

2.5.7. Der Kuß der Verliebten: Die Vereinigung zweier Welten

Bereits durch das Schließen der Augen während des Handkusses suggeriert Aelita Los' und dem Zuschauer ihre Bereitschaft, den Impuls zur endgültigen Auslöschung aller Gegensätze zwischen Mars und Erde, ihr und Los', der fremden und der eigenen Welt anzunehmen.

Die Aufforderung zum eigentlichen Kuß (E 888: Aelita: Replika: ПРИКОСНИСЬ ТВОИМИ ГУБАМИ К МОИМ, КАК ТАМ У ВАС НА ЗЕМЛЕ....) [BERÜHRE MIT DEINEN LIPPEN MEINE, WIE DORT BEI EUCH AUF DER ERDE...]) erfolgt in der fast identischen Formulierung, wie die an Gor (vgl. E 123: Aelita: Replika: ПРИКОСНИСЬ ТВОИМИ ГУБАМИ К МОИМ, КАК ЛЮДИ... ТАМ НА ЗЕМЛЕ...) [BERÜHRE MIT DEINEN LIPPEN MEINE, WIE DIE MENSCHEN... DORT AUF DER ERDE...].) Die Tatsache, daß Gor dieser Aufforderung lediglich durch das Nachahmen der 'Menschen auf der Erde' nachkommen konnte, Los' jedoch ein Repräsentant dieser Menschen ist, erklärt den Unterschied zwischen den beiden Küssen. Durch den unmittelbaren Kontakt zur anderen Welt in Form von Los'ens Lippen (E 889-890; Abb.7) empfindet Aelita das Begehren nicht mehr nach, sondern erlebt es als ihr eigenes. Gleichzeitig mit dem Zusammenfall der zwei Welten entsteht jedoch eine Doppelung der sie verbindenden Personen. Los' repräsentiert nun gleichzeitig – und nicht wie bisher in alternierender Aufeinanderfolge – seine eigene und die 'fremde' Welt Aelitas, Aelita ihre eigene und die 'fremde' Los'ens. Dies wird nicht zuletzt durch den dramaturgischen Aufbau des Films ausgedrückt, der ab dem Zeitpunkt der 'Verschmelzung' beider Welten und bis zur endgültigen Annullierung der Marswelt bzw. Los'ens Traumwelt auf ein weiteres Pendeln zwischen Erde und Mars verzichtet. Unter diesem Gesichtspunkt sind die 'unmotivierten Handlungen' der Weltenverbinder Los' und Aelita als die jeweilige Realisation ihres neuen Bewußtseins zu werten. Der plötzliche Einfall Aelitas, sich an der Revolution gegen ihr 'eigenes' System zu beteiligen, stellt eine eindeutige Katachrese der semantischen Kategorie der Kausalität dar. Als Vertreterin des durch die Doppelung der Welten geschaffenen 'neuen' Systems handelt sie jedoch durchaus motiviert.

2.6. Die Anagrammatik von „Анта... Одэли... Ута“

2.6.1. Die Metamorphose des Sinnlosen oder die Semantisierung des Desemantisierten

Der geheimnisvolle Funkspruch „Anta Odéli Uta“, der den Beginn des Films motiviert (E 4), zieht sich bis zu seiner 'Dechiffrierung' durch die Anzeige der New Yorker Reifenfirma (E 1017-1021) leitmotivisch durch den Film. Wie die folgende Untersuchung zeigen wird, fungiert das Leitmotiv des Films nicht nur auf lexikalischer Ebene in Form der Wiederholung eines Wortmotivs, sondern generiert auch das Hauptmotiv der semantischen Ebene. Dies erklärt sich u.a. durch die Tatsache, daß das Leitmotiv nicht in Form eines bekannten Bildes (bzw. einer

Einstellung) oder Wortes, sondern eines Neologismus auftritt.²⁰² Das Prinzip der 'sdvigologija', das sich im Sinne einer generellen 'Analytik' an den V-Verfahren der Disharmonie, Disproportion, Dissonanz und Dekonstruktion²⁰³ des Films, sowie an Katachrese und Metonymie ausmachen läßt, findet so auch auf der Ausdrucksebene im Form des Anagramms sein Analogon.²⁰⁴

Als eine grundlegende Modalität von Texten der Avantgarde gilt das Wiedererscheinen eines Phänomens in anderer Gestalt und in einem anderen Kontext.²⁰⁵ So läßt sich der anagrammatische Funkspruch im Kontext seiner jeweiligen Realisation in fünf verschiedenen Sequenzen des Films als Stationen der Metamorphose einer semantischen Kategorie sehen.

Bei seinem ersten Erscheinen fungiert das 'seltsame Radiogramm' (Vgl. E 4: 'remarka') als Nachricht eines unbekanntes (Ab-)Senders. Trotz Abwesenheit jeglicher Indizes (außerhalb ihrer 'Funktion' als Funkspruch enthalten die 'sinnlosen' Zeichen weder Index- noch Iconcharakter) und aufgrund ihres arbiträren Symbolcharakters²⁰⁶, zu dessen Entschlüsselung vereinbarte Konvention von Sender und Empfänger nicht gegeben sind²⁰⁷, wird diese Nachricht einer fremden Welt, dem Mars, zugeordnet. (Vgl. E 43 'replika': „МОЖЕТ И ВПРЯМЬ ИЗ-ЗА НАС С ТОБОЙ НА МАРСЕ ЗАБЕСПОКОИЛИСЬ!...“ [KANN DURCHAUS SEIN, DASS SIE SICH DORT AUF DEM MARS WEGEN UNS BEUNRUHIGEN!...])

In dieser ersten Station Erde wird also der räumlichen Kategorie Mars die der Erde gegenübergestellt. Ein und dieselbe Nachricht erscheint hier im Kontext verschiedener Räume, was sich auf der Ausdrucksebene an den unterschiedlichen Schriftbildern des Funkspruches und den verschiedenen Schauplätzen (E 5-13: Wüste, China, Moskau, etc.) äußert.

Die zweite Station (E 60: Insert: Buchseite), der Kontrast zwischen den Aufzeichnungen über 'reale' Ereignisse und der außerirdischen Nachricht, antizipiert wie oben geschildert Los'ens Verhältnis zu seiner Umwelt.

Die Metamorphose *innerhalb* einer semantischen Kategorie, der Übergang Los'ens von einem in die Gesellschaft integrierten Wesens zu einem isolierten, der Gesellschaft entfremdeten Wesen, kongruiert hier mit der syntaktischen Dimension des Filmtextes: Bezüglich Los'ens sukzessiver Entfremdung gliedert sich der Text in Makrosegmente, in welchem sich der Übergang von 'Erscheinen' —> 'Sein' vs. 'Nichtsein' wiederholt. Dering-Smirnova und Smirnov zufolge zeichnen sich Texte mit einer solchen syntaktischen Anlage folgendermaßen aus:

Тексты с подобным синтаксическим строением описывают институционализацию (либо деинституционализацию) каких-либо явлений, изображают становящееся, но не ставшее бытие, регистрируют зарождение и принятие (либо упадок), но не принятость нового.²⁰⁸

[Texte mit einem derartigen syntaktischen Aufbau beschreiben die Institutionalisierung (oder die Deinstitutionalisierung) von Erscheinungen, stellen sich manifestierende, aber nicht bereits manifestierte Er-

²⁰² Vgl. hierzu Kručenyčs Äußerung: „Раз есть новая форма, следовательно есть и новое содержание. форма таким образом обуславливает содержание.“ [Wo eine neue Form auftritt, ist auch ein neuer Inhalt, auf diese Weise bedingt die Form den Inhalt.] Kručenyč: 1967, *Novye Puti*, S. 72.

²⁰³ Zur *sdvigologija* im Sinne einer generellen Analytik vgl. Hansen-Löve: 1991, S. 27.

²⁰⁴ Eine Differenzierung dieser Aussage findet sich in der in gleichem Maße gerechtfertigten These, daß das beständig wiederkehrende Anagramm „Anta Odöli Uta“ im Sinne einer Dominanz der Ausdrucksebene die inhaltliche Ebene (in Form der Sujetentwicklung des Films) bestimmt. Die folgende Erläuterung der syntagmatischen Kombination der verschiedenen Formen des Anagramms als jeweilige Stationen einer Metamorphose sind mit dieser These vereinbar.

²⁰⁵ Vgl. hierzu auch Ziegler: 1989, S. 119.

²⁰⁶ Die Begriffe Index, Icon und Symbol werden hier im Sinne des Peircischen Zeichenbegriffs verwendet.

²⁰⁷ Auch in der Tatsache, daß Sender und Empfänger nicht über gleiche Codes verfügen, äußert sich hier das analytische Prinzip, das beide voneinander 'abschneidet'.

²⁰⁸ Dering-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 412.

eignisse dar, registrieren die Entstehung und Annahme (oder den Verfall) aber nicht die bereits erfolgte Annahme des Neuen.]

Das Mittel der Antizipation von Los'ens Zustand, der sich während der Entwicklung des Films von alten in Form ihrer Metamorphose abgrenzenden Erscheinungen durch 'neue' in ihrem Übergang zum 'Sein' (vs. 'Nicht-Sein') sukzessive manifestiert, ist hier ein erstes Indiz für den Prozeß der Institutionalisierung und Annahme von etwas Neuem, und nicht für seine Abgeschlossenheit.

Vom Übergang der ersten (erstmaliges Erhalten des Funkspruches) zur zweiten Station hat der Funkspruch also eine Metamorphose von der Kategorie des räumlichen Gegensatzes zur Kategorie des Menschenbildes in seinem Gegensatz 'entfremdetes persönliches Wesen' vs. 'soziale Umwelt' (und damit zum Ausgangspunkt von Los'ens innerer Metamorphose) erfahren. Genau so kann sie aber auch als eine Metamorphose der räumlichen in die zeitliche Kategorie gewertet werden, da die allmähliche Entfremdung Los'ens nicht nur die Gegensätze 'Individuum' vs. 'Gesellschaft' sondern auch deren Konnotate 'Altes' vs. 'Neues' impliziert.

In der dritten Station, die sich in der bereits behandelten Spiegelszene (E 234-250) manifestiert, erfahren die bisher erfolgten Metamorphosen ihre Umkehrung bzw. Annullierung: Durch die 'Ummarkierung' der fremden Welt in die eigene werden die räumlichen Gegensätze aufgehoben bzw. als Folge von Los'ens innerer Metamorphose dargestellt. In Übereinstimmung mit dieser Operation erscheint der Funkspruch hier zuerst in lesbarer 'verständlicher Schrift' (E 239), darauf in Spiegelschrift (E 243) und zuletzt – als Folge der Spiegelung, die Los'ens innere Welt nach außen gekehrt und die räumlichen (und damit konnotierten zeitlichen) Gegensätze aufgehoben hat, wieder in 'lesbarer' Schrift (E 250). Durch diesen 'Trick' wird dem Zuschauer die Möglichkeit gegeben, Los'ens 'Aneignung' der fremden Welt nach- bzw. mitzuempfinden. Die Tatsache, daß Los' noch in seiner Funktion als Repräsentant der 'realen' Welt das fremde „Anta Odeli Uta“ niederschreibt (E 239), weist zunächst auf die sinnentleerte Form dieser Worte hin. In der Zwischeneinstellung, in der das Radiogramm durch seine spiegelbildliche Darstellung eine Umkehrung erfährt (E 243), vollzieht sich nun die Desemantisierung der sinnentleerten Form. Durch das erneute 'Erscheinen' des Funkspruches in seiner ursprünglichen Form (E 250), stellt sich durch die Ähnlichkeit bzw. Identität zum erstgezeigten Bild in konträrer Abgrenzung zum Spiegelbild ein Wiedererkennungseffekt ein. Der Desemantisierung durch spiegelbildliche Darstellung folgt hier also die Resemantisierung: Ohne das Merkmal der 'Sinnentleertheit' verloren zu haben, erfährt der Spruch hinsichtlich des Merkmales 'fremd' eine Umkehrung. Das Fremde (*αὐτὸν*) wird zum Eigenen (*σвое*).

Auch die vierte Station, in der Los' *sein* 'Anta Odéli Uta' in den Schnee schreibt (E 515), ist als eine Antizipation der folgenden 'Erscheinungen' zu werten. Die illuminierten Buchstaben des Funkspruches, die Los'ens leuchtende Träume und Hoffnungen repräsentieren, sind hier hinsichtlich des Merkmals 'Licht' positiv markiert. Sie repräsentieren somit in Form einer Ausschließung eben dieses Merkmals antipodisch die negative Markierung der noch zu durchlebenden Katharsis von Nataša und Los'. Diese beginnt nach der Abreise zur Großbaustelle Volchovstroj. Als Nataša vom Ball der Dekadenz zurückkehrt, findet sie im absoluten Dunkel Los'ens Abschiedsbrief (E 549-551). Erst das Entzünden eines Lichtes ermöglicht ihr die Lektüre des Briefes und seine emotionale wie auch intellektuelle Verarbeitung. Weiteren Schritten im Handeln Los'ens und Nataša kommt nun die Funktion einer sukzessiven Merkmalsumkehrung zu: Erst die Destruktion des Funkspruches und seiner Merkmale in Form seiner 'Dechiffrierung' eröffnet den beiden den Weg in eine 'leuchtende Zukunft'.

Auch hier zeigt sich die Reversibilität der Metamorphose: Die Metamorphose der Mitglieder der jungen sowjetischen Gesellschaft Nataša und Los' zu gesellschaftsentfremdeten Individuen manifestierte sich im bisherigen Verlauf des Films in Natašas Hinwendung zu Érlich, Los'ens wachsender Beschäftigung mit seiner privaten Domäne, dem Interplanetonef und nicht zuletzt in seiner Eifersucht.²⁰⁹

In der 'Hinwendung' zum Licht durch verstärkte Arbeit für das Kollektiv (E 553-561: Los' nimmt als Intelligenzler und Proletarier aktiv am Aufbau des Neuen Rußlands teil; E 577-582: Natašas Arbeit im Waisenhaus) zeigt sich nun die reversible Metamorphose der Individuen zu verantwortungsvollen Gesellschaftsmitgliedern. In diesem Kontext kommt Los'ens Ausleben seiner Marsphantasie, die signifikanterweise in der Revolution, im endgültigen Auslöschen Aélitas, und der freiwilligen Aufgabe aller Träume endet, nur der Status einer Übergangsstation auf Los'ens Weg zu. Daß diese Umkehrung der Metamorphose nicht in der Rekonstruktion eines Ausgangszustands über den Umweg seines diametralen Gegensatzes besteht, ist eindeutig: Als (erneute) Mitglieder des Kollektivs befinden sich Los' und Nataša auf einer wesentlich höheren Stufe als vor der Metamorphose. Durch ihre 'zweite Geburt' als wahre sowjetische Gesellschaftsmitglieder hat sich ein Wandel im Sinne eines Wertzugewinns vollzogen.

Auf die letzte Station, in welcher die Dechiffrierung des Funkspruches erfolgt, soll erst nach der Untersuchung seiner anagrammatischen Struktur eingegangen werden.

2.6.2. Anagrammatik

„Ein Anagramm ist eine sinnlose (oder sinnveränderte, K.H.) Folge von Buchstaben, die durch die Verwürfelung (Permutation) aus einem Wort entstanden ist.“²¹⁰

Diese Definition trifft für die analytische Art der Anagrammierung zu, die dem Funkspruch „Anta Odéli Uta“ zugrundeliegt. In ihm manifestiert sich – analog zum allgemeinen Prinzip der Verschiebung – der

'sdvig' im engeren Sinne als anagrammatische Verschiebung von Wortgrenzen ('sdvig slovorazdelov'), wodurch immer neue Lexeme (Neologismen) aus der Neukombination ('novoe sočétanie') normalsprachlich vorgegebener Morpheme entstehen.²¹¹

Mit „Anta Odéli Uta“, liegt eine konventionelle Variante eines Namen-Anagramms vor „Aélita“ erscheint hierin nicht als entblößtes poetologisches Paradigma in der Position der variablen Größe des Textes²¹², sondern als gesuchter Begriff²¹³

²⁰⁹ Die Aufstellung eines positiven Merkmalskatalog (Los' = X mit den Merkmalen {x}), dessen Merkmale Los' von seiner Umwelt in Form der sowjetischen Gesellschaft (Gesellschaft = -X mit den Merkmalen {0}) antipodisch abgrenzen und verbinden, käme einer (Re-)Konstruktion des Bildes des 'Alten Menschen' in antipodischer Abgrenzung zum 'Neuen Menschen' gleich. Zum Paradigma des 'Alten' fügt sich neben der oben erläuterten Funktion des Erfinders neben zahlreichen Merkmalen auch die Eifersucht. Der 'Neue Mensch', der frei von jeglichen familiären Bindungen ist, propagiert und lebt die 'freie Liebe', ist also auch hinsichtlich dieses Merkmals negativ markiert.

²¹⁰ Hummer: 1958; S. 1.

²¹¹ Hansen-Löve: 1991, S. 27.

²¹² Diese Variante, die einen Namen als Paradigma vorgibt, welcher anagrammatisch weitere Namen oder Seme enthält, findet sich z.B. in Chlebnikovs Kulturem 'Razin', das den Name des ägyptischen Sonnengottes 'Ra' und den griechischen Namen 'Ra' [Volga] enthält, oder Mandel'stams 'Kiev', das das ostslavische mythologische Wesen 'Vij', so wie das Mythologem 'vek' [Jahrhundert] erhält. Vgl. hierzu Ziegler: 1989, S. 120f.

²¹³ Auf die paradigmatische Besonderheit des 'umgekehrten Rezeptionsvorgangs' von a) Zuschauer und b) Los' als 'textinternes' Element sei hier hingewiesen: Der Zuschauer, der durch den Filmtitel a priori mit dem Namen „Aélita“ vertraut ist, sieht den Funkspruch eindeutig als verschlüsselte Form des Namens. Los' allerdings nimmt am Funkspruch a posteriori eine Semantisierung vor, indem er aus ihm „Aélita“ extrahiert.

Versteht man den Funkspruch lediglich als eine Entfaltung (*razvertyanie*) des Urtextes „Aëlita“²¹⁴, so läßt er sich als ‘unreines’ Anagramm²¹⁵, das als Text die fremde Welt repräsentiert, interpretieren. Seine Bildung wäre als das Resultat zweier gängiger Quintilianischer Operationen anzusehen – der Permutation des Namens und der anschließenden Addition einzelner Phoneme bzw. Morpheme. Dabei ist signifikant, daß sich alle Konsonanten des Funkspruchs einer Reihe des russischen Konsonantensystems, den Alveodentalen, zuordnen lassen. Diese positive Markiertheit in Abgrenzung zu den übrigen unmarkierten Artikulationsstellen des weitgefächerten Konsonantenspektrums unterstreicht die Fremdartigkeit bzw. Exotik des ‘magischen’ Funkspruchs.

Eine nähere Untersuchung der morphematischen Aufeinanderfolge führt jedoch zu dem Schluß, daß der Funkspruch neben dem chiffrierten Namen noch eine Reihe signifikanter Lexeme enthält, die auf der Inhaltsebene des Films ihre Analogien finden.

2.6.2.1. АНТА ОДЭЛИ УТА²¹⁶: Gegensätzlichkeit

Bei einer Abtrennung der Buchstaben, die der Wortgrenze des Namen „Aëlita“ vorangehen, ergibt sich (ohne eine weitere der vier Quintilianischen Operationen) die griechische Vorsilbe ‘ant’ (vor Vokalen, bzw. ‘anta’ vor Konsonanten), ein Sem, das auch im russischen die Bedeutung ‘gegen, entgegen, wider, gegenüber’ trägt. In seiner gesamten Form ist der Funkspruch also eine Kombination des Sems ‘ant’ und des Namens „Aëlita“, deren Verbindung nur unter Verschiebung der vorgegebenen Wortgrenzen stattfindet (Anta... → Ant A...) und die einer Tmesis auf phonologischer²¹⁷ Ebene (Ant Aëlita ← AntA œéli uta) unterliegen. Die sich auf der Inhaltsebene permanent wiederholende *Grenzverschiebung* zweier sich antipodisch *gegenüberstehender* Welten findet hier also ihre Äquivalenz auf der Ausdrucksebene (und umgekehrt). Die Tmesis deutet daraufhin, daß jede Grenzverschiebung zwischen zwei Elementen eine Metamorphose ihrer Gesamtheit impliziert.²¹⁸ Darüber hinaus läßt sich die Nachricht auch als räumliche Positionsbeschreibung ihrer Empfänger verstehen, die ihrem Sender Aëlita ‘gegenüber’ stehen.

2.6.2.2. АНТА ОДЭЛИ УТА: Dualität

Die Auflösung des Namens ‘Aëlita’ bei der Dechiffrierung des Funkspruches ermöglicht die ‘Re’-konstruktion des lateinischen Adverbs ‘dual’. Die hierfür benötigten Elemente ergeben sich durch eine beim *zweiten* Wort des Funkspruches beginnende Operation der Extrahierung des jeweils *zweiten* Buchstabens (unter Auslöschung des jeweils *ersten*) und ihrer Permutation. Das Sem ‘dual’ trägt die Bedeutung ‘zweiheitbildend’, ‘zwiespältig’ ‘zweiheitlich’. Der ‘dualizm’, der die gesamte im Film dargestellte Welt in binäre Oppositionen (Erde – Mars, Realität

²¹⁴ Die Einführung des Herrscherinnennamens „Aëlita“ in den Film mittels Anagramm kann als Verweis auf die ursprünglich panegyrische Funktion des Anagrammes, die positive Deutung von Herrschernamen (z.B. Ptolemaios → Apo melitos [wie Honig] gesehen werden: Vgl. dazu Kühn: 1994, S. 21f. So konnotiert und zitiert der Funkspruch auch zahlreiche positive Seme (z.B. ‘talant’, ‘oda’).

²¹⁵ Das ‘unreine’ Anagramm grenzt sich vom ‘reinen’ Anagramm (im engen Sinne) ab, bei welchen wie beim Scrabble aus *allen* gegebenen Buchstaben ein neues Wort geschaffen wird. Das ‘unreine’ Anagramm zeichnet sich quantitativ durch eine Subtraktion oder Addition von Buchstaben/ Phonemen/ Morphemen vom bzw. zum Ausgangsbegriff aus.

²¹⁶ Der erste Teil der folgenden Untersuchung geht von einer Extrahierung des Namens „Aëlita“ aus und bezieht sich vor dem Hintergrund ‘ihrer’ permanenten Anwesenheit auf die übrigen Seme des Funkspruchs.

²¹⁷ Die verbleibenden, bzw. hinzugefügten Buchstabenverbindungen ‘od’ und ‘u’ bilden keine eigenen Morpheme.

²¹⁸ Dies gilt auch für die im folgenden behandelten Varianten des Anagramms.

– Traum, Innenwelt – Außenwelt, neu – alt) spaltet, erfährt hier auf der Ausdrucksebene noch eine Verstärkung durch das ihm vorangestellte ‘Anta’.

О
Д
Н

2.6.2.3. И А – Dualität des isolierten ‘Ich’

Д
О У
А
Л

Darüber hinaus weist das Sem ‘dual’ aber noch auf eine Opposition hin, die sich sowohl auf der Inhaltsebene des Films als auch auf der Ausdrucksebene des Anagramms befindet. Aus den ersten zwei Wörtern des Funkspruchs läßt sich (durch die Operationen Permutation und Subtraktion) das russische Adverb ‘odna’ (allein) und dessen männliche (‘odin’) Entsprechung extrahieren. Dieses Phänomen könnte auf die Opposition der von ihrer jeweiligen Umwelt isolierten Hauptfiguren der Erd- (Ingenieur Los’) bzw. Marshandlung (Aelita) hinweisen, die sich bezüglich ihres Geschlechtsmerkmals unterscheiden. Der semantische Gehalt des Worte ‘odna’ und die Tatsache, daß Aelita als Traumwesen von Los’ geschaffen wird, lassen jedoch den Schluß zu, daß es sich hier um Oppositionen innerhalb *einer* Ganzheit handelt. Ein quantitativer Vergleich der männlichen und weiblichen Entsprechung dieser Ganzheit (odin – odna) läßt erkennen, daß sie sich – ungeachtet der Kombination ihrer Phone – hinsichtlich eines distinktiven Merkmals (i:a) unterscheiden. Die jeweilige Extrahierung dieser Phone und deren Addition ergibt das Phon /ia/, das aufgrund von Homophonie und trotz Heterographie als Homosem des Lexems #ja# (ich) angesehen werden kann, das als „Ur-Namen“²¹⁹ die Entfaltung der ihm eigenen Gegensätze motiviert. Auf inhaltlicher Ebene manifestiert sich das ‘Ja’ (Ich) von Los’ durch Annahme der fremden Welt und durch Schaffung der weiblichen Form als die Kombination bzw. Annullierung zweier isolierter Geschlechter.

2.6.2.4. Анта ОдэЛИ УтА: Das ‘Fremde’

Ein weitere lateinische Form, die das Anagramm zitiert und chiffriert²²⁰, ist ‘alia’, neutrum plural von ‘aliud’ (etwas anderes). ‘Alia’ wird hier also zur Metapher für das ‘Fremde’²²¹, das

²¹⁹ Zur Entfaltung des Urnamens bzw. Reduktion zum ‘Urnamen’ in anagrammatischen Gedichten (bes. bei Chlebnikov) vgl. auch Hansen-Löve: 1988, S. 143.

²²⁰ Auf die notwendigen Operationen zur Bildung bzw. Dechiffrierung der im Anagramm enthaltenen Seme sei im folgenden nicht mehr eingegangen, da sie sich im wesentlichen auf die bereits geschilderten Verfahren der Permutation, Subtraktion, Addition, etc. beschränken.

²²¹ Eine Entsprechung von ‘alia’ bzw. ‘Alja’ als Verkörperung/ Metapher des Fremden findet sich in Viktor Šklovskij’s Briefroman ‘Zoo, ili pis’ma ne o ljubvi, ili tret’ja Eloiza’ [‘Zoo, oder Briefe nicht über die Liebe, oder die dritte Heloise’], indem der aus der Emigration (Deutschland) nach Rußland zurückgekehrte Autor einen fiktiven Briefwechsel mit der ‘Ausländerin Alja’ (Vgl. hierzu Šklovskij: 1929, S. 322.) unterhält. Als die russische Ausgabe von ‘Zoo’ 1923 in Berlin erschien, befand sich der Emigrant Protazanov kurz vor seiner Rückkehr in die Sowjetunion. Von einer gegenseitigen Beeinflussung der Autoren Šklovskij und Tolstoj, die in ihren Emigrantenjahren den Institutionen ‘Haus der Künste’ und ‘Schriftstellerklub’ angehörten, ist auszugehen. Daß Protazanov bei einigen ihrer Treffen anwesend war, läßt sich nur vermuten. Vgl. hierzu Mierau: 1991, S. 266f.: ‘Andrej Bely, Alexej Tolstoj, Viktor Šklovskij und Ilja Ehrenburg bestritten den Löwenanteil an Le-

primär vom 'Sender' des Funkspruchs, von Aelita verkörpert wird, deren Name wiederum selbst das 'Fremde' chiffriert. Eine etymologische Untersuchung²²² der nach der Extrahierung von 'alia' verbleibenden Buchstabenkombination des Anagramms weist darüber hinaus jedoch auf den Ausgangs- bzw. Endpunkt des 'Fremden' hin: Das Phon 'd' des isolierten Präfixes 'od' findet sich im Russischen in seiner Position am Wortende in keiner Opposition zum Phon 't' der Präposition 'ot', sondern fällt mit diesem zum Archiphonem /t/ zusammen. Aufgrund der Homophonie von 'od' und 'ot' können diese beiden Formen als homoseme Varianten eines Archisems /ot/ (von) angesehen werden. Aus der nunmehr verbleibenden Buchstabenkombination läßt sich das Morphem 'nut' extrahieren, das die Wurzel zahlreicher russischer Formen, wie etwa der Adverbien bzw. Präpositionen 'vnutri' (innen, innerhalb), 'iznutri' (von innen) oder des Substantivs 'nutro' (Seele, Inneres) bildet.

Eine Kombination der drei extrahierten Wörter (Formen) ergibt die Zustandsbeschreibung Los'ens unter Berücksichtigung der semantischen Kategorien Raum und Menschenbild: „алиа од (от) нут“ (fremd von innen). Die bereits an der Spiegelsequenz aufgezeigte Schaffung des Fremden (*čuzoe*) aus dem Inneren (*vnutro*), Eigenen (*svoe*) erfährt hier im Anagramm eine Wiederholung. Die These, daß die zwei Welten sich wie zwei aufeinandergekehrte Spiegel darstellen, führt zu der Überlegung 'alia' und 'nut' auch auf der Ausdrucksebene des Anagramms als die jeweiligen Spiegelbilder ihres Gegenübers, 'od' als das Vereinigungsglied ihrer umgekehrten Verbindung, anzusehen. So ergibt die spiegelbildliche Umkehrung des verbindenden Palindroms 'od' auch eine spiegelbildliche Umkehrung der Bezogenheit der zwei Welten: „алиа до нут“ (Fremd ins Innere/ Fremdes ins Innere). Das Fremde wirkt und entspringt also nicht nur aus dem bzw. vom (ot) Inneren, sondern auch – etwa in Form eines 'außerinnerlichen' Impulses wie dem Funkspruch – bis ins (do) Innere.

Eine ausführlichere Untersuchung der anagrammatischen Struktur des Funkspruches aber auch anderer signifikanter Elemente der Ausdrucksebene, wie etwa des Raumschiffs 'Interplanetonef' würde mit Sicherheit eine Reihe interessanter Phänomene aufdecken, den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen.²²³

2.6.3.1 Die Dechiffrierung des Funkspruchs: Die Resemantisierung des Semantisierten

Nach der Untersuchung seiner anagrammatischen Struktur soll nun auf die letzte, die fünfte Station des Funkspruches, seine Dechiffrierung eingegangen werden: Als Los' vom Mars zurückkehrt, d.h. aus seinem Traum erwacht, entblößt sich die Motivierung der gesamten filmischen Handlung und der Träumereien Los'ens als eine Werbekampagne einer New Yorker Reifenfirma (E 1017-1021: Los' wacht auf dem Bahnsteig auf, sieht zum letzten Mal den Funkspruch in seiner 'unverfremdeten verfremdeten' Form und liest dann den Text des Werbeplakats („ПОКУПАЙТЕ ШИНЫ ТОЛЬКО МАРКИ АНТА ОДЭЛИ УТА. МЫ РАЗОБЛАЧАЕМ ТАЙНСТВЕННОЕ РАДИО – ЭТО МАРКА НАШИХ ШИН – НЬЮ-ЙОРКСКАЯ КОМПАНИЯ...“ [KAUFT NUR REIFEN DER MARKE ANTA ODELI UTA. WIR

sungen und Debatten. (...) Tolstoj las aus „Aelita“, Schklowski las zweimal aus „Zoo oder Briefe nicht über die Liebe“ und hielt Vorträge über Literatur und Film und „Neue russische Prosa“.

²²² Hierbei sei auch die Möglichkeit der Untersuchung der „poetischen Etymologie“ im Sinne Chlebnikovs impliziert.

²²³ Deshalb möchte ich mich zum Abschluß dieses Kapitels auf die Aufzählung weiterer signifikanter im Funkspruch chiffrierter Seme beschränken: 'Ad' [Hölle], 'ada' [aus der Hölle], 'tait' [es birgt, verbirgt], 'taina' als Homophon und Homosem zu 'tajna' [Geheimnis], aber auch – und sein 'universeller' Charakter läßt diese Möglichkeit durchaus zu – deutsche, englische, und französische Varianten, wie 'Tadel', 'Adel', 'Auto', 'Tod', 'Land', 'outland', 'note', 'outlie', 'etat' etc.

DECHIFFRIEREN DEN GEHEIMNISVOLLEN FUNKSPRUCH – ES IST DIE MARKE UNSERER REIFEN – NEW YORKER GESELLSCHAFT...!)

Auf der Inhaltsebene des Films kommt diese Dechiffrierung einem Sujetstillstand gleich: Alle durch den Funkpruch hervorgerufenen binären Oppositionen unterwerfen sich spätestens in dieser Filmsequenz einer Neutralisation: Weder Los'ens innere noch eine fremde Marswelt zeichnen sich letztendlich als positiv markiert aus, sondern die Welt der Moskauer Modernität [sovremennost']. Daß diese in Form einer New Yorker Reifenfirma präsentiert wird, kann zugleich als *Indiz dafür* und als *persiflierende Kritik daran* gelten, inwieweit sich das Moskau der NÉP-Ära die kapitalistische Welt des Westens bereits zueigen gemacht hat. Daß Los' unmittelbar nach der endgültigen Rückkehr aus der das Alte, Dekadente, verkörpernden Traumwelt in der Realität mit einem Substitut dieser alten Welt, einem kapitalistischen westlichen Werbeplakat konfrontiert wird, zeigt ein weiteres Mal, wie wenig sich diese Welten trennen lassen.²²⁴

Auch die Doppelung von Los' ist nun endgültig aufgehoben: Spiridonov ist aus der 'Neuen Welt' verschwunden, der Träumer Los' als Realist in sie zurückgekehrt. Los'ens symmetrischer als auch antisymmetrischer Doppelgänger vereinigen sich nun zu der ungebrochenen Figur des Ingenieurs – und nicht des Erfinders²²⁵ –, der durch den endgültigen Akt einer Merkmalsumkehrung, die Aufgabe seiner Pläne, das vollendet, was Nataša bereits auf der 'vierten Station' begonnen hat: Die 'leuchtenden Hoffnungen' auf eine das Alte repräsentierende andere Welt werden ins Dunkle befördert, die 'leuchtende Zukunft' durch die Metapher eines Kaminfeuers ausgedrückt.

Die Tatsache jedoch, daß die endgültige Manifestation der neuen 'leuchtenden Zukunft' und Natašas und Los'ens Entscheidung für diese durch die Dechiffrierung des Funkpruchs motiviert wird, zeigt, auf welch tönernen Füßen dieses scheinbar so (ein)leuchtende Zukunftsgebilde steht. In der 'remarka'-Auflösung des Funkpruchs selbst liegt ein Bruch, der die Dechiffrierung äußerst fragwürdig erscheinen läßt. Es bleibt unklar, was der amerikanische Autoreifen mit der geheimen Funkbotschaft zu tun hat. Ist 'Anta Odéli Uta' die Marke des Autoreifens, die extraterrestrische Übersetzung der Marke oder *mur* ein Gag? So wenig wie sich das Rätsel des Funkpruchs – trotz des Dechiffrierungsangebots der Reifenfirma – klären läßt, so fragwürdig bleibt auch die durch die Schein-Dechiffrierung motivierte Schein-Zukunft von Los' und Nataša.

2.7. Der Doppelmord

Im Laufe der filmischen Handlung erfahren Los' und Nataša eine reversible Metamorphose, die Metamorphose von gewissenhaften Sowjetbürgern mit Affinität zur Vergangenheit zu der Gesellschaft entfremdeten Wesen, von der Gesellschaft entfremdeten Wesen zu wahren, bewußten Sowjetbürgern. Der 'Doppelmord' an Nataša markiert zwei sich antipodisch voneinander abgrenzende Stationen dieser reversiblen Metamorphose.

Dabei markiert der erste Mord (E 602-616: Los' kehrt von Volchovstroj nach Hause, meint Natašas Verhältnis zu Érich aufzudecken und begeht einen Eifersuchtsmord) den Kulminationspunkt von Los'ens persönlichem und vor allem sozialen Entfremdungsprozeß. So beteiligt sich Los' – zersetzt von Eifersucht – nicht an den Vorbereitungen zur Agittheateraufführung (E

²²⁴ Daß Protazanov mit Los'ens Rückkehr vom Mars seine eigene Rückkehr aus dem 'kapitalistischen Westen' ins 'verwest(licht)e' Moskau paraphrasiert, läßt sich nicht belegen, ist aber zu vermuten.

²²⁵ Mit der Verbrennung seiner Interplanetonef-Pläne (E 1059) verabschiedet sich Los' endgültig von seiner privaten Domäne und seiner Rolle als Erfinder.

275-282), und verläßt diese – ohne sein Gespräch mit Gusev zu beenden – unter dem Vorwand, arbeiten zu müssen (E 305-322). Seine eigentlichen Wünsche und Hoffnungen beschränken sich auf Erfolg innerhalb seiner privaten Domäne, der Forschungs- und Erfindungsarbeiten für den Flug zum Mars. Dies äußert er auch vor seiner Abreise zur Großbaustelle gegenüber seinem Kollegen Spiridonov, der als 'Repräsentant' der Vergangenheit vollstes Verständnis hat: „Я ОСТАВЛЮ У ТЕБЯ ВСЕ ПЛАНЫ МОЕГО 'ИНТЕРПЛАНЕТОНЕФ' СОХРАНИ ИХ. ЭТА РАБОТА ГЛАВНОЕ В МОЕЙ ЖИЗНИ.“ [ICH LASSE ALLE PLÄNE MEINES 'INTERPLANETONEF' BEI DIR. BEWAHRE SIE AUF. DIESE ARBEIT IST DAS WICHTIGSTE IN MEINEM LEBEN.] (E 490, 'replika'.)

Diese eindeutigen Verstöße gegen die bestehende soziale Norm, die im Verhalten Natašas, der Annäherung an Erlich und an dekadente Kreise ihre Entsprechung finden, gipfeln im Verbrechen²²⁶. Die Eifersucht – hier Ausdruck sozialer und persönlicher Entfremdung – treibt Los' in den Mord.

Der zweite Mord, den Los' gleichzeitig an Aélita und dem kranken Bild seiner verderbten, betrügerischen Frau (E 1004-1016: Noch in seiner 'Traum-Rolle' ringt Los' mit der intriganten Aélita, die während des Kampfes das Aussehen von Nataša annimmt, und stößt sie in den Abgrund) verübt, paraphrasiert seine Bereitschaft, die Metamorphose rückgängig zu machen.

Obwohl beide Morde nicht 'wirklich' stattfinden – der erste Mord, der tatsächlich verübt wird, scheitert, der zweite ist der endgültige Abschluß von Los'ens Träumereien – bedingen und ermöglichen sie eine neue Metamorphose, eine Thanatomorphose: Auf ihren Tod als persönlich und sozial entfremdete Wesen, folgt Los'ens und Nataša Leben als 'wiedergeborene' Sowjetbürger.

Durch die Aufgabe seiner inneren Asymmetrie ist Los' nun auch vom 'Zwang' zur Rebellion, dem Wunsch nach Freiheit befreit. Dieser Zwang wird von Nabokov im „Dar“ folgendermaßen beschrieben:

симметричность в строении живых тел есть следствие мирового вращения (...) в порыве к асимметрии, к неравенству, слышится мне вопль по настоящей свободе, желание, вырваться из кольца...²²⁷

[Die Symmetrie im Bau des lebenden Körpers ist die Folge des Welt-Kreisens (...) Im Gegensatz dazu höre ich in der Ungleichheit den Schrei nach wirklicher Freiheit, den Wunsch, aus dem Kreis auszubrechen...]

Für Los' und Nataša hat sich durch die Umkehrung der Metamorphose ein Kreis geschlossen, aus dem beide nicht mehr ausbrechen können und wollen. Als nunmehr statische Figuren übertreten sie keine Grenzen mehr, sondern befassen sich – wie auch zuvor – mit der ihnen am wichtigsten erscheinenden Arbeit, die lediglich eine Merkmalsumkehrung erfahren hat.

²²⁶ Vgl. hierzu auch Dëring-Smirnova und Smirnov, deren Typisierung sozial entfremdeter Wesen alle 'Eckpfeiler' von Los'ens Verhalten als Außenseiter, Träumer und Verbrecher aufweist: „Отпадая от группы, он может занимать и самый верхний (...) ранг общественной иерархии (...) и самый нижний, становясь в один ряд с отверженными (...) ощущая неполноценность и одиночество, склоняясь к разнообразным формам поведения, нарушающим социальную норму, вплоть до преступности.“ [Von der Gruppe abfallend kann er sowohl den höchsten (...) Rang der gesellschaftlichen Hierarchie (...) als auch den niedrigsten innehaben, sich unter die Verstoßenen einreihend (...), Minderwertigkeit und Einsamkeit empfindend, den unterschiedlichsten Verhaltensformen zuneigend, gegen die soziale Norm verstoßend bis hin zum Verbrechen]. (Dëring-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 411.)

²²⁷ Nabokov: 1975, S. 384.

3. Der Chronotopos von *Aelita*: 'U-topos' oder 'Poly-topos'?

Eine Untersuchung der Raum- und Zeitbegriffe im Film *Aelita* soll klären, ob diese sich trotz oder aufgrund ihrer katachretischen Realisation zur Einheit eines 'Chronotopos'²²⁸ zusammenfügen, und wieweit dabei auch andere semantische Kategorien einer Katachrese unterliegen.

Als gemeinsames spezifisches Merkmal des realisierten Raums in Utopie, Science Fiction und Idylle kann die Abgeschlossenheit²²⁹ der jeweils realisierten 'anderen Welt' gelten.²³⁰ So ist nach Suvin die

Insel im fernen Ozean (...) das Paradigma des ästhetisch befriedigendsten Ziels der SF-Reise, von Iambulos und Euhemeros über die klassische Utopie zu Vernes Insel des Kapitän Nemo (...) besonders, wenn wir darunter die planetare Insel im Äthermeer subsumieren.²³¹

Gustafsson erkennt in der Abstraktion zur Schaffung einer Utopie die „Notwendigkeit, alternative utopische Welten nach *außerhalb des gewöhnlichen Raums* zu verlegen.“²³² Földeak sieht in der Transponierung des

Handlungsgeschehens (...) an einen anderen Ort (...), der (...) empirisch nicht erfaßt werden kann, (...) die Voraussetzung für realistische Darstellung: auf einem fremden Planeten lassen sich beliebige Varianten irdischer Verhältnisse modellieren (...), aber auch Doppelgänger dieser Verhältnisse tauchen dort auf.²³³

Eine seltener realisierte Variante der Modellierung von 'geschiedenen Utopien' findet sich in der *rein* zeitlichen Transponierung, d.h. der Darstellung eines bekannten Raums, der lediglich durch eine 'temporale Entfernung' von seinem 'realistischen Analogon' getrennt ist.²³⁴

3.1. Die Verbindungs-Verfahren von Science Fiction und Utopie

Utopie- bzw. SF-Welten können also räumlich, zeitlich oder räumlich und zeitlich von ihren analogen Welten getrennt sein. Stets finden sich ein oder mehrere Verbindungsglieder in Form von zeit- und raumreisenden Helden, wissenschaftlich-technischen Instrumenten, Träumen oder gar Wundern, die den Eintritt in die andere Welt zum einen ermöglichen, zum anderen dem Rezipienten der geschaffenen Utopie eine Grundlage der Nachvollziehbarkeit gewährleisten.

²²⁸ Nach Bachtin ist der Begriff des Chronotopos durch den untrennbaren Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raums) bestimmt. Vgl. Bachtin: 1975, S. 234ff.

²²⁹ Die Abgeschlossenheit der Utopie, des Raums 'Nirgendwo' äußert sich nicht nur in ihrer räumlichen, sondern auch zeitlichen Isolation. Mit dem geschichtlichen Diesseits hat der Utopier nichts mehr zu tun. Eine geschichtliche Entwicklung einer utopischen Gesellschaft ist ausgeschlossen. Veränderungen sind nicht mehr zu erwarten. Vgl. hierzu Winter: 1993, S. 452.

²³⁰ Diese Gemeinsamkeit formuliert Günther wie folgt: „Utopische Funktionen zeichnen sich durch eine bestimmte Zeit-Raum-Struktur, einen bestimmten Chronotop aus. Der utopische Raum ist geschlossen, seine Grenzen sind deutlich markiert – als Insel oder ummauerte Stadt. Das utopische Zeitmodell ist zyklisch, d.h. utopische Zustände sind aus dem kontinuierlichen Zeitverlauf ausgenommen, so daß der Chronotop der Utopie dem der Idylle sehr ähnelt. Utopien stehen insofern im Gegensatz zu Geschichte.“ (Günther: 1982, S. 380.)

²³¹ Suvin: 1972, S. 87.

²³² Gustafsson: 1982, S. 289.

²³³ Földeak: 1975, S. 23f.

²³⁴ Vgl. hierzu auch Suerbaum: 1981, S. 65: „Vor allem als gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Verfasser von Utopien ihre fiktionalen Staatsentwürfe in zunehmendem Maße nicht mehr in der räumlichen Ferne – an entlegene Stellen der Erde oder auf dem Mond, – sondern in zeitlicher Ferne – in die Zukunft zu lokalisieren begannen, mußten sie ihren *utopian traveller* durch die Zeit reisen lassen, damit er nach Utopia gelangen konnte.“

Im Einsatz dieser Verbindungsglieder sieht Nudel'man ein zentrales Verfahren (*priem*) der Fantastik:

Так что прием, гипотеза в таких случаях (...) играет роль психологического мостика, по которому воображение с доверием ступает в фантастический мир. Уэллс по этому поводу сказал, что наука служит ему, как палочка мага – сказке: она создает иллюзию возможности, достоверности.²³⁵

[So spielt das Verfahren, die Hypothese in solchen Fällen (...) die Rolle einer psychologischen Brücke, über die die Vorstellungskraft mit Vertrauen in die phantastische Welt eintritt. Wells hat diesbezüglich gesagt, die Wissenschaft diene ihm wie der Stab des Magiers dem Märchen: sie schafft die Illusion der Möglichkeit, der Wahrscheinlichkeit.]

3.2. Die sowjetische Utopie der 20er Jahre: Trennung zweier Welten

Als *Aëlit* 1924 als erster sowjetischer SF-Film erschien, war die interessierte Öffentlichkeit vermutlich bereits durch die Überschwemmung des literarischen Markts mit Übersetzungen amerikanischer und deutscher SF-Abenteuer, durch zahlreiche Remakes klassischer amerikanischer Abenteuererzählungen, die neuentstandenen sowjetischen „Roten Abenteuerromane“, durch die Vertrautheit mit den 'Vätern des utopischen Romans'²³⁶ und nicht zuletzt durch Tolstoj's „Aëlit“ auf dieses Genre eingestellt. Wie unterschiedlich jedoch das SF- bzw. Utopiepotential hinsichtlich literarischer Qualität, ideologischer Funktion oder philosophischen Gehalts realisiert war – ein Großteil dieser Werke funktionierte nach Verfahren, die entweder auf ihren stark parodierenden Charakter verwiesen oder aber durch eindeutige Trennung besonders räumlicher und zeitlicher Faktoren klare Grenzen zwischen realer Welt und Gegenwelt zogen.

So ist z.B. selbst in Zamjatins „My“²³⁷, der sowjetischen Antiutopie schlechthin, der Idealstaat von der degenerierten Restwelt hinsichtlich des Raums und der Zeit durch eine 'grüne Mauer' getrennt – der Idealstaat verkörpert den 'Fortschritt', die Restwelt den 'Regreß'. Als überbrückendes Bindeglied fungiert das 'alte Haus' innerhalb der Mauer, in welchem sich Vertreter der Vergangenheit versammeln. Dadurch wird die Geschlossenheit des Handlungsorts zerstört, eine diachrone Beziehung entsteht, der Raum verzeitlicht sich.²³⁸

Im Roman „Aëlit“ erfolgt die Verbindung zweier räumlich und zeitlich getrennter Welten, der Erde und des Marses mittels des von Ingenieur Los' konstruierten Raumschiffs. Das Schaffen der Marsutopie als ein von seiner Gegenwelt räumlich getrenntes Phänomen²³⁹ impliziert somit eine räumliche Katachrese im weiten Sinne, wie sie in der literarischen Science Fic-

²³⁵ Nudel'man: 1968, S. 66.

²³⁶ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang nur auf Dostoevskijs Romane und Erzählungen, die immer wieder die Utopie einer besseren, gerechteren und glücklicheren Welt thematisierten, auf Černiševskijs „Čto delat“ [Was ist zu tun?] (1863) und auf Nikolaj Fedorovs „Philosophie der Alltagspflicht“.

²³⁷ Da dieser Roman gewisse zeitgenössische Tendenzen bei der künstlerischen Darstellung utopischer Welten veranschaulicht, scheint seine Heranziehung hier sinnvoll, obwohl davon auszugehen ist, daß 'der' sowjetische Leser bei Erscheinen von „Aëlit“ keineswegs mit der bereits 1920 verfaßten, in vollständiger russischer Ausgabe erst 1952 erschienenen Antiutopie vertraut war.

²³⁸ Zur Verzeitlichung des Raums [*spacializacija vremeni*] am Beispiel von „My“ vgl. Döring-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 436f.

²³⁹ Im Roman „Aëlit“ impliziert die räumliche Trennung der zwei Welten ihre 'ideologische' Trennung, die auch Striedter konstatiert: „Eindeutig 'im Zeichen -' steht (...) die Mars-Utopie in A. Tolstoj's utopischem Roman *Aëlit* (1923), die Spenglers unmittelbar vorher publizierte Thesen vom *Untergang des Abendlandes* (1918-1922) mit dem alten, in Rußland beliebten Konzept des 'Verrotteten Westens' kombiniert, und die als utopisches Abbild des 'todgeweihten' kapitalistischen Europas mit der jungen, zukunftsorientierten, kollektives Glück verheißenden Sovetunion konfrontiert wird.“ (Striedter: 1983, S. 308.)

tion bzw. Utopie überwiegend anzutreffen ist.²⁴⁰ Dabei versäumt es Tolstoj als Autor nicht, dieser Verbindung mit allen ihm zu Verfügung stehenden Mitteln den größtmöglichen 'Wahrscheinlichkeitscharakter' im weitesten wie im Nudel'manschen Sinne zu verleihen. Was Földeak mit dem Terminus „Pseudoabsicherung“ belegt, die Einführung des wissenschaftlichen Elements als „Möglichkeit, beliebige Bedingungen für die Entfaltung phantastischen Geschehens herzustellen“²⁴¹, findet sich im Roman in ausführlichen Schilderungen der technischen Berechnungen, Operationen und Erfindungen, die dem Marsflug vorausgehen. So erörtert Ingenieur Los' dem erstaunten Laien Skyles, einem amerikanischen Journalisten, wie auch der Autor Tolstoj²⁴² dem Leser des Romans die 'Plausibilität' der Marsreise:

– Восемнадцатого августа Марс приблизится к Земле на сорок миллионов километров, – это расстояние я должен пролететь. Из чего оно складывается? Первое – высота земной атмосферы – семьдесят пять километров. Второе – расстояние между планетами в безвоздушном пространстве – сорок миллионов километров. Третье – высота атмосферы Марса – шестьдесят пять километров. Для моего полета важны только эти сто сорок километров атмосферы.²⁴³

[–Am 18. August nähert sich der Mars bis auf vierzig Millionen Kilometer der Erde, – diese Entfernung muß ich durchfliegen. Woraus sie sich zusammensetzt? Erstens aus der Höhe der Erdatmosphäre, die fünfundsechzig Kilometer beträgt. Zweitens aus der Entfernung zwischen den Planeten im luftleeren Raum: vierzig Millionen Kilometer. Drittens aus der Höhe der Marsatmosphäre: funfundsechzig Kilometer. Für meinen Flug sind nur diese hundertvierzig Kilometer wichtig.]

Unter Verwendung zahlreicher wissenschaftlicher Begriffe wie 'Lichtgeschwindigkeit' (скорость света), magnetische Einflüsse (магнетные влияния), und Erdanziehungskraft (притяжение Земли) reduziert er den Marsflug auf eine Rechenoperation, um seine Ausführungen mit der Aufhebung jeglicher Form des Unglaublichen, schwer Vorstellbaren zu beschließen: „Через несколько лет путешествие на Марс будет не более сложно чем перелет из Москвы в Нью-Йорк.“²⁴⁴ [In wenigen Jahren wird eine Reise zum Mars nicht komplizierter sein als ein Flug von Moskau nach New York.]

Földeak bemerkt, daß Tolstoj trotz der gesellschaftspolitischen Thematik seines Romans die wissenschaftlich-technische Seite der Marsreise nicht vernachlässigt. „Der Raumflug ist also nicht bloß Kunstgriff, sondern besitzt als solcher Erkenntniswert.“²⁴⁵

²⁴⁰ Diese Art der räumlichen Katachrese findet sich epochen- und gattungsunabhängig in ihren verschiedensten Realisationen, so z.B. in der romantischen numinosen Ballade, die die 'Verirrung' eines dieser Welt Angehörigen in eine fremde Welt thematisiert. Bei der Konzeptualisierung ihres Weltmodells sucht die katachretische Denkanschauung einen bestimmten Ort, der von Dëring-Smirnova und Smirnov wie folgt typologisiert wird: „Место (...), которое довлеет себе, изолировано от соположенных пространственных участков, в которое нельзя проникнуть обычным путем и т. п. Это место может быть раем (...) и адом (...). Оно может быть отмечено как сбивающее с пути (...), как не имеющее выхода (...). Оно может предстать в виде пространства островного (...) удаленного и экзотического, [внеземного.]“ [Ein Ort, der sich selbst genügt, isoliert ist von den angrenzenden Bezirken, zu dem man nicht auf natürlichem Wege gelangen kann u.s.w. Dieser Ort kann das Paradies sein (...) und die Hölle (...). Er kann als der vom Weg abweichende gekennzeichnet werden, als über keinen Ausweg verfügender (...) er kann als Insel erscheinen (...), als ferngelegen und exotisch, [außerirdisch.]] Dëring-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 405.

²⁴¹ Földeak: 1975, S. 13.

²⁴² Thun unterstreicht im Nachwort zu „Aelita“ die Genauigkeit der geschilderten technologischen Prozesse. In Einklang mit seinem Zweitberuf Ingenieur unternahm Tolstoj noch Jahre nach dem ersten Erscheinen des Romans Korrekturen an Details, die Neuentdeckungen auf dem Gebiet der Metallurgie und Chemie berücksichtigten. Vgl. hierzu Thun: 1987, S. 473.

²⁴³ Tolstoj: 1958, S. 539.

²⁴⁴ Ebenda: S. 541.

²⁴⁵ Földeak: 1975, S. 148.

Dies äußert sich auch in der Sorgfalt, die Tolstoj der wissenschaftlich-technischen Beschreibung des Raumschiffs zukommen läßt.

Gerade diese Rechtfertigung durch bis ins Detail gehende logische Erklärungen für die vorübergehende Vereinigung der Mars- und Erdwelt in Form einer Reise unterstreicht im Roman somit die absolute Geschiedenheit der beiden Welten.

3.3. Die 'Poly-topie' Protazanovs: Verbindung zweier Welten

Dies ist im Film *Aelita* eindeutig nicht der Fall. Hier wird der 'utopische' Raum nicht nur als isoliert, sondern gemäß dem metonymisch-katachretischen Prinzip als untrennbar mit seiner angrenzenden Umwelt verbunden dargestellt. Und genau das ist der Grund, weshalb Publikum und Kritik die in *Aelita* dargestellten Welten nicht als spezifisch irdisch bzw. marsianisch, utopisch bzw. antiutopisch rezipieren konnten. Jeder Teilaspekt der jeweils dargestellten Welt wird hier gleichzeitig als isoliertes und gerade in seiner Isolation repräsentatives Fragment eines beide Welten vereinigenden Totums präsentiert.

Die metonymische Katachrese des Raums geht einher mit der zeitlichen: Eine 'Realität', die die distinktiven Oppositionen von 'hier' und 'dort' korreliert, läßt eben diese Ortsbestimmungen als jeweilige Realisationen eines Zeitparadigmas erscheinen. So ist die in *Aelita* erfolgte Zukunftsmodellierung auch weniger als eine bewußte Operation mit SF- bzw. Utopieelementen, eine Katalogisierung von markierten Merkmalen des 'Neuen', 'Modernen' in Abgrenzung zu den unmarkierten Merkmalen des 'Alten', 'Dekadenten' zu sehen, sondern viel mehr als eine bewußte Operation mit semantischen Kategorien unter Aufdeckung all ihrer Widersprüche: Genausowenig wie die Großbaustelle Volchovstroj, die Flüchtlingssammelstelle, zeitgenössische Plakate und Theateraufführungen den Weg in die Utopie einer leuchtenden Zukunft weisen, genausowenig manifestiert sich in den dekadenten Bällen der Hamsterer und einstmaligen Privilegierten, in hierarchischen marsianischen Regierungsformen und konstruktivistischen Bauten die Antiutopie einer dekadenten, überholten Vergangenheit in der Zukunft. Vielmehr verweisen die jeweiligen Zeitab- und Raumausschnitte einer dargestellten Welt auf spiegelbildliche Parallelen und Entsprechungen zu der sie ergänzenden 'Gegenwelt'.

Eine abschließende exemplarische Veranschaulichung der metonymischen Katachrese von Zeit und Raum und anderen semantischen Kategorien an einigen besonders signifikanten filmischen Realisationen soll dies belegen.

3.3.1. Die katachretische Zeit: Gegenwart – Gegenwärtigkeit von Vergangenheit und Zukunft

Der allgemeine Vorwurf der Alogik des Drehbuchs manifestierte sich in nahezu allen zeitgenössischen Rezensionen. Dies zeigt, daß das dem filmischen Aufbau zugrundeliegende Prinzip der Katachrese zwar durchaus konstatiert, nicht aber als bewußt verwendetes Gestaltungsmittel rezipiert wurde. Die obigen und unten folgenden Ausführungen zur „historischen Avantgarde“ und zur ideologischen Situation legen nahe, daß hier eine 'Denkhemmung' à la „es konnte nicht sein, was nicht sein durfte“ stattfand.

Wenn Lebedev also bemängelte, daß sich die filmische Handlung auf den Zeitraum eines Jahres beschränke, das gezeigte Alltagsleben – die Hamsterer aus dem Jahre 1919 und der zeitgenössische Volchovstroj – aber Aspekte eines fünfjährigen Geschehens dokumentierte, und in Protazanovs Abwesenheit während der Umbruchszeit eine ernsthafte Erklärung hierfür sah²⁴⁶, verkannte er schlicht und einfach die Intentionen des Films: Da Protazanov bei der Produktion

²⁴⁶ Vgl. hierzu *Kino-Gazeta*: 07.10.24, N.41 (57), S. 2, Lebedev.

weder unter zeitlichem noch finanziellem Druck stand und ihm eine Anzahl kompetenter 'authentisch sowjetischer' Mitarbeiter zu Verfügung standen, darüberhinaus mehrere Kontrollstufen der politisch-ideologischen Zensur durchlaufen werden mußten, ist die Möglichkeit einer unbewußt 'fehlerhaften' Rekonstruktion der geschichtlichen Ereignisse und ihrer Abfolge ausgeschlossen. Vielmehr enthüllt gerade die bewußte künstlerisch gleichzeitige Darstellung von in der sowjetischen Realität aufeinanderfolgenden Ereignissen, die Annullierung von zeitlichen Grenzen die Anwesenheit der Zukunft und (oder) Vergangenheit in der fließenden Wirklichkeit, die in allen Fakten des Alltags zutage tritt.²⁴⁷ Genau dieses Verfahren, die kombinatorische Realisation zeitlich aufeinanderfolgender Ereignisse auf einem Punkt der Zeitachse wurde von O. Forš in ihrem 1930 geschriebenen, 1931 erschienenen Roman „Sumassedšij korabl“ [Das wahnsinnige Schiff] angewandt. Daß sie sich dabei der gleichen geschichtlichen Phänomene wie Protazanov in *Aelita* – des Kriegskommunismus (voennyj kommunizm) und der Alltagswelt der NÉP-Ära – bediente, ist angesichts Lunačarskijs thematischer und stilistischer Vorgaben und Stalins späterer 'Kulturrevolution' nicht als Zufall zu werten. Ihr Kommentar zur parallelen künstlerischen Realisation dieser geschichtlichen Phänomene, zum Verstoß gegen die Chronologie scheint die Absichten Protazanovs zu paraphrasieren:

Здесь уместна оговорка автора по адресу критиков, лютых в делах хронологии. Автор предполагает 'взрывать пограничные столбы времени' и протекать мысленно в настоящем, прошедшем и будущем, связывая события лишь одной переключкой персонажей и субъективной адекватностью ощущений. Ну, словом, по капризу совершать перенос 'вечного возвращения' в простецкие дни недели.²⁴⁸ [Hier scheint eine an die bezüglich der Chronologie aufgebrachten Kritiker gerichtete Klausel angebracht. Der Autor schlägt vor, die „Grenzsteine der Zeit zu sprengen“ und gedanklich in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zu fließen, dabei die Ereignisse mit einem einzigen Appell der Personen und der subjektiven Adäquatheit der Empfindungen zu verbinden. Nun, mit einem Wort, mit dem Anspruch, eine Übertragung der 'ewigen Wiederkehr' in den Zyklus der einfachen Wochentage zu schaffen.]

Daß sich in *Aelita* ganz im Sinne der „historischen Avantgarde“ auf jedem Punkt der Zeitachse verschiedene Zeitebenen kreuzen²⁴⁹ äußert sich auch in den Biographien der Filmfiguren, die in ihrem gegenwärtigen Alltagsleben Aspekte der Vergangenheit und Zukunft in sich vereinen.

So leistet Nataša durch ihre Arbeit in der Flüchtlingssammelstelle und im Waisenhaus zwar einen aktiven Beitrag zur Gestaltung einer leuchtenden sowjetischen Zukunft, 'funktioniert' aber gleichzeitig nach den alten Mechanismen der treu sorgenden Haus- und Ehefrau und scheut auch die Verbindung mit dem wahren Repräsentant der Vergangenheit, Spekulant Erlich, nicht.

Los' vereinigt alle seine intellektuellen und proletarischen Kräfte (vgl. E 553-561: Großbau- stelle Volchovstroj. Los' notiert sich Daten und unterhält sich mit Arbeitern), um am Aufbau des 'Neuen Rußland' mitzuwirken, verwendet aber gleichzeitig – ungeachtet von der syntaktischen Aufeinanderfolge dieser Ereignisse im Film – „alle Geisteskräfte und seine ganze Energie auf die Dechiffrierung des ungewöhnlichen Funkspruchs“ (E 63: 'insert'), in dessen Sinnleertheit sich die Verneinung der Gegenwart manifestiert, und sieht im Bau des 'Interplaneto- nefs' die wichtigste Aufgabe in seinem Leben.

²⁴⁷ Vgl. Dering-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 421, sinngemäße Übersetzung durch die Verfasserin.

²⁴⁸ Forš: 1964, S. 67f., erstmals erschienen: Leningrad 1931.

²⁴⁹ Zur Überschneidung verschiedener Zeitebenen in Werken der „historischen Avantgarde“ vgl. Dering-Smirnova und Smirnov: 1980, S. 421.

Selbst Rotarmist Gusev, der eigentliche Held der (gegenwärtigen) Stunde, empfindet die Gegenwart als einen schmerzhaften Zustand, der sich von der Vergangenheit bezüglich des Merkmals 'Abenteuer und Aktionsdrang' durch seine negative Markiertheit antipodisch abgrenzt, und wünscht sich gerade diese Merkmale wieder herbei. So kann er als Gründer von vier Republiken nicht unbeschäftigt sein. (E 772 'remarka': ОТСУТСТВИЕ ВНЕШНИХ И ВНУТРЕННИХ ФРОНТОВ И ВЫНУЖДЕННОЕ БЕЗДЕЙСТВИЕ ТЯГОТИЛО ГУСЕВА. [DAS FEHLEN ÄUßERER UND INNERER FRONTEN UND DIE ERZWUNGENE NICHTSTUEREI BEDRÜCKTEN GUSEV.] E 677 'replika': – НЕ МОГУ БЕЗ ДЕЛА! Я ЧЕТЫРЕ РЕСПУБЛИКИ УЧРЕДИЛ, А ТУТ ПРОКИСНЕТЬ. [ICH KANN NICHT UNTÄTIG SEIN! ICH HABE VIER REPUBLIKEN GEGRÜNDET, UND HIER VERSAUERT MAN.]

Darüber hinaus manifestiert sich das temporale katachretische Bewußtsein in der vorübergehenden Annullierung der im Film dargestellten Zeit. Diese Annullierung wird durch Natašas ersten Tod, Los'ens Eifersuchtsmord eingeführt, mit ihrem zweitem Tod, Los'ens Auslöschung ihres negativen Bildes, und ihrer gleichzeitigen 'Wiedergeburt' als wahre Nataša und Sowjetbürgerin, wieder aufgehoben. Als Los' nach dem Mord an seiner Frau zum Bahnhof eilt, zeigt die Uhr (E 625) 15.40 Uhr, als er nach dem zweiten Mord aus seinem Traum zurückkehrt, 15.34 Uhr. Selbst die Tatsache, daß alle zwischen diesen zwei Zeitpunkten angesiedelten Ereignisse Los'ens Traum angehören, liefert keine logische Erklärung für den Stillstand bzw. Verlust der Zeit: Die Annahme, daß sich Los' fast 24 Stunden träumend auf dem Bahnhof befunden hat, läßt sich durch einige Details des filmischen Kontextes ausschließen. Die Möglichkeit, daß es sich bei der einzigen noch vorliegenden Fassung des Films um eine rekonstruierte handelt²⁵⁰, in der die zwei Bahnhofsuhr-Einstellungen in falscher Reihenfolge montiert wurden, besteht. Da dieser Fehler aber nicht bewiesen werden kann, muß hier die *bestehende* Zeichenhaftigkeit aktualisiert werden. Unter diesem Aspekt sei die Aufhebung der Zeit, die sich in den katachretischen Kontext des gesamten Films einfügt, als von Protazanov intendiert angesehen.

3.3.2. Der katachretische Raum – 'Hier' und 'Dort' im 'Hier und Jetzt'

Daß die räumliche Katachrese im Film vorwiegend durch die Annullierung bzw. Umkehrung der Gegensätze von Los'ens Innen- und Außenwelt, durch den dramaturgischen Kunstgriff des Traums motiviert wird, wurde bereits erörtert. Durch das ständige Pendeln zwischen der Realitäts- und Traumbene erscheint Los' und – hierin enthüllt sich wiederum die Spezifik des metonymischen Prinzips – mit ihm auch die ihn umgebende Menschheit und Dingwelt als gleichzeitig 'hier und dort' auftretend:

So lassen sich in der marsianischen Handlung Sequenzen aufzeigen, die eindeutige spiegelbildliche Parallelen zu Erdsequenzen aufweisen und umgekehrt. Die räumliche Modellierung nach einem äquivalenzbildenden Prinzip rief somit auch die Enttäuschung der Kritiker hervor: die Enttäuschung über einen Mars, der sich von der Erdenwelt nur durch einige architektonische, kleidungstechnische Details und die nicht vorhandene Fähigkeit ihrer Bewohner, zu küssen, unterscheidet.

Los', Gusev und Kravzov betreten nach ihrem Raumflug zwar eine Welt, in der sich Frauen durch exotische Schönheit – und nicht durch geschlechtslose Tüchtigkeit – auszeichnen, das hierarchische Regierungssystem auf Kosten der unterdrückten Sklaven – und nicht der zwangs-

²⁵⁰ Auf diese Möglichkeit verweisen noch einige (wenige) Details des Films, wie z.B. Natašas 'remarka' in E 569, die einen anderen Schrifttypus als alle anderen Zwischentitel aufweist und die Tatsache, daß die Nataša-Darstellerin V Kuindzi nicht mittels 'credit' in den Film eingeführt wird, während alle anderen Darsteller und ihre Rollen 'genannt' sind.

kollektivierten Massenarbeiter – einige Wenige privilegiert. Gerade diese Unterschiede verweisen jedoch auf einen gemeinsamen Nenner der Mars- und Erdwelt. So gestalten sich Regierungssystem, kulturelle und politische Ereignisse und ‘menschliche’ Beziehungen – denn auch die Marsianer sind Menschen – als variable Elemente eines Gesamtparadigmas.

3.3.3. Die katachretische Kommunikation – Das ‘Hier’ im ‘Dort’ als Ausdruck des ‘Hier und Dort’

Detektiv Kravzovs Denunziation von Ingenieur Los’ unmittelbar nach der Ankunft auf dem Mars stellt eine eindeutige Katachrese der kommunikativen Tätigkeit dar. Er bedient sich der spezifisch sowjetischen Militär- und Milizjargons. Die Realisierung dieses spezifischen Codes läßt sein eigenes Wort im gegebenen Sprechakt im Kontext der marsianischen Umgebung als ‘unpassendes, fremdes’ erscheinen. Wenn er den Regierenden Tuskub mit ‘Genossen’ anredet, dessen Namen die russische Endung ‘ov’ anhängt, und sich dabei Klauseln des sowjetischen Milizjargons bedient (E 881 ‘replika’: –ТОВАРИЩ ТУСКУБОВ, РАЗРЕШИТЕ, СОГЛАСНО МАНДАТУ, АРЕСТОВАТЬ ПРИБЫВШЕГО НА ВАШУ ТЕРРИТОРИЮ ПРЕСТУПНИКА ЛОСЯ.) [–GENOSSE TUSKUB, ERLAUBEN SIE, GEMÄß MANDAT DEN SICH AUF IHREM TERRITORIUM ANGEKOMMENEN VERBRECHER LOS’ ZU VERHAFTEN.], erkennen wir hier einen typischen Barbarismus, wie er z.B. in Hašek’s „Švejk“ realisiert ist.

Die Tatsache, daß der im Film realisierte Barbarismus sich nicht des Verfahrens des Bilinguismus bedient, erklärt sich daraus, daß die Szenaristen bei der ‘Schaffung’ der Marswelt vollkommen auf Elemente einer anderen ‘marsianischen’ Sprache verzichtet haben. Die einzige dramaturgische Möglichkeit, die ‘sowjetrussische’ von der ‘marsianisch-russischen’ Sprache abzuheben, besteht also in der ‘Verfremdung’ ihrer gemeinsamen Ausgangssprache durch a) umschreibende Sprache, b) Anwendung von Jargons, Argots, Soziolekten, etc. Im Gegensatz dazu zeichnen sich die Marsianer im Roman durch eine eigene Sprache aus. Eine Kommunikation zwischen Erdlingen und Marsianern ist so auch erst nach dem Erlernen des ‘Marsianischen’ möglich. Dieser Unterschied kann als ein weiteres Indiz für die Ungeschiedenheit bzw. Geschiedenheit der beiden dargestellten Welten im Film bzw. Roman gelten.

Die Tatsache, daß der Kravzovsche Normbruch im Film von den normsetzenden *marsianischen* Institutionen sanktioniert wird, weist gerade durch die vorangegangenen Erdsequenzen, die ausführlich den *sowjetischen* Umgang mit Normbrechern thematisieren (E 323-332: Erlichs Zuckerdiebstahl hat die Einleitung eines Verfahrens und eine Hausdurchsuchung zufolge) auf die Äquivalenzen des Rechtssystems hin, welches wiederum nur eine repräsentatives Fragment des gesamten sowjetischen Systems darstellt.

3.3.4. Der Äquivalenzcharakter des ‘Einzigartigen’: Die Revolution

Die Revolutionsszene auf dem Mars (E 951-1003) und ihre negative Bewertung durch die zeitgenössische Kritik ist bezüglich ihres Äquivalenzcharakters von besonderer Signifikanz. Die *Pravda* bemerkte zwar, daß die filmische Realisation dieses an sich großartigen Ereignisses trotz seiner Einzigartigkeit und seiner räumlichen Ansiedlung auf dem Mars keinerlei Originalität aufweise, sondern den Stempel ausländischer Monumentalfilme mit der Absicht, Quantität und nicht Qualität zu erzeugen trüge²⁵¹, eine viel naheliegendere Parallele zog sie jedoch nicht. Die Siegesfeierlichkeiten mit all ihrem Pathos, das Entrollen eines ‘sowjetischen’ Banners, die bedingungslose Unterordnung der Massen unter die authentischen (Gusev) und vermeintlichen

²⁵¹ Vgl. *Pravda*: 04.08.1924. N. 223.

(Aelita) Führer der Revolution unter unreflektierter Fortsetzung alter Mechanismen (E 963-966: Die Sklaven feiern ihre Befreierin-Herrscherin und tragen sie zu Tuskub) weisen sowohl innerfilmischen als auch außerfilmischen referentiellen Charakter auf. So funktionierte auch die realexistierende 'große Oktoberrevolution' allein durch die Mobilisierung der allen individuellen Ansprüchen enthobenen Massen, so sind auch die im Film dargestellten irdischen Feierlichkeiten eines „der großen Tage der Revolution“ (E 720-735) eine Präsentation der wohlorganisierten funktionierenden Massen. Daß sich diese bezüglich ihrer Rechte und ihres Verhaltens nicht wesentlich von den marsianischen Sklaven unterscheiden – und daran ändern auch sowjetische Wimpel und marsianische Würfelhelme nichts – erklärt sich aus der Realisation eines äquivalenzerzeugenden Prinzips und kann nicht durch ungewissenhafte Arbeit am Drehbuch entschuldigt werden.

3.3.5. Die redundante Verbindungsfunktion

Ein Blick auf Verbindungsfunktionen tragende Elemente des Films zeigt, daß sich in ihrem Verhältnis zur Ungeschiedenheit der Welten gegenüber dem Roman eine Inversion ergibt. Während Tolstoj im Roman die *Verbindung* zweier geschiedener Welten durch *detaillierte Beschreibungen* der verbindungsfunktionstragenden Elemente und Vorgänge plausibel macht, weist bei Protazanov der *'ungewissenhafte'*, fast willkürliche Einsatz dieser Elemente auf ihren *Redundanzcharakter* hin. Wo von zwei Welten als ungeschiedenen ausgegangen wird, erweisen sich deren Verbindungsglieder nicht als markierte Elemente, sondern Teile eines Kontinuums. So ist es auch nicht verwunderlich, daß ihre Signifikanz nicht über die eines jeden beliebigen anderen Teils der 'Gesamtwelt' hinausgeht. Als einzig wirklich ausschlaggebendes Verbindungsglied der zwei Weltenteile fungiert im Film Los', der Weltenvereiner. So wird die Sorgfalt, die Tolstoj in die Beschreibung technischer und wissenschaftlicher Details legte, bei Protazanov zur Modellierung eines widersprüchlichen komplexen Charakters verwendet. Die Verbindung stellt Los' durch seine Träume her.²⁵² Dazu benötigt er nicht mehr als seine eigene Phantasie oder eine gewöhnliche Fensterscheibe. So ist auch das Raumschiff mit dem exotischen Namen 'Interplanetonef' bezüglich der Merkmale des 'Neuen, Fortschrittlichen' negativ markiert. Auch hier schließen die der Produktion zu Verfügung stehenden finanziellen Mittel und die Arbeit der renommierten Ausstatter Rabinovič und Simov ein 'Versehen' aus. Das Äußere des Raumschiffs bietet höchstensfalls eine assoziative Antizipation der ersten sowjetischen Traktorenproduktion der 30er Jahre, das Innere mit seiner Ansammlung von Rohren, Dampfkesseln, Thermostaten und Barometern erinnert mehr an eine zeitgenössische 'Kotel'naja' [Kesselhaus] als an ein wie auch immer geartetes Flugobjekt. Kein Detail des Raumschiffs weist auch nur im geringsten über die Erkenntnisse der zeitgenössischen Mechanik hinaus.

Der brückenfunktionstragende 'Beobachtungsapparat' (E 78 'remarka': МОДЕЛЬ ПОСТРОЕННОГО ГОРОМ АППАРАТА, ПОЗВОЛЯЮЩЕГО НАБЛЮДАТЬ ЖИЗНЬ ДРУГИХ ПЛАНЕТ, Abb. 14) [MODELL DES VON GOR ERBAUTEN APPARATS, DER ES ERLAUBT, DAS LEBEN AUF ANDEREN PLANETEN ZU BEOBACHTEN], ist bezüglich der Merkmale 'fremd' und 'neuartig' positiv markiert: Die Eisenstangen, Spiralfedern und Glasdreiecke weisen in ihrer Anordnung weder auf die Funktion des Apparats hin, noch auf eventuelle Äquivalenzen zu irdischen technischen Geräten. Die Abwesenheit von jeglichen mechanischen oder

²⁵² Während bei Tolstoj also der Kunstgriff 'Raumflug' aufgrund detailliertester Beschreibungen wissenschaftlich-technischen Erkenntniswert besitzt, kommt bei Protazanov dem Kunstgriff 'Traum(flug)' gesellschaftspsychologischer Erkenntniswert zu.

technischen impulsgebenden Elementen zeugt davon, daß er nicht nach herkömmlicher Technik funktioniert.

Das Raumschiff scheint dem Zuschauer also als die Verkörperung des Gewöhnlichen, Bekannten, der Beobachtungsapparat hingegen als die des Ungewöhnlichen, Fremden. Keines dieser beiden Extreme jedoch hat überzeugenden Verbindungscharakter. Genauso unplausibel wie eine Marsreise in einem Kesselhaus muß dem Zuschauer auch die Möglichkeit der Beobachtung eines 40 Millionen Kilometer entfernten Planeten mittels eines logisch nicht zu erschließenden „Apparats“ scheinen.

Tolstoj bemüht sich – und mit ihm das Gros der zeitgenössischen SF- und Utopieautoren – um eine ausgewogene Darstellung von phantastischem und wissenschaftlichem Element. Dabei überzeugt er den Leser in Kompetenz suggerierender wissenschaftlicher Sprache davon, daß die an sich phantastische Marsreise mittels modernster Technik zur Realität werden kann.

Da Protazanov jedoch von einer Gesamtwelt ausgeht, bemüht er sich erst gar nicht, eine plausible Verbindung zwischen ihren zwei Teilen darzustellen. Diese Redundanz der Verbindungsfunktion ist ein weiteres Element Protazanovs filmischer Gestaltung: In *Aérita* ist der Mars die Erde, die Erde der Mars, der Traum Wirklichkeit, die Wirklichkeit Traum. Als zurückgekehrter Emigrant, der nicht zur bedingungslosen Konvertierung bereit war, gestaltet Protazanov *Aérita* trotz aller Zugeständnisse und Fremdeinflüsse als sein persönliches Manifest. Als Manifest der Präsenz vom Alten im Neuen, vom Westen im Osten, vom Dekadenten im Proletarischen, und vor allen Dingen vom Falschen im Wahren. Daß ein solches Manifest von einem Staat und einer Gesellschaft mit Absolutheitsanspruch auf Modernität, Kommunismus, Proletariat und Wahrheit nicht akzeptiert werden konnte, liegt auf der Hand.

Schluß

„Die Gegenwart verstetigt den Bruch mit der Vergangenheit als kontinuierliche Erneuerung. Der zur Zukunft geöffnete Horizont gegenwartsbezogener Erwartungen dirigiert auch den Zugriff auf Vergangenes.“²⁵³

Die Besonderheiten der Protazanovschen Zukunftsmodellierung in *Aélita*, die in dieser Arbeit unter zwei sehr unterschiedlichen Ansätzen untersucht wurden, lassen sich wie folgt zusammenfassen:

In der von zeitgenössischen Kritikern *bemängelten* 'Alogik' und „ideologischen Prinzipienlosigkeit“ des Films liegt das Prinzip seiner Zukunftsmodellierung. Während eine an den Suchbildern von eindeutiger 'Ideologie', 'Sujet' oder 'Utopie' orientierte Betrachtung sowohl den zeitgenössischen wie auch retrospektiven Zuschauer in einen Zustand absoluter Orientierungslosigkeit versetzte bzw. versetzt, zeigt eine nähere Untersuchung dieser scheinbaren „Anhäufung von Alogik“, daß dem Film ein Prinzip zugrundeliegt: das avantgardistische Prinzip, das Ganzheiten durch ihre Zerlegung destruiert bzw. Fragmente zu einem widersprüchlichen Totum zusammenfügt.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet kann die Anhäufung der Sinnbrüche als eine konsequente Realisation von Oppositionen auf der Inhalts- und Ausdrucksebene des Films betrachtet werden. Durch eben diese Darstellungsweise entzog sich Protazanov klaren Zugeständnissen an die Sowjetmacht und schaffte sich zusätzlichen Raum für Kritik.

Aéлитas Ruf als eine Verfilmung des Tolstojischen Romans, ein Emblem des zeitgenössischen Moskauer Alltags, eine phantastische Modellierung einer SF-Marswelt, der der Film premiere voraus eilte, konnte zu keinem positiven Echo führen: Die von der zeitgenössischen Kritik *erwartete* Darstellung einer sowjetischen Utopie wurde durch Protazanovs Negierung eines eindeutigen Utopiebegriffs enttäuscht. Während im zweiten Teil dieser Arbeit an der Kontrastierung verschiedener Filmfiguren und -welten zwei mögliche Utopiebegriffe herausgearbeitet wurden, zeigte der dritte Teil, daß diese sich *nicht eindeutig* voneinander abgrenzen lassen sondern vielmehr zu einem widersprüchlichen utopieverneinenden Totum vermischen. *Weder* die 'rückwärtsgerichtete' Utopie des Marsstaats *noch* die 'zukunftsweisende' Utopie des modernen Sowjetstaats antizipieren bei Protazanov das, was die sowjetische Utopie der 20er Jahre verkörperte: „die 'herrliche Zukunft' als direkten Ausfluß des gegenwärtigen Zustands.“²⁵⁴ Gerade die Tatsache, daß Protazanov in seinem Zukunftsmodell bewußt das umgangen hat, was eine 'Utopie' schon durch ihren Wortsinn als 'Raum Nirgendwo' festlegt, zeigt, wo seine Interessen der Zukunftsmodellierung lagen. Anstatt einen eindeutigen utopischen 'Chronotopos' zu schaffen, dessen Raum isoliert, dessen Zeitmodell zyklisch ist, bewies er, daß die Modellierung einer 'leuchtenden Zukunft', einer Zukunft ohne Referenzen zur Gegenwart und Vergangenheit nicht möglich ist. Da er – und dies mag ihm zeitweilig auch den Ruf als hoffnungslos bourgeois Traditionalist eingebracht haben – erkannte, daß sich die fließende Geschichte nicht von ihren Anfängen trennen läßt, war für ihn das Modell einer Utopie, deren Entität im Gegensatz zur Geschichte steht, ausgeschlossen.

Dies erklärt, warum *Aélita* – wie von der zeitgenössischen Kritik konstatiert und durch die Sujetuntersuchung im zweiten Teil dieser Arbeit bestätigt – als ein 'psychologisches Drama' angelegt ist. Da, wo Protazanov nicht mit einem klar definierten und gesellschaftlich geprägten

²⁵³ Habermas: 1985, S. 141.

²⁵⁴ Földes: 1975, S. 157.

Utopiebegriff operieren wollte, dienten ihm seine Film-*'Helden'* als Elemente eines *'alternativen Zukunftsmodells'*. Ihre innerliche Gegensätzlichkeit und die psychologische Ausrichtung ihrer Charaktere motivierte die katachretische Vereinigung von räumlichen, temporalen und ideologischen Widersprüchen zu einem Zukunftsmodell, das *'Geschichte'* *nicht* als von ihren Anfängen getrennt, sondern als *Kontinuum* versteht. Es stellt Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft als Elemente eines Paradigmas dar, dessen Realisation im *'Hier und Jetzt'* die einzige Möglichkeit einer glaubwürdigen *'Zukunftsmodellierung'* ist.

Wie glaubwürdig seine Art der Zukunftsmodellierung im Vergleich zu den sowjetischen Utopien seiner Zeit tatsächlich war, zeigt erst die retrospektive Beurteilung: Seine Weigerung, sich der Vergangenheit als Gesamtheit zu entledigen, ging einher mit der Weigerung, eine totalitäre *'Zukunft'* zu akzeptieren oder zu schaffen. So entsprang seine *'Polytopie'* des *'Festhaltens am Gewesenen'* nicht zuletzt den Ängsten vor einem *'totalitären Werdenden'*.

Was Protazanov also in *Aelita* vollzog, war eine Gratwanderung zwischen seiner eigenen Tradition, dem narrativen psychologisch gefärbten Realismus, und den Gestaltungsprinzipien der *'historischen Avantgarde'*, mit dem Ziel, sich weder von seiner Vergangenheit und der seines Staats zu entfernen, noch sich der totalitären Utopie einer sozialistisch-realistischen Zukunft zu nähern. Daß sein dabei konstituiertes Zukunftsmodell Äquivalenzen zu den unterschiedlichsten Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünften, nicht aber zur *'leuchtenden Zukunft'* aufwies, hat sich im Laufe dieser Arbeit gezeigt.

Aus heutiger, retrospektiver Sicht mag der Film teilweise dennoch unter Zugeständnissen Protazanovs an seine Zeit leiden. Sein persönlicher Zwiespalt entsprach durchaus dem ideologischen Dilemma, mit dem er bei seiner Rückkehr in die *'Neue Welt'* konfrontiert wurde: nicht nur als Heimkehrer, sondern auch als *'Neuer Mensch'* mußte sich Protazanov mit *Aelita* beweisen. Nur auf den ersten Blick erscheint seine Gestaltungsweise jedoch als unzulänglicher Kompromiß. Denn gerade der Spagat zwischen Altem und Neuem, Vergangenheit und Zukunft prägt den Film, demonstriert die künstlerische Weigerung, sich einem totalitären Prinzip zu unterwerfen, und macht die Auseinandersetzung mit ihm auch heute noch interessant.

IV. Aelita – Einstellungsprotokoll²⁵⁵

E/ Eins: Einstellung

V: Vorspann (Einstellungen im Vorspann werden im folgenden vom Filmteil getrennt behandelt, V1-7 sind jeweils durch Überblende miteinander verknüpft)

Remarka: kommentierender oder expositorischer Zwischentitel (Kapitelüberschriften, Resümees, auktoriale Zwischentitel)

Replika: dialogischer Zwischentitel (evtl. Sprecherzuordnungsproblem, im Russischen meist durch Gedankenstrich gekennzeichnet)

Credit: Zur Nennung der beteiligten Personen oder Darsteller

Insert: Schriftstücke, Schilder, Telegramme, etc. (nicht im Bild lesbar, sondern als „mežkadrovyje nadpisi“)

(Misch-Insert: V. d. Verfasserin geschaffene Bezeichnung, für Einstellungen, die Schriftstücke, Schilder, Telegramme etc. nicht bildfüllend sondern in Kombination mit Gegenständen der filmischen Handlung zeigen)

Zeichen:

- visuelle Zeichen, die in Form einer zusätzlichen Handlungsabstraktion die Kategorien des Objektbezugs im Sinne des Peirce'schen Zeichenbegriffs (Ikon, Index, Symbol) aufweisen
- Zeichen, die in Form von Schrift, Emblemen, Plakaten im Bild auftauchen

Eins	Ort	Handlung und Bildinhalt	Zeichen
V1		Remarka: ИСТОРИЯ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНОМАТОГРАФИИ ЦИКЛ 1 НЕМНОЕ КИНО [Die Geschichte des sowjetischen Spielfilms, erster Zyklus, Stummfilm]	
V2		Remarka: ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ КИНО-ФИКАЦИИ И КИНОПРОКАТА И ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ФОНД КИНОФИЛЬМОВ ПОКАЗЫВАЮТ: [Die Hauptverwaltung der Kinoeinrichtungen und des Filmverleihs und die staatlichen Filmförderungen präsentieren:]	
V3		Remarka: АЭЛИТА [AELITA]	
V4		Remarka: ФИЛЬМ ПОСТАВЛЕН 1924 ГОДУ ПО МОТИВАМ ОДНОИМЕННОГО РОМАНА А. ТОЛСТОГО [DER FILM WURDE 1924 NACH DEM GLEICHNAMIGEN ROMAN VON A. TOLSTOJ PRODUZIERT.]	
V5		Remarka: ЭТО ОДНА ИЗ РАННИХ ЭКРАНИЗАЦИЙ СОВЕТСКОГО НЕМНОГО КИНО [DAS IST EINE DER ERSTEN ROMANVERFILMUNGEN IM SOWJETISCHEN STUMMFILM]	
V6		Remarka: ОТСТУПЛЕНИЯ ОТ РОМАНА НЕСКОЛЬКО СНЫЖАЮТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ	

²⁵⁵ Zwei handschriftliche von der Verfasserin erstellte Niederschriften a) aller Zwischentitel und b) aller Einzeleinstellungen wurden zusätzlich als Zitier- bzw. Belegmaterial verwendet, sind dieser Arbeit jedoch nicht beigelegt.

		УРОВЕН КАРТИНЫ [DIE ABWEICHUNGEN VOM ROMAN SENKEN DAS KÜNSTLERISCHE NIVEAU DES FILMS EIN WENIG]	
V7		Remarka: В КАРТИНЕ ЗАНЯТ КОЛЛЕКТИВ ТАЛАНТЛИВЫХ АКТЁРОВ: ИНТЕРЕС ПРЕДСТАВЛЯЕТ ДЕКОРАЦИОННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ. [IM FILM IST EIN KOLLEKTIV TALENTIERTER SCHAUSPIELER BESCHÄFTIGT. VON INTERESSE IST DIE AUSSTATTUNG.]	
1-63	ERDE	Parallelhandlung: offenes Meer, Radiostationen und Evakuierungsstelle; seltsamen Funkspruch empfangen; Verabredung nach der Arbeit;	
1-3		In Kreisform verengtes Bild von „Zweimaster: obere Hälfte“ öffnet sich langsam zum Vollbild; dann – Seitenansicht/ Flamme im Dunkeln/ Zweimaster: obere Hälfte – Frontalansicht (Bild wird in Kreisform durch Kasch verengt)	Schiff Technik
4		Remarka: 4–ДЕКАБРЯ 1921 ГОДА В 18 ЧАСОВ 27 МИНУТ ПО СРЕДНЕ-ЕВРОПЕЙСКОМУ ВРЕМЕНИ ВСЕ РАДИОСТАНЦИИ ЗЕМЛИ ПРИНЯЛИ СТРАННУЮ РАДИОГРАММУ. [AM 4. DEZEMBER UM 18.27 h MITTELEUROPÄISCHER ZEIT EMPFINGEN ALLE RADIOSTATIONEN DER ERDE EINEN SELTSAMEN FUNKSPRUCH]	
5-13	Radiostationen	Drei verschiedene Radiostationen nehmen Funkspruch entgegen. Inserts: „Anta Odeli Uta“ (kyrillisch, asiatische Schriftzeichen und lateinisch – in Schreibschrift)	fremde Schriftzeichen in drei versch. Sprachen (Anagramm des Namens „Aelita“)
14-17	die (letzgezeigte) Moskauer Radiostation	Techniker, Spiridonov und Los'	
18		Remarka: МОСКОВСКОЙ РАДИОСТАНЦИЕЙ ВРЕМЕННО ЗАВЕДЫВАЛ ИНЖЕНЕР ЛОСЬ (Н.М. ЦЕРТЕЛЛИ) [DIE MOSKAUER RADIOSTATION WURDE ZEITWEILIG VON INGENIEUR LOS' GELEITET (N.M. CERETELLI)]	
19-21		Los', Spiridonov und Techniker	
22		Los': Replika: –СЕЙЧАС ЖЕ ПЕРЕДАЙТЕ В БЮРО РАСШИФРОВОК. [–GEBT ES AUGENBLICKLICH INS DECHIFFRIERBÜRO.]	
23	Radiostation		

24		Remarka: НА ЭВАК-ПУНКТЕ ПРИ КУРСКОМ ВОКЗАЛЕ [IN DER EVAKUIERUNGS-SAMMELSTELLE AM MOSKAUER BAHNHOF]	
25	Sammelstelle	Nataša und Flüchtlingsfrau	
26		Remarka: ОДНОЙ ИЗ СЛУЖАЩИХ ЭВАК-ПУНКТА БЫЛА НАТАША, ЖЕНА ИНЖЕНЕРА ЛОСЯ [EINE DER ARBEITERINNEN IN DER FLÜCHTLINGSSAMMELSTELLE WAR NATAŠA, DIE FRAU VON INGENIEUR LOS']	
27		Nataša	
28		Remarka: ПРИБЫВШИЙ ПО ПОПРАВКУ С ФРОНТА КРАСНОАРМЕЕЦ ГУСЕВ (Н. П. БАТАЛОВ). [DER VON DER FRONT ZUM GENESUNGSURLAUB EINGETROFFENE ROTARMIST GUSEV (N.P. BATALOV).]	
29-34	Evakuierungsstelle, außen	Evakuierungssammelstelle: Nataša, Gusev, Flüchtlinge	Not, Armut, Erschöpfung
35		Remarka: БЮРО РАЗШИРОВОК НЕ УДАЛОСЬ РАЗОБРАТЬ ТАИНСТВЕННОГО РАДИО. [DEM DECHIFFRIERBÜRO GELANG ES NICHT, DEN GEHEIMNISVOLLEN FUNKSPRUCH ZU ENTZIFFERN.]	
36	Radiostation Moskau	Maschinen und Apparate	Technik
37		Techniker: Replika: – А НЕ С МАРСА-ЛИ ЭТО РАДИО НАШИМ ИЗОБРАТЕЛЯМ? [- OB DER FUNKSPRUCH AM ENDE VOM MARS FÜR UNS ERFINDER IST?]	
38-41		Los', Spiridonov; Techniker mit Funkpruch	
42		Remarka: БЛИЖАЙШИЙ ДРУГ И СОТРУДНИК ИНЖЕНЕР ЛОСЯ – ИНЖЕНЕР СПИРИДОНОВ (Н. ЦЕРЕТЕЛЛИ). [DER BESTE FREUND UND MITARBEITER VON INGENIEUR LOS' – INGENIEUR SPIRIDONOV (N.M. CERETELLI)].	
43		Los': Replika: –ЧЕМ ЧОРТ НЕ ШУТИТ! МОЖЕТ И ВПРЯМЬ ИЗ-ЗА НАС С ТОБОЙ НА МАРСЕ ЗАБЕСПОКОИЛИСЬ!.. [- WER WEIß, WAS NOCH ALLES KOMMEN MAG! KANN DURCHAUS SEIN, DAB SIE SICH DORT AUF DEM MARS WEGEN UNS BEUNRUHIGEN!..]	
44-57		Spiridonov und Techniker. Spiridonov nimmt Anruf von Nataša entgegen und übermittelt an Los'. Nataša und Los' vereinbaren Treffen.	Liebe, Einverständnis
58-62		Los' rüstet sich zum Aufbruch, nicht ohne noch einen Blick in seine Aufzeichnungen zu werfen: E60: Insert: Buchseite, Eintragungen, КОГЛОВ... КОНФЕРЕНЦИЯ ХЛЕБОПЩЕВ. ...[KOGLOV...]	Eintragungen, Schriftzeichen

		BROTKONFERENZ...] u. a.: „Anta odéli uta“. Nataša verläßt die Sammelstelle.	
63		Remarka: ВСЕ СИЛЫ УМА И ВСЯ ЭНЕРГИЯ ЛОСЯ БЫЛИ ОТДАНЫ РАЗРЕШЕНИЮ НЕОБЫЧАЙНОЙ ЗАДАЧИ – ПЕРЕЛЁТУ НА МАРС И ЧАСТО ЕГО ВООБРАЖЕНИЕ РИСОВАЛО ЕМУ КАРТИНЫ... [ALLE GEISTESKRÄFTE UND ENERGIEEN VERWENDETE LOS' AUF DIE LÖSUNG DER UNGEWÖHNLICHEN AUFGABE – DES FLUGS ZUM MARS. UND OFT ZEICHNETEN IHM SEINE TRÄUME BILDER...]	
64-126	erstmalig fremder Planet: MARS	Die wichtigsten Marsfiguren und der von Gor entwickelte Apparat, der Aelita ermöglicht, Los' zu beobachten, werden eingeführt.	
64-70	Palast	Herrscherin des Marses Aelita* und Dienerin Ichoška** im Marsambiente. E 65: Credit: – АЭЛИТА – ЦАРСТВУЮЩАЯ (Ю. И. СОЛНЦЕВА) [AELITA – DIE HERRSCHERIN (J. N. SOLNCEVA)] E 67: Credit: ИХОШКА – ЛЮБИМАЯ ПРИСЛУЖНИЦА АЭЛИТЫ (А. Ф. ПЕРЕГОНЕЦ). [ICHOŠKA – AELITAS LIEBLINGSDIENERIN (A. F. PEREGONEC)] * Aelita: dunkle Kurzhaarfrisur, „Krone“ aus Silberstäben, die horizontal vom Kopf abstehen, mit Silberaufsätzen. Bikini-Rock - Einteiler, bauchfrei. **Ichoška: Kurzhaarfrisur, Kopfbedeckung aus zwei runden Silberbögen, die beim Gehen wippen, Bikini bauchfrei, Hose, über die rechtwinkliges Rock-Korsett gestreift ist.	außerirdische Architektur Erotik; typ. Schelmenfigur: stets in Bewegung, gebeugt, grinsend
71-77		Regierender Tuskub mit einer Art Zange vor dem Auge und Wächter der planetaren Energie Gor im Marsambiente; Treppen, Bögen, Dreiecke, Winkel. E72: Credit ТУСКУБ – ПРАВЯЩИИ (К. В. ЭГГЕРТ) [TUSKUB – DER HERRSCHER (K. V. ÉGGERT)] E74: Credit: ГОР – ХРАНИТЕЛЬ ПЛАНЕТНОЙ ЭНЕРГИИ (Ю. А. ЗАВАДСКИЙ) [GOR – WÄCHTER DER PLANETAREN ENERGIE (J. A. ZAVADSKIJ)].	außerird. 'Monokel'
78		Remarka: МОДЕЛЬ ПОСТРОЕННОГО ГОРОМ АППАРАТА ПОСВОЛЯЮЩЕГО НАБЛЮДАТЬ ЖИЗНЬ ДРУГИХ ПЛАНЕТ [MODELL DES VON GOR ERBAUTEN APPARATS, DER DAZU BEFÄHIGT, DAS LEBEN AUF ANDEREN PLANETEN ZU BEOBACHTEN]	
79-84		Gor und Tuskub mit Beobachtungsapparat* belauscht von Ichoška. Gor und Tuskub verschwörerisch flüstern. *Beobachtungsapparat: Spiralfedern und Eisenstangen, an deren Enden Glasdreiecke befestigt sind, richten sich nacheinander ver-	außerirdische Technik: keine herkömmliche Energieüber-

		ikal und diagonal auf	tragung
85		Tuskub: Replika: –ВЕЛИКОЕ ОТКРИТИЕ, НО ПУСТЬ ОНО ОСТАНЕТСЯ ТАЙНОЙ... ДЛЯ ВСЕХ. [–GROBARTIGE ERFINDUNG, ABER SIE SOLL GEHEIM BLEIBEN... FÜR ALLE.]	
86-96		Aufeinandertreffen: Tuskub, Gor, Aelita und Ichoška. (Tuskub und Gor verbeugen sich, wobei sie linken Unterarm vor die Brust heben; Aelita deutet Verbeugung an und hebt rechten Unterarm vor die Brust.) Tuskub entfernt sich, Aelita vereinbart mit Gor heimliches Treffen, um den Beobachtungsapparat zu besichtigen.	außerirdische Begrüßungszeremonie: exotische Gestik
97		Remarka: ВЕЧЕРОМ [ABENDS]	
98-104	Turm der Strahlungsenergie	Abends treffen sich – unterstützt von der einzigen Eingeweihten, Ichoška, die Schmiere steht und die Wachen im Auge behält – Aelita und Gor, um die Erde zu beobachten (erstmaliger „MARS“-Impuls, der auf ERDEN-Handlung Einfluß hat); E 102: Gor: Replika. –ТЕБЕ ОДНОЙ Я ПОКАЖУ ЖИЗНЬ НА СОСЕДНЕЙ ПЛАНЕТЕ. [DIR ALLEIN ZEIGE ICH DAS LEBEN AUF DEM NACHBARPLANETEN.]	
105-120		Mit Hilfe des Beobachtungsapparate beobachtet Aelita* eine Straßenszene in New York (Leuchtreklamen, Autos, Busse, Trambahnen, Menschen, breite Straßen, Häuser), eine Kamelkarawane in der Wüste, ein klassizistisches Tempelgebäude in einer Großstadt (Blick von oben auf Menschenmenge, Gebäude, Häuserschluchten), einen zeitgenössischen Kriegshafen (Panzer, Panzerkreuzer, Hafengebäude, wenig Menschen) auf der Erde. Außerdem sieht sie Los' und Nataša, die sich auf einer Brücke küssen und umarmen (im Hintergrund: verschneites Moskau). * Aelita: jetzt mit anderer Kopfbedeckung: Silberkreise verschiedener Größe, die vertikal vom Kopf abstehen	Brückenfunktion zw. ERDE und MARS, Los' und Aelita; zeitgenössische/s. moderne/s Architektur, Technik, Militär, Leben Liebe
121		Gor: Replika: –ВРЕМЯ ВЕРНУТСЯ. НАС МОЖЕТ ЗАСТАТЬ ТУСКУБ. [– ZEIT, ZURÜCK ZU KEHREN, TUSKUB KÖNNTE UNS ERWISCHEN.]	
122-126		Aelita bringt Gor dazu, die Erdlinge nachzuahmen. (E123: Aelita: Replika: ПРИКОСНИСЬ ТВОИМИ ГУБАМИ К МОИМ, КАК ЛЮДИ ... ТАМ НА ЗЕМЛЕ... [BERÜHRE MIT DEINEN LIPPEN MEINE, WIE DIE MENSCHEN... DORT AUF DER ERDE...]) Sie „berühren ihre Lippen“.	irdische Liebeszeremonie in außerird. Kontext
127-	ERDE	Nataša zuhause und in der Sammelstelle; Ankunft	

240		von Gusev, Ėrlich und Elena, Moskauer Bahnhof, Spiridonovs Wohnung; Los'ens Wohnung;	
127-128	Küche bei Los'	Nataša an Waschbecken und Herd.	Bild der 'so-wjetischen Frau'?
129-132	Arbeitszimmer Wohnung Moskau	Los' und Spiridonov verbringen ihre Abende mit der Arbeit an einem Apparat für den Flug zum Mars.	Pläne
134-141	Spital	Der „Liebling“ im Spital der Sammelstelle Gusev spielt umringt von Schwestern und Patienten Akkordeon und singt. E 135: Credit: СИДЕЛКА – МАША (Г. ОРЛОВА) [(KRANKENWÄRTERIN MAŠA (G. ORLOVA)) E 140: Liedzeile: „ХОЧЕШЬ ЛЮБИШЬ, ХОЧЕШЬ НЕТ!..“ „У СОЛДАТА ДЕНЕГ НЕТ!..“ [„OB'S DIR GEFÄLLT ODER NICHT GEFÄLLT...“ „EIN SOLDAT, DER HAT KEIN GELD!..“]	Traditionen, Volkstum
142		Remarka В 1921 Г. ЖЕЛЕЗНЫЕ ДОРОГИ НЕ ЖАЛОВАЛИСЬ НА ОТСУТСТВИЕ ПАССАЖИРОВ. [IM JAHR 1924 KLAGTE DIE EISENBAHN NICHT ÜBER PASSAGIERMANGEL.]	
143-145	Sammelstelle außen	Überladene Züge; Menschenmassen auf Abteildächern;	Not, Flüchtlingselend
146-148	Zug/ innen	Ėrlich und seine Frau Elena zwischen anderen Flüchtlingen. E 147: Credit. ЭРЛИХ И ЕГО ЖЕНА (П.Н. ПОЛЬ, Н.М. ТРЕТЬЯКОВА). [ĖRLICH UND SEINE FRAU (N. P. POL', N. M. TRET'JAKOVA).] Ėrlich gerät mit Flüchtling in Streit, da ihn dieser berührt hat.	Charakter-schwäche
149	Sammelstelle/ innen	Flüchtlingsmenge	Plakat: „Vse na zaštitu Peterburga“ [Alle zur Verteidigung Peterburgs]
150		Zerlumpfte Frau bindet sich Galoschen	
151-159		Nataša an Schreibtisch. Dialog Ėrlich –Nataša, in dem Nataša den Wohnungssuchenden an die Frauenabteilung verweist. E 156: Ėrlich: Replika. Bestechungsversuche Ėrlichs E157: Ė. will N. Schinken schenken, diese wehrt ab)	Anschlag, handgeschr.: „Не выражаться!“ [Nicht fluchen!] Korruption
160		Ėrlich schreibt Nataša eine Nachricht (Misch-Insert: БЫ ТАК ОЧОПОВАТЕЛЬНЫ) [SIE SIND SO BEZAUBERND]	

161-166		Érlich läßt Nataša durch Maša die Botschaft zukommen, woraufhin ihn diese verjagt. E155: Replika: – СТУПАЙТЕ ПРОЧЬ! ЧТО ЗА НАГЛОСТЬ! [–HAUEN SIE AB! WAS FÜR EINE UNVERSCHÄMTHEIT!]	
167-172	Mosk. Bahnhof	Érlich und Elena gepäckbeladen vor Moskauer Bahnhof. Elena findet „alten Bekannten“ in Adreßbuch. Sie brechen auf. (E170 Elena: Replika: –ВИКТОР, У МЕНЯ ЕСТЬ АДРЕС... [VIKTOR, ICH HABE DIE ADRESSE...])	
173		Remarka: В ЭТОТ ДЕНЬ НА ЭВАКУПункТЕ ВЫДАВАЛИСЬ ПАЙКИ. [AN DIESEM TAG WURDEN IN DER SAMMELSTELLE LEBENSMITTELPakETE AUSGEGEBEN.]	
174-17	Sammelstelle/ innen	Nataša packt Lebensmittel und Érlichs Brief in Korbtsche.	
177-186	Straße/ Spiridonovs Wohnung	Érlich und Elena treffen bei Spiridonov ein und verweilen mit Nachbarin vor dessen Zimmertür. Beim Eintreten treffen sie ihn näher an. Verlegene Begrüßung: Elena–Spiridonov	
187		Remarka: –ЗА ПРОШЛОЕ.. Я НЕ СЕРЖУСЬ, ЕЛЕНА. [–WEGEN DER VERGANGENHEIT... BIN ICH DIR NICHT BÖSE, ELENA.]	
188-202		Spiridonov verläßt Zimmer, um sich zu kämmen, kehrt zurück. Elena stellt Érlich als ihren Bruder vor. Nachbarin und Nachbar begutachten im Flur Érlichs Gepäck und probieren von seinem Weißbrot. (E195: Érlich Replika: ПРЕДСТАВЬ МЕНЯ... [STELL MICH VOR...]) E201: Nachbarn Replika: БЕЛЫЙ ХЛЕБ. [WEIBBROT])	Gefühlswallung Intrige Luxus
203-214	Wohnung v. Los' u. Nataša	Los' kommt nach Hause und trifft Nataša kochend an. Sie küssen sich und scherzen bis Los' Érlichs Brief entdeckt. Er reagiert eifersüchtig. Nataša ist anfänglich belustigt, dann sind beide bestürzt. (E 208: Los': Replika: ЧТО ЭТО ЗА СУБЪЕКТ?... [WAS IST DAS FÜR EINE KREATUR?...]) E 210: Insert: Brief: ВЫ ТАК ОЧАРОВАТЕЛЬНЫ И Я НЕ МОГУ ПОВЕРИТЬ, ЧТО ВЫ БУДЕТЕ КО МНЕ ТАК ЖЕСТОКИ. [SIE SIND SO BEZAUBERND, UND ICH KANN MIR NICHT VORSTELLEN, DАВ SIE SO GRAUSAM ZU MIR SEIN WERDEN.]	Eifersucht. Mißtrauen
215		РЕМАРКА: ПРИВЕЗЕННЫЕ ЭРЛИХОМ ПРОДУКТЫ ДАЛИ ВОЗМОЖНОСТЬ УСТРОИТЬ РЕДКОЕ ДЛЯ МОСКВЫ ПИРШЕСТВО И ВСПОМНИТЬ „ПРЕКРАСНОЕ ПРОШЛОЕ“. [DIE VON ÉRLICH MITGEBRACHTEN LEBENSMITTEL BOTEN DIE MÖGLICHKEIT, EIN FÜR MOSKAU SELTENES GASTMAHL ZU ORGANISIEREN UND DER „WUNDERBAREN VERGANGENHEIT“ ZU GEDENKEN.]	

216-233	Spiridonovs Wohnung	Spiridonov, Érlich, Elena, Nachbarin und Nachbar sind um festlich gedeckte Tafel versammelt, trinken Wein, essen und erinnern sich der guten alten Zeit. Rückblenden zu vorrevolutionären Ereignissen (É, Nachbar, Nachbarin): Érlich im Spielkasino, Nachbar in Uniform läßt sich Schuhe putzen und weist Angestellte zurecht, Nachbarin und Diener. (3 Repliki: Érlich: E 218: – ЧОРТ ЗНАЕТ! НЕ ВИНО, А КИСЛЯТИНА! ВОТ ПРЕЖДЕ БЫЛО... [-ZUM TEUFEL! DAS IST KEIN WEIN, SONDERN SAURES ZEUG! ALSO FRÜHER WAR...]/ Nachbarin: E 223: - АХ!... ПРЕЖДЕ ВСЕ ЛЮДСКИЕ ОТНОШЕНИЕ БЫЛИ ТАКИЕ ТОНКИЕ, ТАКИЕ ДЕЛИКАТНЫЕ. [ACH, FRÜHER WAREN ALLE MENSCHLICHEN BEZIEHUNGEN DERART ERLESEN, DERART DELIKAT.] / Nachbar: E 229: – Да - С... ПРЕЖДЕ ПО-Р-Р-РЯДОК БЫЛ. [-JA - FRÜHER HERRSCHTE O-R-R-RDNUNG]): gute alte Zeit	Dekadenz Kontrast von Werten „feine menschl. Beziehungen & Ordnung“ zu Gezeigtem, (Privileg des Klassenunterschieds)
234		Remarka: ШЛИ ДНИ... ЛОСЬ УПРЯМО ПРОДОЛЖАЛ СВОИ ОПЫТЫ [DIE TAGE VERGINGEN... LOS' FÜHRTE SEINE EXPERIMENTE HARTNÄCKIG FORT]	
235-239	Los'ens Wohnung/Arbeitszimmer	Los' experimentiert mit Reagenzglas, tritt ans Fenster, schreibt an beschlagene Scheibe „Anta Odeli, Uta“ (E 239; lateinische Buchstaben) und gerät ins Träumen.	Schriftzeichen
240		Remarka: ПОСЛЕ КАЖДОГО НЕУДАЧНОГО ОПЫТА ЛОСЬ ПРОДОЛЖАЛ МЕЧТАТЬ [NACH JEDEM MIßLUNGENEN EXPERIMENT TRÄUMTE LOS' WEITER] (Hier entsteht der erste „Kontakt“ zwischen Los und und Aelita, ERDE und MARS)	
241-249	MARS	Ichoška, Marsianer, Gor und Tuskub. Aelita steht am Beobachtungsapparat und blickt durch beschlagene beschriftete Fensterscheibe auf Los' (E 243: „Anta Odeli Uta“ in Spiegelschrift, dahinter Los'ens Gesicht; (Kontakt!)). Gor tritt hinzu; Tuskub hält sich im Verborgenen und betrachtet mißtrauisch die Szene.	
250-416	ERDE	Die Vorbereitungen zur Theateraufführung werden getätigt. Érlich wird in Los'ens Wohnung einquartiert. Érlich und Elena verschaffen sich Vorteile: Érlich betrügt in der Arbeit, Elena hintergeht ihren „Gatten“ Spiridonov. Die Theateraufführung ist ein voller Erfolg. Amateurdetektiv Kravzov beschließt, den Zuckerdiebstahl in der Lebensmittelstelle aufzuklären. Das Eheglück von Los' und Nataša gerät –	

		aufgrund von Los'ens Eifersucht, Mißverständnissen und Érlichs Benehmen – ins Wanken, Los' flüchtet sich ins Träumen.	
250	Los'ens Wohnung	Los' wischt Aufschrift von Fensterscheibe	
251-273		Die Hausvorsteherin trifft mit Érlich bei Los'ens ein, um Érlich in Los'ens Zimmer einzuquartieren. Während Los' sein Zimmer räumt, stellen Nataša und Érlich fest, daß sie sich bereits begegnet sind. (E 262 vgl.: E 157 Érlich bietet Nataša in der Sammelstelle Schinken an, diese wehrt ab.) Los' betritt Wohnzimmer und trifft auf Nataša und Érlich, die miteinander scherzen, bevor E. Nataša einen Handkuß gibt. Nataša stellt Érlich vor. Los' reagiert eifersüchtig, tritt ins Hintere des Zimmers und zerreißt Érlichs Brief.	soziale Verhältnisse des Neuen Rußland dekadente Umgangsformen Eifersucht
274		Remarka: НА ЭВАКУПункТЕ ДЕЯТЕЛЬНО ГОТОВИЛИСЬ К СПЕКТАКЛЮ [IN DER SAMMELSTELLE BEREITETE MAN SICH GESCHÄFTIG AUF DIE AUFFÜHRUNG VOR.]	
275-282		Nataša und Érlich malen Plakat für das Theaterstück, (СЕГОДНЯ СПЕКТАКЛЬ. ОДИН С СОШ ... СЕМЕРО [HEUTE THEATERAUFFÜHRUNG. EINER VON ... SIEBEN], Schriftzug nicht vollständig lesbar) scherzen und lachen. Auf N.'s Bitten gesellt sich Los' zu ihnen. Los' kann das Verhalten von N. und E. nicht ertragen, gerät in Wut und verschwindet.	Plakat: neue „Kunstform“ d. Neuen Rußland: Embleme: Hammer, Sichel, fünfzackiger Stern;
283		Remarka: ЕЛЕНА УСПЕШНО ВЫПОЛНЯЛА ИНСТРУКЦИЮ СВОЕГО СУПРУГА. [ELENA FÜHRTE ERFOLGREICH DIE INSTRUKTION IHRES GATTEN AUS.]	
284-286	Spiridonovs Wohnung	Spiridonov schenkt Elena einen Ring. Kuß.	Vertrauen
287		Remarka: В ДЕНЬ СПЕКТАКЛЯ НАТАША ПОЛУЧИЛА В НАРКОМПРОДЕ КЛУБНЫЙ ПАЁК. [AM TAG DER AUFFÜHRUNG ERHIELT NATAŠA IN DER LEBENSMITTELSTELLE EIN ZUSATZPAKET.]	
288-292	Lebensmittelabt. des Narkom.	Nataša an Érlichs Schreibtisch. Erhält Lebensmittel und bedankt sich lächelnd. Verläßt mit Gusev den Raum.	
293-296		Érlich fälscht die Hefte, in denen die Lebensmittelausgabe verzeichnet ist. E 295: Misch-Insert: Érlich be-	Betrug

		geht Fälschung.	
297-303	Spiridonovs Wohnung	Érlich bringt Elena einen Sack Zucker. Elena zeigt ihm ihren Ring. (E 298: Érlich: Replika: –САХАР ПРИВЁЗ. СПРЯТАТЬ НАДО!..СКОРЕЙ!.. [ICH HABE ZUCKER GEBRACHT. MAN MUß IHN VERSTECKEN...SCHNELL!...] E302: Érlich: Replika: – Я ГОВОРИЛА ТЕБЕ... [ICH HABE DIR GESAGT...])	
304		Remarka: ОБИТАТЕЛИ ЭВАКУПункТА РЕШИЛИ ПЕРЕЩЕГОЛЯТЬ АК. ТЕАТРЫ. [DIE BEWOHNER DER SAMMELSTELLE BESCHLOSSEN, DIE THEATERSCHAUSPIELER ZU ÜBERTREFFEN.]	
305-322	Sammelstelle/ innen	Nach der Aufführung: Rauschender Beifall. Gusev stellt sich Los' vor. Érlich bietet Nataša „НАСТОЯЩИЙ ШОКОЛАД“ [ECHTE SCHOKOLADE] an. Los' verabschiedet sich. Érlich und Nataša bleiben 'turtelnd' zurück.	Gemeinschaftsgefühl zeitgenöss. Gesellschaftsleben
323/4	Narkomp.	Érlichs Betrug wird von drei Kollegen entdeckt	
325-332	Polizeikommissariat	Der Betrug wird diskutiert. Amateur-Detektiv Kravzov tritt ein und erklärt sich bereit, den Fall aufzuklären. Kommissar verzichtet auf Kravzovs Hilfe, Kravzov verschwindet.	
333-365	vor Los'ens Haus, bei Spiridonov, Los'ens Wohnung	Die Polizei stattet Érlich, der in letzter Minute belastendes Material zerstören und Geld verstecken kann, einen Besuch ab. Spiridonovs Schmuck versteckt er in Los'ens (Natašas) Mantel. Los', der bei Spiridonov Tische holen will, entdeckt in seinem Mantel den Ring und macht sich verbittert auf den Weg. Die Hausdurchsuchung verläuft erfolglos – die Polizisten verlassen das Haus. Als Los' von S. zurückkehrt, ist die Manteltasche bereits wieder leer. Los' beschuldigt Nataša, zu lügen und beschimpft sie heftig. Nach diesem Streit sitzt er nachts alleine am Schreibtisch und kann nicht schlafen.	Verzweiflung
366-397	Los'ens Wohnung	Der Postbote bringt einen Brief, den Nataša ihrem Mann überreichen will. Während sie klopfend vor seinem Zimmer wartet, tritt Érlich hinzu, um sie zum Ball einzuladen. E 377: Érlich: Replika: –ХОТИТЕ ПОЕХАТЬ СЕГОДНЯ НА БАЛ ПОВЕСЕЛИТЬСЯ НА ЗЛО ВСЯКИМ ТОВАРИЩАМ? [WOLLEN SIE HEUTE AUF DEN BALL FAHREN, UM SICH, DEN GENOSSEN ZUM TROTZ, ZU AMÜSIEREN?] Nataša wehrt ab, läßt sich aber auf Plänkelei mit Érlich ein. Als sich Los' endlich entschließt, die Tür zu öffnen, erblickt er Nataša <i>und</i> Érlich. Los' wird brieflich aufgefordert, sich auf eine mehrmonatige Dienstreise zu begeben. (E 388: Insert: Управление волховстроя благодарит за Вашу почти	Sabotage d Neuen Rußlands Brief Pflicht gegenüber der jungen Sowjetunion

		годовалую работу [Die Verwaltung von Volchovstroj dankt für ihre nahezu einjährige Arbeit], in Schreibschrift, groß und klein) Nataša's Frage „ПОЕДЕШЬ“ [FAHRST DU?] (E 394: Replika) bleibt unbeantwortet. Los' geht ab und läßt Nataša traurig zurück.	
398-413	Straße, Café	Kravzov beschließt, dem Betrug selbständig nachzugehen. Im Café beschattet er das „Treffen der Geschäftsleute“, Erlich, Elena und zwei Fremde. Erlich kassiert Geld für die verkauften Karten für den illegalen Ball. Elena zeigt Erlich ein weiteres Geschenk Spiridonovs, ein Medaillon, aus dem Erlich Spiridonovs Photo entfernt und auf den Boden wirft. Kravzov macht sich Notizen und nimmt das Photo zu sich.	Dekadenz: Intrigen Photo
415	Radiostation Moskau	Los' mit Kollegen, blättert in Aufzeichnungen (siehe Buch aus E60: Аита Одэли Ута)	Schrift- zeichen
416		Remarka: КАЖДОЕ НАПОМИНАНИЕ О ТАИНСТВЕННОМ РАДИО ЗАСТАВЛЯЛО С НОВОЙ СИЛОЙ РАБОТАТЬ ЕГО ФАНТАСИЯ. [JEDE ERINNERUNG AN DEN GEHEIMNISVOLLEN FUNKSPRUCH NÖTIGTE SEINE PHANTASIE AUFS NEUE ZUM ARBEITEN.]	
417-486	MARS	Parallelhandlung: Los' und Aelita 'träumen' voneinander. Aelita versucht erfolglos, in den Turm der Strahlungsenergie einzudringen. 1/3 der lebenden Arbeitskräfte des Marses werden eingefroren.	
417-447	Aelitas Gemach mit Brunnen, vor dem Turm der Strahlungsenergie, Versammlungsräume	Durch erneute Beschäftigung mit dem Funkspruch gerät Los' wieder ins Träumen: Zu Aelita, die in Gedanken versunken ein Portrait von Los' anfertigt, gesellt sich Ichoška und teilt ihr mit, daß beim „heutigen“ Treffen des Ältestenrats der Turm der Strahlungsenergie unbe- wacht sein wird (E 428: Replika: –СЕГОДНЯ...[– HEUTE...]). Aelita schleicht (heimlich von Tuskub beobachtet) zum Turm, wo ihr der Einlaß verwehrt wird. Zornig eilt sie zum Ältestenrat, um ihren Unmut zu äußern. Tuskub gibt zu verstehen, daß sie die Herrschende, nicht die Regierende ist.	Realitäts- verlust; Verliebtheit
448-486	Keller	Gor nimmt von Tuskub den Befehl entgegen, daß 1/3 der lebenden Arbeitskräfte zur Aufbewahrung eingefroren werden soll. Im Keller werden Arbeiter zusammen- getrieben und per Fließband in die Kühlschränke beför- dert. Tuskub lauscht der harfenspielenden Aelita und schläft dabei ein. Ichoška und Aelita stehlen ihm den Schlüssel zum Turm d. St. Auf dem Weg zum Turm stellt Gor Aelita und wirft ihr vor, sich ihm zu entziehen. Aelita befiehlt ihm, zu warten bis sie zurückkehrt. Als	außerirdische Politik und Technik

		der eifersüchtige Gor (E 483 Remarka: ЧУВСТВО РЕВНОСТИ НЕ БЫЛО ЧУЖДО ЖИТЕЛЯМ МАРСА... (DAS GEFÜHL DER EIFERSUCHT WAR DEN MARSBEWOHNERN NICHT FREMD...)) ihr folgt, überrascht er sie beim „Beobachten“ am Apparat und wirft ihr vor, einen Erdling zu lieben (E 485 Gor: Replika: – ТЫ ЛЮБИШЬ ЧЕЛОВЕКА ЗЕМЛИ. ТЫ ЕГО НИКОГДА НЕ УВИДИШЬ! (DU LIEBST EINEN ERDLING. DU WIRST IHN NIE SEHEN!))	Eifersucht
487-762	ERDE	Los' begibt sich auf Dienstreise. Die Pläne seiner Erfindung INTERPLANETONEF (die den Marsflug ermöglichen soll) vertraut er Spiridonov zur Aufbewahrung an. Nataša beginnt, im Waisenhaus zu arbeiten und wartet auf Los'. Als dieser zurückkehrt, begeht er einen Eifersuchtsmord an Nataša und begibt sich somit in Zugzwang: Die Vorbereitungen zum Marsflug beginnen. Parallelhandlungen: 1. Los' beginnt in einem Moskauer Vorort mit dem Bau seines Interplanetonefs. 2. Detektiv Kravzov ist auf der Suche nach Natašas Mörder: Er verfolgt den als Spiridonov verkleideten Los'. 3. Gusev heiratet Maša, ist aber schon bald vom Nichtstun gelangweilt. Vereinigung der parallelen Handlungsstränge: In Los'ens Werkstatt in einem Moskauer Vorort kommt es zur Begegnung zwischen Los' und dem spionierenden Kravzov, kurz darauf zwischen Los' und Gusev, die den Termin für die Marsreise vereinbaren: An einem Jubiläumstag der Revolution wird gestartet.	
487-496	Spiridonovs Arbeitszimmer	Los' übergibt Spiridonov für die Zeit der Dienstreise alle in einer Mappe gesammelten Pläne seines „Interplanetonefs“ E 490: Los': Replika: – Я ОСТАВЛЮ У ТЕБЯ ВСЕ ПЛАНЫ МОЕГО „ИНТЕРПЛАНЕТОНЕФ“. СОХРАНИ ИХ. ЭТА РАБОТА ГЛАВНОЕ В МОЕЙ ЖИЗНИ. (ICH LASSE ALLE PLANE MEINES „INTERPLANETONEF“ BEI DIR. BEWAHRE SIE AUF. DIESE ARBEIT IST DAS WICHTIGSTE IN MEINEM LEBEN.) Spiridonov äußert sein Erstaunen darüber, daß Los' ohne Nataša auf Dienstreise geht.	Interplanetonef
497-518	bei Los'ens	Nataša wartet ungeduldig auf die Heimkehr ihres Mannes (Blick auf Wecker), während dieser durchs verschneite Moskau wandert und seinen Gedanken (E 515: Los' schreibt in Schnee: „Anta odeli Uta“) nachhängt. Taschen- und Kuckucksuhr (E 502 u. E 510: Misch-Insert) sagen Nataša, daß es später und später wird. Érlichs Drängen, ihn zum Ball zu begleiten, hält Nataša	verschiedene Uhren-Typen Schriftzeichen, illuminiert;

		anfangs stand, dann beschließt sie, ihrem Ehemann zum Trotz (E 512:Nataša: Replika: –ЕДЕМ. НА ЗЛЮ ЕМУ!.. БУДЕМ ВЕСЕЛИТЬСЯ! [FAHREN WIR! IHM ZUM TROTZ!... WIR WERDEN UNS AMÜSIEREN!]) doch zu fahren. Als Los' heimkehrt, sieht er den Schlitten, der seine Frau und Ę. zum Ball bringt.	Enttäuschung
519		Remarka: НЕЛЕГАЛЬНЫЙ БАЛ „ИЗБРАННОГО ОБЩЕСТВА“ [DER ILLEGALE BALL DER „ERLESENEN GESELLSCHAFT“]	
520-548	Haus/ innen, Ball der erlesenen Gesellschaft, verschneite Straßen	Beim Ball trifft sich die erlesenste Gesellschaft. Während Nataša tanzt, sitzt Los' zuhause und grübelt. Einzige Ressentiments ergeben sich bei Nataša, als sie die feinen Schuhe einiger Damen erblickt (E 529 wird mit den Galoschen der zerlumpten Frau aus E 150 konfrontiert). Nataša wird überredet, zum Abendessen zu bleiben. Als Spiridonov sich verwundert zeigt, daß sie ihren Mann nicht zum Bahnhof begleitet, verläßt sie umgehend das Haus. Dem Drängen Ęrichs, noch zu bleiben, gibt sie nicht nach. Spiridonov und rauchende Elena. Elena brennt S. 'aus Versehen' mit Zigarette.	Gewissen einer 'sowjet. Frau' (Reichtum – Armut: dekad. Alternative zur Armut wird als noch negativer als die Armut gewertet) Dekadenz Luxus, Verderbtheit
549-/551	Los'ens Wohnung	Als Nataša in die dunkle Wohnung heimkehrt, findet sie Los'ens Abschiedsbrief. (E 550: Insert: Я должен выехать сегодня... [Ich muß heute fahren...]) und weint.	Einsamkeit Verzweiflung
552		Remarka: ЕДИНСТВЕННОЙ РАДОСТЬЮ ЛОСЯ БЫЛО СОЗНАНИЕ, ЧТО И ОН СУМЕЛ ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ В ВЕЛИКОЙ РАБОТЕ ПОСТРОЙКИ НОВОЙ РОССИИ. [LOS'ENS EINZIGE FREUDE WAR DAS BEWUßTSEIN, DAB AUCH ER AN DER GROßARTIGEN ARBEIT DER ERRICHTUNG DES NEUEN RUßLAND TEILNEHMEN KONNTE.]	
553-561	Großbaustelle außen, Volchovstroj	Baustellenszenen Los', Kran, Arbeiter, Lokomotive, gigantische Holzgerüste. Los' macht Eintragungen in Heft und unterhält sich mit Arbeitern.	Modernisierung/ Bauten des Neuen Rußland Kombination von Intell. und Prolet. in einer Person
562		Remarka: МЕДЛЕННО, НО НЕУДЕРЖИМО НАЛОЖИВАЛАСЬ ЖИЗНЬ И РАБОТА НА ЭВАКУПНКТЕ СТАНОВИЛОСЬ ВСЕ МЕНЬШЕ И МЕНЬШЕ... [LANGSAM, ABER UNAUFHALTSAM	

		VERBESSERTE SICH DAS LEBEN, UND DIE ARBEIT IN DER SAMMELSTELLE WURDE WENIGER UND WENIGER...]	
563-575	Sammelstelle, Standesamt	Nataša (bei der Arbeit) verabschiedet sich von Gusev. Maša bittet, „dieses Idol“ begleiten zu dürfen (E 567: Maša: Replika: РАЗРЕШИТЕ МНЕ ПРОВОДИТЬ ЭТОГО ИДОЛА [ERLAUBEN SIE MIR, DIESES IDOL ZU BEGLEITEN] / E569: Nataša: Replika: -Идите, идите, Маша, я одна спрявлюсь! [Gehen Sie, gehen Sie, Maša, ich komme alleine zurecht!]) und findet sich auf dem 'Standesamt' wieder (E 574: Insert: Стол записи актов ГРАЖДАНСК. СОСТЯНИЯ. [Registrationsbüro für Akte BÜRGERL. ANGELEGENHEITEN]), wo sie und Gusev getraut werden, während Nataša sich entschließt, einen Abschieds-/ Trennungsbrief (Nataša: E 571: Insert: Со дня твоего отъезда... [Seit dem Tag deiner Abreise...]) an Los' zu zerreißen.	Vertrauen, Liebe; Verzweiflung, Hoffnung
576		Remarka: ПОСЛЕ ЗАКРЫТИЯ ЭВАКУПОНКТА НАТАША ЗАНЯЛА ПОСТЬ ЗАВЕДУЮЩЕЙ ДЕТСКИМ ДОМОМ. [NACH DER SCHLIEßUNG DER SAMMELSTELLE ÜBERNAHM NATAŠA EINE STELLE ALS LEITERIN IM KINDERHEIM.]	
577-582	Kinderheim	Kinderheim-Szenen: Schwestern, Nataša: Kinder, Säuglinge	soz. Reformen, staatl Fürsorge
584-601	Los' Arbeitszimmer auf Dienstreise, Zug innen, Mosk. Bahnhof, Straßen, Blumengeschäft, Los'ens Wohnung zuhause	Los' rüstet sich zur Heimfahrt, erhält zwei Briefe. (E 585: Insert: Инженеру М.С. Лось управление „волховстроя“ благодарит за вашу шестимесячную работу [An Ingenieur M.S. Los' die Verwaltung „Volchovstrojs“ dankt für Ihre sechsmonatige Arbeit]), und einen Abschiedsbrief Spiridonovs (E 587: Insert: Уже два месяца, как я покинул Россию ... на всегда. Стыдно сознаться, но навыки и привычки прошлого оказались сильнее меня.. Твои чер-те- я спрятал у тебя в комнате в камине, где [Schon vor zwei Monaten habe ich Rußland verlassen... für immer. Es ist mir peinlich, aber Routine und Gewohnheiten der Vergangenheit erwiesen sich stärker als ich... Deine Zeichn... habe ich in deinem Zimmer im Kamin versteckt, wo]), der das Land verlassen und Los'ens Pläne im Kaminsims bei Los' versteckt hat. Freudig kehrt L. (Zug, Taxi, Blumengeschäft) schließlich heim.	Brief Schwache Dekadenz Freude
602-616	Los'ens Wohnung	Los' im Treppenhaus; sucht Nataša, entdeckt an Wand Schatten von Nataša u. Erlich, die sich küssen. Nataša kommt die Treppe herunter, erblickt ihn und freut sich. Los' zieht Revolver, tötet sie, und verschwindet.	krankhafte Eifersucht Mord

617-662	Bahnhof, Los'ens Wohnung	<p>Los' flüchtet zum Bahnhof, entdeckt auf Bahnsteig Gusev und Maša. Blick auf die Uhr: 15.40. Los' beginnt zu träumen (E 627/28: Remarki: И ГРЕЗА СНОВА ОБЛАДЕЛА ИМ./ В ГРЕЗАХ ЛОСЬ ГРИМИРУЕТСЯ ПОД СПИРИДОНОВА [UND ERNEUT BEMÄCHTIGTEN SICH DIE TRÄUME SEINER./ IN SEINEN TRÄUMEN VERKLEIDET SICH LOS' ALS SPIRIDONOV]). Er kehrt zum Tatort zurück und verabschiedet sich – als Spiridonov getarnt – von Nataša. Unbemerkt von den Trauernden und Kravzov, der in der Aufklärung des Mordes seine neue Aufgabe sieht, entfernt er die Pläne aus dem Kaminsims und verschwindet. Vor dem Haus glaubt ihn Kravzov anhand des Spiridonov-Photos (E 645: Insert, nicht bildfüllend) zu erkennen und nimmt die Verfolgung auf. (E 647 Kravzov: Replika: ПОДОЗРИТЕЛЬНЫЙ ТИП – НАДО УЗНАТЬ, КТО ЭТО [VERDÄCHTIGER TYP – MAN MUß HERAUSFINDEN, WER DAS IST]) Mit Hilfe eines Tricks (Los' verschwindet hinter einer Pissoir-Wand, wo ihm Kravzov und ein Polizist – seine Füße beobachtend – auflauern. Als Kravzov schließlich hinter die Wand schaut, stehen dort nur noch Los'ens Galoschen, ihr Besitzer ist verschwunden) hängt Los' Kravzov und einen Polizisten ab.</p>	<p>Elend Realität- Traum Plakatauszug</p> <p>Reue Trauer</p> <p>Photo</p>
663-665	Werkstatt innen	(E 663: Remarka: НА ОДНОЙ ИЗ ГЛУХИХ ОКРАИН МОСКВЫ. [IN EINEM DER ABGELEGENEN RANDGEBIETE MOSKAUS.]) Los' und Mitarbeiter in Werkstatt bei der Arbeit am Raumschiff.	
666-671	Los'ens Wohnung	Kravzov bei der Arbeit, entdeckt am Kaminsims Handschuh von Los'.	
662-715	Gusevs Wohnung, Straße, Los'ens Werkstatt	<p>Gusev verabscheut das Nichtstun, beschwert sich bei Maša über die Langeweile (E 677: Gusev: Replika: НЕ МОГУ БЕЗ ДЕЛА!... Я ЧЕТЫРЕ РЕСПУБЛИКИ УЧРЕДИЛ, А ТУТ ПРОКИСНЕШЬ... [ICH KANN NICHT UNTÄTIG SEIN!... ICH HABE VIER REPUBLIKEN GEGRÜNDET, UND HIER VERSAUERT MAN!]) Einsatz von Parallelhandlung. Getrennte Wege und verschiedene Motivationen führen Kravzov und Gusev in Los'ens Werkstatt. Kravzov geht einer heißen Spur nach und findet mit Hilfe eines Spürhunds die Werkstatt von Los', den er verhaften will (E692: Kravzov: Replika: Я АРЕСТУЮ ВАС ПО ОБВИНЕНИЮ В... [ICH VERHAFTETE SIE UNTER ANKLAGE...]). Auf Los'ens Frage nach einem Haftbefehl (E 695: Los': Replika: -ВАШ ОРДЕР?! [-IHR HAFTBEFEHL?!]) muß er unverrichteter Dinge abziehen. Gusev entdeckt während eines Spaziergangs mit Maša einen Aushang Los'ens, der Kandidaten</p>	<p>Tatendrang Unzufriedenheit. Partizan- ština (Partisanen- tum]</p>

		für seinen Marsflug sucht. Er eilt zu ihm in die Werkstatt, wo sie alles Nötige besprechen und den Abflug auf den folgenden Tag festlegen. Als Gusev Maša auf der Straße sein Vorhaben ankündigt, reagiert sie böse.	
716-762	Werkstatt, Gusevs Wohnung, Straße, Werkstatt Raumschiff, innen	<p>Letzte Vorbereitungen: Los' zahlt seine Arbeiter aus und verabschiedet sich. Gusev kauft Maša Konfekt. Während Gusev nachts schläft, stiehlt Maša seine Kleider und sperrt ihn ins Zimmer ein. Am nächsten Tag – einem wichtigen Revolutionsjahrestag, ist Gusev gezwungen, in Frauenkleidern die Wohnung durchs Fenster zu verlassen. Nach einem Zusammenstoß mit einer alten Frau, die sich bei seinem Anblick bekreuzigt, kommt er im letzten Moment bei Los' an (E 741: Remarka: ЗА 5 МИНУТ ДО ОТЛЕТА (FÜNF MINUTEN VOR DEM ABFLUG)). Auch Kravzov, der sich von nichts aufhalten läßt (E 737: Remarka: ТАМ ГДЕ ХОРОШИЙ ДЕТЕКТИВ НЕ МОЖЕТ ПРОЕХАТЬ – ОН СМОЖЕТ ПРОЙТИ. WO EIN GUTER DETEKTIV NICHT DURCHFAHREN KANN, SCHAFFT ER ES DURCHZULAUFEN)), eilt herbei und klettert ins Raumschiff*: Los' verläßt mit Gusev das Gepäck. Während Kravzov den zweiten Handschuh von Los' entdeckt, treffen Los' und Gusev letzte Vorbereitungen. Start.</p> <p>*Raumschiff: außen: vernietete rechteckige Stahlplatten, etwa 120cm hohe, 60cm breite Einstiegs Luke, innen: durch kreisförmige Dach- und Boden Luke betretbarer Raum. Dach- und Boden Luke sind durch Stahlwendeltreppe verbunden. Im Raum: Dampfkessel in Tankform, mehrere Rohre, Barometer, Thermostate.</p>	<p>Musikkapelle Kavallerie- aufmarsch Satire</p> <p>Technik, Fortschritt</p> <p>Raumfahrt- Technik (be- wußt) zeit- genössischer Mechanik ent- sprechend</p>
763-791	WELT- RAUM	<p>Rakete fliegt über die Erde. Reaktionen von Kravzov (Unverständnis), Los' und Gusev (Freude) (E 769: Los': Replika: -летим, летим). Kravzov überrascht Los' und Gusev mit seiner Anwesenheit (erscheint durch Dach Luke) und einem Haftbefehl (E: 776: Kravzov: Replika: ИНЖЕНЕР СПИРИДОНОВ, ВЫ АРЕСТОВАНЫ ЗА САМОВОЛЬНОЕ ВОЗРАЩЕНИЕ В РСФСР И УБИЙСТВО ЖЕНЫ ИНЖЕНЕРА ЛОСЯ. (INGENIEUR SPIRIDONOV, SIE SIND VERHAFTET WEGEN EIGENMÄCHTIGER RÜCKKEHR IN DIE RSFSR UND DES MORDES AN FRAU LOS'. woraufhin Los' sich demas-kiert und lediglich Verachtung für Kravzov übrig hat (E 785: Los': Replika: -ХОРОШИЙ ПИНКЕРТОН,... (GUTER PINKERTON,...)). Kravzov beschließt, Los' wegen „ПРОЖИВАНИЕ ПОД ЧУШИМ ВНДОМ“ (LEBEN UNTER FREMDEN AUSSEHEN)(E 788: Replika) zu verhaften. Los' weist Kravzov den Blick aus dem</p>	<p>Erdkugel im Weltraum</p>

		Fenster, der ihm die sich entfernende Erdkugel zeigt.	
792-811	MARS	Tuskub unterhält sich mit Astronom, der durch Fernrohr blickt. Aelita kommt – beobachtet von Ichoška – hinzu, tritt ans Fernrohr und erblickt das <i>Raumschiff</i> . Tuskub im Dialog mit Gor (E 802: Tuskub: Replika: -ЭТОТ ШАРЯД ЛЕТИТ К НАМ С ЗЕМЛИ [DIESES GESCHOß FLIEGT VON DER ERDE ZU UNS]) Aelita bittet Tuskub, die Erdlinge zu verschonen (E 808. Aelita: Replika: -ТЫ НЕ ДОЛЖЕН ДЕЛАТЬ ВРЕДА ПРИШЕЛЦАМ С ЗЕМЛИ [-DU DARFST DEN ANKÖMMLINGEN VON DER ERDE NICHTS ZU LEIDEN TUN]), doch Tuskub beschließt, sie zu vernichten (E 810: Tuskub: Replika: -ИХ УНИЧТОЖАТ! МЫ НЕ ДОПУСТИМ НА МАРС ЗАРАЗЫ ЗЕМНИХ МЯТЕЖЕЙ. [-SIE WERDEN AUSGELÖSCHT! WIR LASSEN KEINE ERREGER IRDISCHER MEUTEREIEN AUF DEN MARS.]	fliegend. Feuerball
812-847	WELT-RAUM/ Raumschiff- inneres	Weitere Aufnahmen, die Blick aus Raumschiff zeigen (vgl.: E 812 u. E 763: Erdoberfläche/ Wiese). Los' (arbeitend) Kravzov (kauend und scherzend) und Gusev im Raumschiffinneren. Astronom tritt mit Dokument, das Zeit und Ort der Landung enthält, zu Aelita und wird – auf Aelitas Anweisung hin – von Ichoška erstochen. Während der Rat der Ältesten auf den Bericht des Astronoms wartet, packen Los', Kravzov und Gusev ihre Sachen, und Aelita befiehlt Ichoška, die Erdlinge zu empfangen und unbemerkt zu sich zu bringen. Durchs Fernrohr beobachtet Aelita die Marsstadt* und die Landung des Raumschiffs, aus dem Los', Kravzov und Gusev heraustreten. Ichoška führt sie vom Raumschiff weg (durch Kasch kreisförmig verengtes Bild weist auf die Fernrohr-Beobachtung Aelitas hin) und schmuggelt sie an den Wachen vorbei. * Marsstadt: fensterlose, wolkenkratzer-ähnliche Türme, klobige horizontale Betonbögen (Funktion nicht erkennbar) Drähte von Turm zu Turm, keine Beleuchtung, keine Bevölkerung, am Rande: Felsgeröll	Mord/ Intrige Marsarchitektur
848-1016	MARS	Kravzov will die Verhaftung Los'ens veranlassen, wird aber selbst verhaftet und abgeführt. Aelita und die Erdlinge machen sich bekannt. Es entsteht (parallel) ein „Geplänkel“ zwischen Gusev und Ichoška, eine „Liebesbeziehung“ zwischen Los' und Aelita. Als Ichoška verhaftet wird, beschließt Gusev, sie zu befreien und zettelt eine Revolution an, indem er die unterdrückten Arbeiter auffordert sich zu erheben. Gusev erhält Unterstützung von Aelita, Ichoška und	

		Los'. Als der Sieg erlangt ist, wendet sich Aelita gegen das „befreite Volk“, was zum Kampf zwischen ihr und Los' führt.	
848-890	MARS	<p>Kravzov kehrt mit Haftbefehl zu den Wachen zurück, um sie von der Notwendigkeit von Los'ens Verhaftung zu überzeugen (E 853: Kravzov: Replika: -ТОВАРИЩИ, ВЫ НЕ МИЛИЦИЯ БУДЕТЕ?...ОДНОГО ЧЕЛОВЕКА ЗААРЕСТОВАТЬ НАДО. [GENOSSEN, SIND SIE NICHT VON DER MILIZ?...EIN MENSCH MUß VERHAFTET WERDEN.]), woraufhin er abgeführt wird. Ichoška trifft mit den Erdlingen bei Aelita ein. Intensiver Blickkontakt zwischen Los' und Aelita. Gusev stellt sich per Handschlag der verwunderten Aelita vor (E 869: Gusev: Replika: -РАЗРЕШИТЕ ПРЕДСТАВАТЬСЯ, КОМБРИГ ГУСЕВ ИЗ КОНАРМИИ БУДЕННОГО. [ERLAUBEN SIE, MICH VORZUSTELLEN, CHEFBRIGADIER GUSEV AUS DER REITARMEE BUDENNYJ.]) Los' gibt Aelita Handkuß, den sie mit geschlossenen Augen und Lächeln entgegennimmt, worauf Gusev verächtlich ausspuckt, mit Ichoška scherzt und verschwindet. Kravzov wird als Erdenmensch vor Tuskub geführt (E 878: Wache: Replika: ТУСКУБ! ТУСКУБ! ЭТО -ЧЕЛОВЕК ЗЕМЛИ! [TUSKUB, TUSKUB – DAS IST EIN MENSCH VON DER ERDE!]), dem er sein Anliegen unterbreitet (E 881: Kravzov: Replika: -ТОВАРИЩ ТУСКУБОВ. [–GENOSSE TUSKUBOV...]). Er wird verhaftet und abgeführt. Unterdessen bittet Aelita Los', es den Erdenmenschen gleichzutun und mit seinen Lippen ihre zu berühren. (E 888: Aelita: Replika: ПРИКОСНИСЬ ТВОИМИ ГУБАМИ К МОИМ, КАК ТАМ У ВАС НА ЗЕМЛЕ... [BERÜHRE MIT DEINEN LIPPEN MEINE, WIE BEI EUCH AUF DER ERDE...]) vgl.: E 123: Aelita: Replika ПРИКОСНИСЬ ТВОИМИ ГУБАМИ К МОИМ, КАК ЛЮДИ ТАМ НА ЗЕМЛЕ... [BERÜHRE MIT DEINEN LIPPEN MEINE, WIE DIE MENSCHEN... DORT AUF DER ERDE...]) Sie küssen sich, Los' trägt Aelita zur Schlafstätte.</p>	<p>Erkennen, Reiz, Anziehung, Freude Erd-Begrüßungszeremonien Achtung Verachtung</p>
891-921	Vor Rat d. Ältesten, Aelitas Gemach, Kerker	<p>Gor und Tuskub, im Hintergrund Volk und Arbeiter. Gor fragt Tuskub nach der Besitzerin der Halskette, die neben dem ermordeten Astronom gefunden wurde. Blick auf Ichoška und akkordeonspielenden Gusev (E 896: Liedtext, vgl. E 140). Gusev ab, Wachen verhaften Ichoška und führen sie – beobachtet von Gusev – ab. Aelita und Los' in trauriger Zweisamkeit. Aelita macht Besitzansprüche geltend und stellt Los' eine gemeinsame Herrschaft in Aussicht. Währenddessen werden Kravzov</p>	Volk und Arbeiter

		und Ichoška – von Gusev gefolgt – in den Kerker geführt. Als Gusev im Kerker eintrifft, beginnt ein Gerangel zwischen Ichoška, ihm und den Wachen. Die Arbeiter beginnen sich zu erheben, kriechen langsam aus dem Keller in die Räume der Herrschenden.	
922-937		Los' kniet vor Aelita, die die Gestalt Natašas angenommen hat, und klagt sich wegen des Mordes an ihr/ seiner Frau an. Wachen betreten Aelitas Gemach, um Los' zu verhaften. Los' zieht seinen Revolver und wird von Aelita angegriffen. Sie ringen miteinander. Der inzwischen von den Arbeitern umringte Gusev zündet und wirft eine Handgranate und erklärt die Herrschaft der Alten/ des Ältestenrats als beendet. (E 933: Gusev: Replika: СВОБОДНОЕ СЛОВО СВОБОДНЫХ ЛЮДЕЙ ПОБЕДИЛО ТЫСЯЧЕЛЕТНЫЙ ГИПНОЗ „СТАРШИХ“ [DAS FREIE WORT FREIER MENSCHEN HAT DIE TAUSENDJÄHRIGE HYPNOSE DER "ALTEN" BESIEGT]). Aelita blickt düster umher.	Reue
938		Gusev: Replika: -ТОВАРИЩИ, ТОЛЬКО ВЫ САМИ МОЖЕТЕ ПОМОЧЬ СЕБЕ! И У НАС ТАК ЖЕ БЫЛО, У НАС НАЧАЛОСЬ С... [-GENOSSEN, NUR IHR SELBST KÖNNT EUCH HELFEN! BEI UNS WAR ES GENAUSO, BEI UNS FING ES AN MIT....]	
939-949	UNBEKANNTER ORT	<i>Die folgende Parabel besteht in einem filmischen Aufklärungsexkurs, nicht im Film, sondern des Films: gehört nicht zur Kommunikations/Rezeptionsebene der Massen, sondern zu der des Zuschauers; hat zum vorhergegangenen und folgenden Filminhalt keinerlei Bezug und hebt sich so vollkommen vom Kontext ab. Illustration von Gusevs Rede über die Bildung des Sowjetstaats</i> Parabel: Bildung des Sowjetstaats: Gefangener sprengt aus eigener Kraft seine Eisenketten, schreibt mit Fackel, die ihm von fremder Hand gereicht wird, Revolutionsdatum (E 941: Mischinsert: 25. октября 1917), zerschlägt mit Hammer Modell eines Throns, klassizistische Säule, Brunnen, Bögen; schmiedet eine Sichel, legt Hammer dazu.	Aufklärung. Befreiung. Sieg Revolution Agitation Indoktrinierung Eigenverantwortung Solidarität Proletariat Zarenherrschaft; Architektur d. alten Zeit
950		Gusev: Replika: ...ПО НАШЕМУ ПРИМЕРУ, ТОВАРИЩИ, ОРГАНИЗУЙТЕ ЕДИНУЮ ТРУДОВУЮ СЕМЬЮ СОЮЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК МАРСА. [...NACH UNSEREM VORBILD, GENOSSEN, ORGANISIERT EINEN ARBEITERVERBAND, DIE UNION DER SOWJETISCHEN SOZIALISTISCHEN REPUBLIKEN VOM MARS.]	

951-1003	Mars, Kerker	Los und Gusev entrollen vor der Menge ein Banner mit dem Schriftzug „РСФСР“ [RSFSR] (restlicher Text ist unlesbar). Aelita faßt den Entschluß, die Revolution anzuführen, was bei Gusev auf Unverständnis/ Mißtrauen stößt (E 962: Gusev: Replika: ЭХ, НЕ ВЕРЮ Я... НЕ ГОСПОДСКОЕ ЭТО ДЕЛО РЕВОЛЮЦИИ УСТРАИВАТЬ! [ACH, ICH GLAUB'S NICHT... ES IST NICHT SACHE DER HERRSCHENDEN, REVOLUTIONEN ANZUZETTELN!]) Die Massen tragen ihre Herrscherin zu Tuskub und Gor, Tuskub befiehlt die Niederschlagung der Revolution. Kämpfe. Arbeiter vs. Wachen, Kravzov und Ichoška befreien sich, andauernde Kämpfe, Tuskub und Gor werden gestürzt. Aelita befiehlt Waffenniederlegung und ruft den Sieg aus. (E 999: Aelita: Replika: ПОБЕДА! ВОЙСКА НА НАШЕЙ СТОРОНЕ! [SIEG! DIE TRUPPEN SIND AUF UNSERER SEITE!]) (Der Sieg wird gefeiert.	Schriftzeichen Massen-/ Arbeiterformationen, angelehnt an zeitgenössische Massenformationen ('befreite' Arbeiter 'funktionieren' nach alten Mechanismen) Wache mit gesenkten Köpfen Arbeiter mit in die Luft gestr. Armen
1004-1016		Aelita befiehlt der Oberwache, das Feuer auf die Aufständischen zu eröffnen, der Kampf setzt erneut ein. Los' erhebt Hand gegen Aelita, die ihn umarmt und verkündet, in Zukunft alleinige Herrscherin zu sein. Erneutes Ringen zwischen Los' und Aelita, die wieder die Gestalt Natašas angenommen hat. Los' stürzt Aelita in den Abgrund, ist erschrocken und verzweifelt.	Intrige
1017	ERDE	Mischinsert: Plakat : Анта, одэли, ута. Ränder durch Kasch ausgeblendet	Plakat: Schriftzeichen
1018	Bahnsteig Moskau	Los' händeringend	
1019		Mischinsert: Drei Plakate mit Reifenwerbung, davor Plakatkleber Анта-Одэли-Ута- ПОКУПАЙТЕ ШИНЫ ТОЛЬКО МАРКИ АНТА ОДЭЛИ УТА. [KAUFT NUR REIFEN DER MARKE ANTA ODÉLI UTA.]	
1020		МЫ РАЗОБЛАЧАЕМ ТАЙНСТВЕННОЕ РАДИО – ЭТО МАРКА НАШИХ ШИН – НЬЮ ЙОРКСКАЯ КОМПАНИЯ... [WIR DECHIFFRIEREN DEN GEHEIMNISVOLLEN FUNKSPRUCH – ES IST DIE MARKE UNSERER REIFEN – NEW YORKER GESELLSCHAFT...] (Rest unlesbar)	Plakat mit Werbungsschriftzug und Freiheitsstatue
1021		Los' lächelt (nur Kopf sichtbar; Restbild: Kasch). Der Traum ist beendet.	Traumende
1021		Mischinsert: Bahnhofsuhr: 15.34h	
1023-		Auf dem Bahnsteig treffen Maša und Gusev auf Los',	

1035		dem sie mitteilen, daß sie zum „ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЙ ФРОНТ“ [FERNÖSTLICHE FRONT] fahren (E 1027: Replika). Los' berichtet ihnen von seinem Mord und faßt den Entschluß, zu seiner toten Frau zurückzukehren. Nachdem er verschwunden ist, beschließen Gusev und Maša, ihn nicht alleine zu lassen und folgen ihm nach Hause.	
1036-1050	Los'ens Wohnung	Elena und Erlich – die im Begriff sind, das Los'sche Haus zu verlassen – beim Koffer packen. Los' kehrt nach Hause zurück, wo er Nataša unversehrt antrifft. Als Gusev und Maša die Wohnzimmertür öffnen, bietet sich ihnen das Bild der versöhnten sich küssenden Eheleute. Los' beteuert, während seiner Tat „БЕЗУМНЫМ“ [WAHNSINNIG] gewesen zu sein. Gusev und Maša springen in letzter Minute auf ihren Zug auf.	Rcuc, Liebe
1051-1054		Nataša fragt Los', ob er immer noch am Zweifeln ist, was dieser – beim Anblick der Schatten von Erlich und Elena im Treppenhaus – verneint. Er bittet Nataša um Verzeihung. Kuß	
1055-1057		Die Miliz trifft Erlich mit gepackten Koffern an und verhaftet ihn wegen Mordes an Spiridonov.	
1058-1063		Los' steht mit Nataša vor Kamin, sie blicken auf ein Photo von Spiridonov (E 1058: Insert: Photo Spiridonovs); Los' nimmt seine Pläne aus dem Sims und wirft sie ins Feuer. Als Nataša ihn daran hindern will, verkündet er (E 1060) – ДОВОЛЬНО МЕЧТАТЬ – ВСЕХ НАС ЖДЕТ ДРУГАЯ, НАСТОЯЩАЯ РАБОТА“ [– GENUG GETRÄUMT, UNS ALLE ERWARTET EINE ANDERE, EINE WAHRHAFTIGE ARBEIT] und führt die Verbrennung fort. Nataša und Los' blicken im Einverständnis ins Feuer, ins Gesicht des Gegenübers, ins Feuer...	Anlehnung an amerikanische Filmromanze Photo Realitätsbejahung, Bekehrung
1064		Remarka: КОНЕЦ [ENDE]	

V. Verwendete Literatur:

Film:

Protazanov, Jakov: „*Aelita*“. Moskau 1924.

Literatur:

Alejnikov, Moisej N.: Jakov Protazanov. Moskau 1957.

Aristoteles: Metaphysik. Stuttgart 1984.

Arlazorov, Michail: Protazanov. Moskau 1973.

Bachtin, Michail: Voprosy literatury i estetiki. Moskva 1975.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969.

Benson, Michael: Vintage Science Fiction Films, 1896-1949. London 1985.

Braun, Christina. v.: Ceci n'est pas une femme. In: Lettre International, Heft 25 II. Vj. 1994, S. 80-84.

Britikov, Aleksandr: Russkij sovetskij naučno-fantastičeskij roman. Leningrad 1970.

Bulgakova, Oksana: The Metamorphoses of the Soviet Film Heroine. In: Attwood, Lynne (Hrsg.): Red Women on the Silver Screen. London 1993, S. 149-174.

Christie, Ian: Down to earth. *Aelita* relocated. In: Taylor, Richard u. Christie, Ian (Hrsg.): Inside the Film Factory. London 1991, S. 80-102.

Dëring-Smirnova, J.R. u. Smirnov, I.: Istoričeskij Avangard s točki zrenija evoljucii čudožestvennyh sistem. In: Russian Literature VIII (1989) S. 403-468.

Dostoevskij, Fedor M.: Son smešnogogo čeloveka. In: Dnevnik pisatelja za 1877 god. Janvar' - Avgust. (Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach/ tom 25) Leningrad 1983.

Dostoevskij, Fedor M.: Traum eines lächerlichen Menschen. In: Der Spieler. Frankfurt 1992, S. 717-746.

Fjodorow, Alexander: Ein Mitbegründer der sowjetischen Science Fiction. In: Sowjetliteratur 1983.1; S. 166-172.

Földeak, Hans: Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction. München 1975.

Forš, Ol'ga: Sumasšedšij korabl', Washington 1964.

Gabrenya, Frank: Composer Receives Forgotten Instrument. In: Los Angeles Times, 07.12.1990.

Günther, Hans: Utopie nach der Revolution. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 378-393.

Gustafsson, Lars: Negation als Spiegel. Utopie aus epistemologischer Sicht. In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Bd. 1, Stuttgart 1982, S. 280-292.

Habermas, Jürgen: Die Krise des Wohlfahrtsstaats und die Erschöpfung utopischer Energien. In: Die neue Unübersichtlichkeit. Frankfurt 1985, S. 141-163.

Hansen-Löve, Aage: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978.

Hansen-Löve, Aage: Kručenych vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Formalismus. In: van der Eng (Hrsg.): Avant Garde 5/6. Amsterdam 1991, S. 15-44.

Hansen-Löve, Aage: V. Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm. In: Wiener Slavist. Almanach, 21, 1988, S. 135-223.

Heil, Jerry: Theme and Style, and the „Literary Film“ as Avant-Garde. In: van der Eng (Hrsg.): Avant Garde 5/6. Amsterdam 1991, S. 137-162.

Howe, Irving: Der anti-utopische Roman. In: Vilgradter, Rudolf (Hrsg.): Der utopische Ro-

- man. Darmstadt 1973, S. 344-354.
- Hummer, Waidemar: Der Permutationseffekt bei der Lösung von Anagrammen. Diss. Wien 1958.
- Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. diskurs film, Bd. 4, München 1991.
- Kühn, Renate: Das Rosenbaertlein Experiment. Studien zum Anagramm. Bielefeld 1994.
- Kručenyč, Aleksej: Vzorval'. In: Markov, Vladimir (Hrsg.): Manifesty i programmy russkich futuristov. München 1967, S. 61-63.
- Kručenyč, Aleksej: Novye puti slova. In: Markov, Vladimir (Hrsg.): Manifesty i programmy russkich futuristov. München 1967, S. 64 -73.
- Kulešov, Lev: Iskusstvo, sovremennaja žizn' i kinematografija. In: Kino-Fot, N.1. 25-31.08.1922, S. 2.
- Lachmann, Renate: Die 'Verfremdung' und das 'Neue Sehen' bei Viktor ŝklovskij. In: Poetica 3, 1970, S. 226-249.
- Lebedev, Nikolaj: Očerki istorii kino SSSR. Nemnoe kino. Moskva 1965.
- Lotman, Jurij: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt/Main 1977.
- Lotman, Jurij u. Uspenskij, Boris: Binary Models in the Dynamics of Russian Culture (to the End of the 18th Century) In: Nakhimovsky, Alexander (Hrsg.): The Semiotics of Russian Cultural History. London 1985, S. 30-66.
- Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München 1993.
- Lunačarskij, Anatolij: Sobranie sočinenii v vos'mi tomach. 8. Moskau 1963-67.
- Mendelson, Michael: Opening Moves: The Entry into the Other World. In: Extrapolation, Vol 25, No. 2, 1984, S. 171-179.
- Mierau, Fritz: 'Zoo'. In: Mierau, Fritz (Hrsg.): Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film 1918-1933, Leipzig 1991, S. 259-271.
- Nudel'man, Rafail: Fantastika i naučnyj process. In: Angara. 4, 1968, S. 62-67.
- Orosz, Susanne: Weiße Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm. In: Ledig, Elfriede (Hrsg.): Der Stummfilm. Konstruktion u. Rekonstruktion. diskurs film 2. München 1988, S. 135-151.
- Portisch, Hugo: Hört die Signale. Aufstieg und Fall des Sowjetkommunismus. Wien 1991.
- Seeblen, Georg: Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Films. Schondorf 1980.
- Šlapentokh, Dmitry u. Vladimir: Soviet Cinematography 1918-1991. Ideological Conflict and Social Reality New York 1993.
- ŝklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hrsg.): Russischer Formalismus. München 1971, S. 4-35.
- ŝklovskij, Viktor: Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi, ili tret'ja Ėloiza. Leningrad 1929.
- Smirnov, Igor: Katachrese. In: Flaker, Aleksandar (Hrsg.): Glossarium der russischen Avantgarde. Graz 1989, S. 299-307.
- Stites, Richard: Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. Oxford 1989.
- Stephan, Halina: Aleksej Tolstoj's Aelita And The Inauguration Of Soviet Science Fiction. In: Canadian-American Slavic Studies, 18, Nos. 1-2 (Spring-Summer 1984), S. 63-75.
- Striedter, Jurij: Die Doppelfiktion und ihre Selbstaufhebung. Probleme des utopischen Romans, besonders im nachrevolutionären Rußland. In: Henrich, Dieter (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983.

- Suerbaum, Ulrich u. Broich, Ulrich (Hrsg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte. Themen und Typen. Form und Weltbild. Stuttgart 1981.
- Sovetskie chudožestvennyje fil'my. Annotirovannyj katalog. Tom 1, Nemye fil'my 1918-1935. Moskva 1961.
- Suvin, Darko: Science Fiction and Utopian Fiction: Degrees of Kinship. In: Positions and Pre-suppositions in SF. Kent, Ohio 1988, S. 33-43.
- Suvin, Darko: Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. In: Barmeyer, Eike (Hrsg.): Science Fiction. München 1972, S. 86-103.
- Taylor, Richard u. Christie, Ian (Hrsg.): The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents. Cambridge 1988.
- Taylor, Richard u. Christie, Ian (Hrsg.): Inside the Film Factory. London 1991.
- Thun, Nyota: Nachwort (zu Aelita und Geheimnisvolle Strahlen). In: Tolstoj, Aleksej: Aelita Geheimnisvolle Strahlen. Berlin und Weimar 1987.
- Tolstoj, Aleksej: Aelita. In: Aleksej Tolstoj. Sobranie sočinenij. Tom tretij. Moskva 1958, S. 535-685.
- Vertov, Dziga: My - Variant manifesta. In: Kino-Fot, N.1, 25-31.8.1922, S. 11-12.
- Večnoe solnce: russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika (vtoraja polovina XIX- načalo XX veka). Moskva 1979.
- Wellek, Nonna D.: Die sowjetrussischen literarischen Utopien. In: Vilgradter, Rudolf (Hrsg.): Der utopische Roman. Darmstadt 1973, S. 321-329.
- Winter, Michael: Utopie. In: Meid, Volker: (Hrsg.) Killy Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd 14. München 1993, S. 451-456.
- Youngblood, Denise: Soviet cinema in the silent era, 1918-35. Ann Arbor, Mich. 1985.
- Youngblood, Denise: Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet society in the 1920s. Cambridge 1992
- Youngblood, Denise: The return of the native: Yakov Protazanov & Soviet Cinema. In Taylor u Christie (Hrsg.): Inside the Film Factory. London 1991, S. 103-123.
- Ziegler, Rosemarie: Anagramm. In: Flaker, Aleksandar (Hrsg.): Glossarium der russischen Avantgarde. Graz 1989, S. 119-125.
- Zielcke, Andreas: Die Angst der Akteure vor der Premiere. In: SZ Nr. 142/ 97, 1997, S. 11.
- Kritiken:**
- Der Film, 26.10.1924, N. 43, Zienau, Oswald: Aelita - ein sowjetrussischer Marsfilm. S. 32-35. Der Kinematograph, 01.06.1924.
- Filmkurier, 04.06.1926, anonym, S. 12.
- Izvestija, 01.10.1924, N. 224, Chersonskij, Ch.: Teatr i iskusstvo. „Aelita“, S. 7.
- Kino-gazeta, 07.10.1924, No 41 (57), Lebedev, Nikolaj: Na prosmotrach. „Aelita“, S. 2.
- Novyj Zritel', No.39, 1924, anonym, Ékran po kino-fil'mam. „Anta...odÉLI...uTA“, S. 15.
- Pravda, 01.10.1924, No. 223, B.T. Kino. Aelita. („Rus'"), S. 5.
- Proletkino, No. 4/5, 1924, anonym: Putešestie na mars v tramvaje, S. 25.
- Rabočij i teatr, No.6, 1924, Trachtenberg, V.: „Aelita“, S. 13.
- Večernaja Moskva, 01.10.1924, N. 225, Čarnyj, M.: Teatr i kino: „Aelita“, S. 3.
- Večernaja Moskva, 06.11.1924, anonym.
- Žizn' i iskusstvo, No. 48, 1924, Tal'vin, B.: „Aelita“, S. 13.

VI. Anhang

Photos





Abb.1
Nataša



Abb.2
Aélita



Abb.3
Maša



Abb.4 Los' und Nataša: Der 'markierte' Kuß



Abb.5 Aelita und Gor: Der 'unmarkierte' Kuß

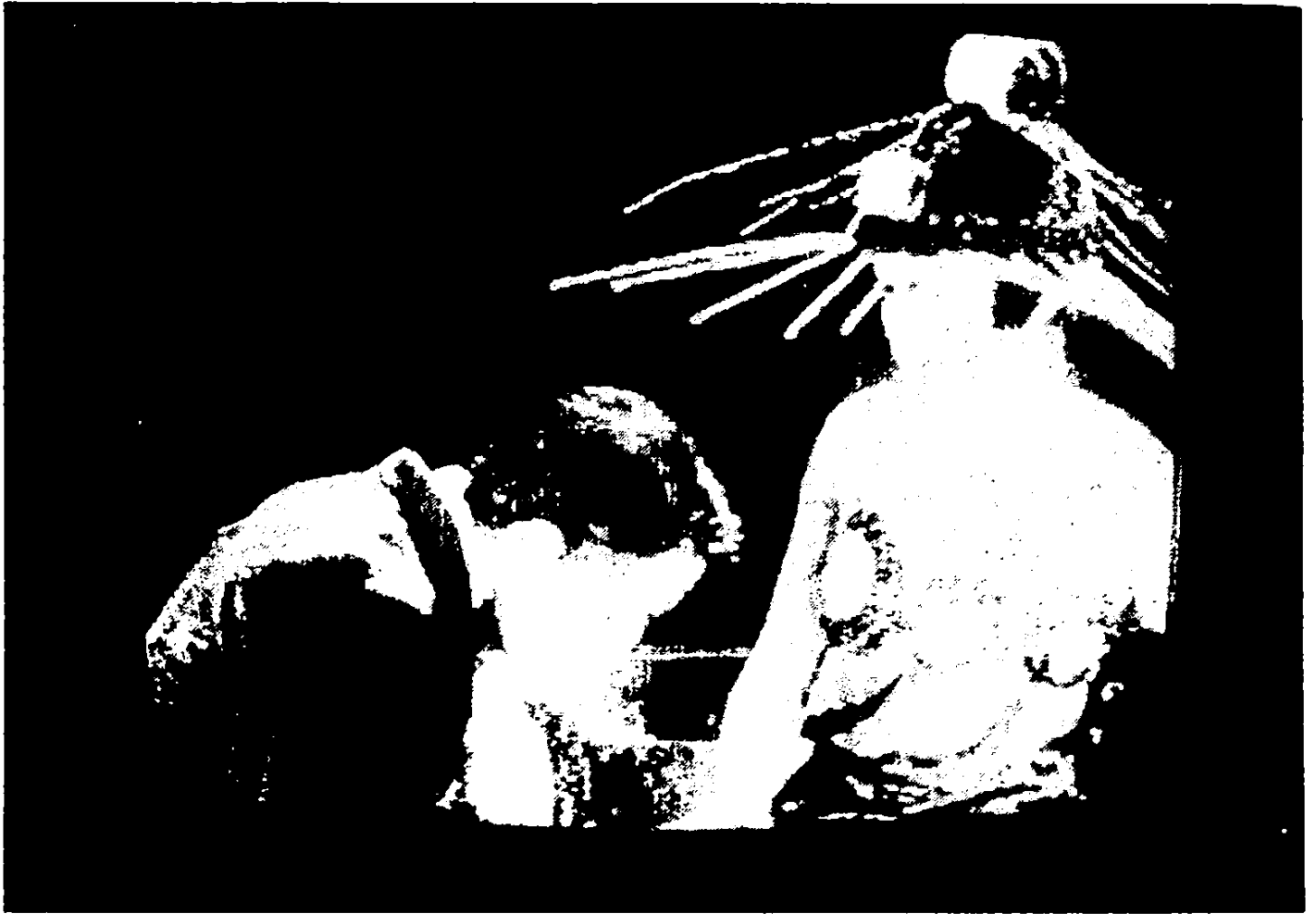


Abb.6 Los' und Aelita: Handkuß



Abb.7 Los' und Aelita: Der Kuß der Verliebten



Abb.8a Tuskub, der Regierende



Abb.8b Aelita, die Herrschende



Abb.9

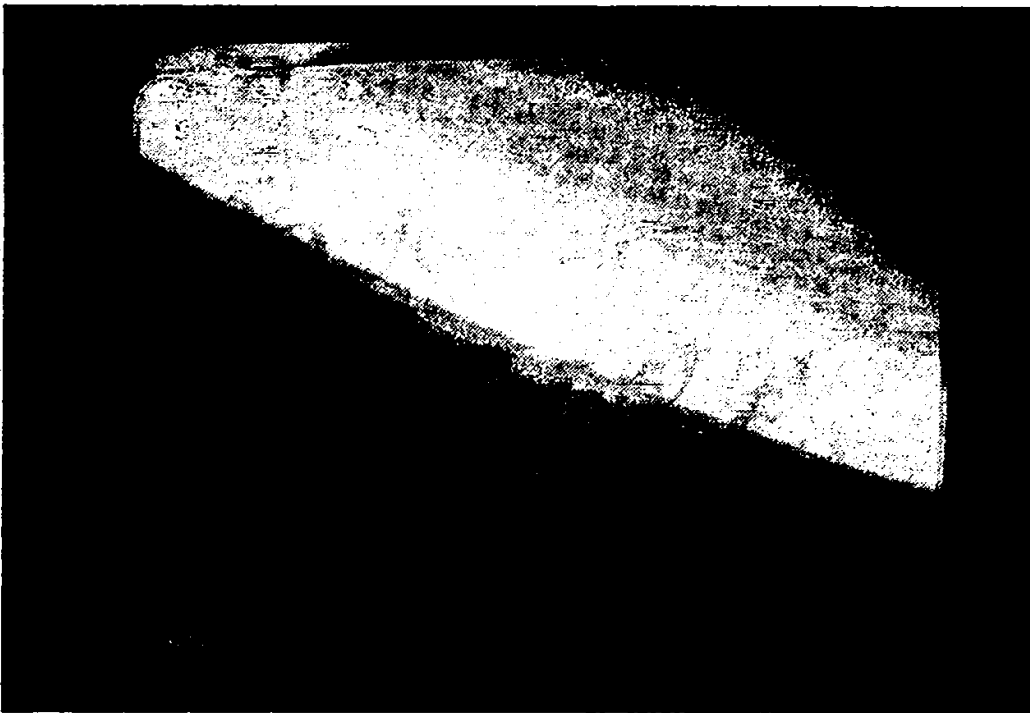


Abb.10

Abb.11



Abb.12



Abb. 9-12 (v.l.n.r.) Der 'geheimnisvolle Funkspruch'



Abb.13
Das Fenster
als weltver-
bindender
Spiegel

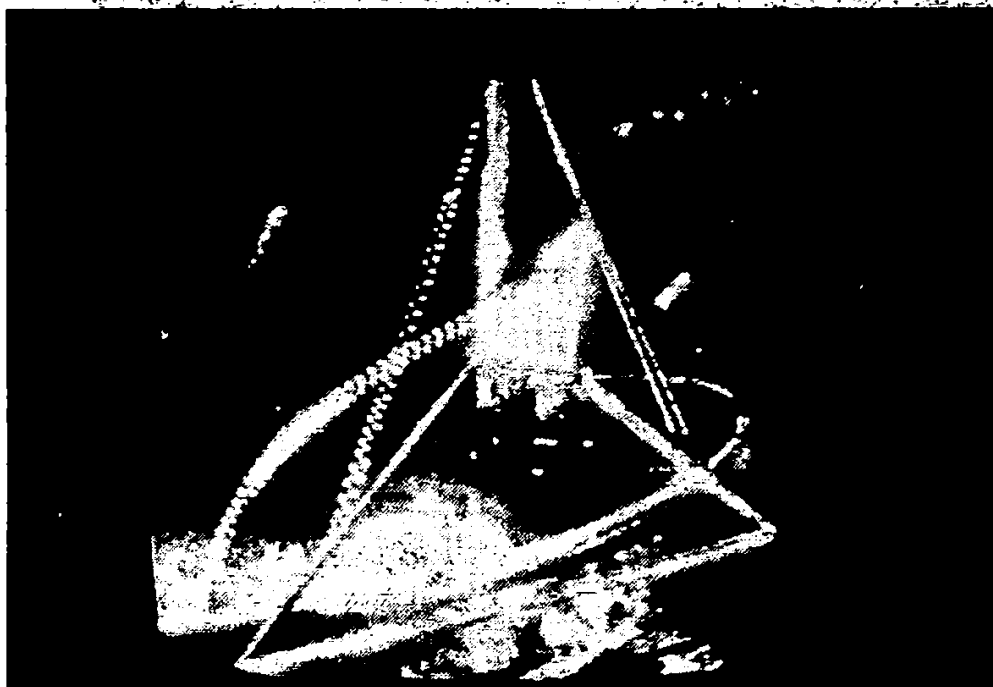


Abb.14
Der Beob-
achtungsappa-
rat

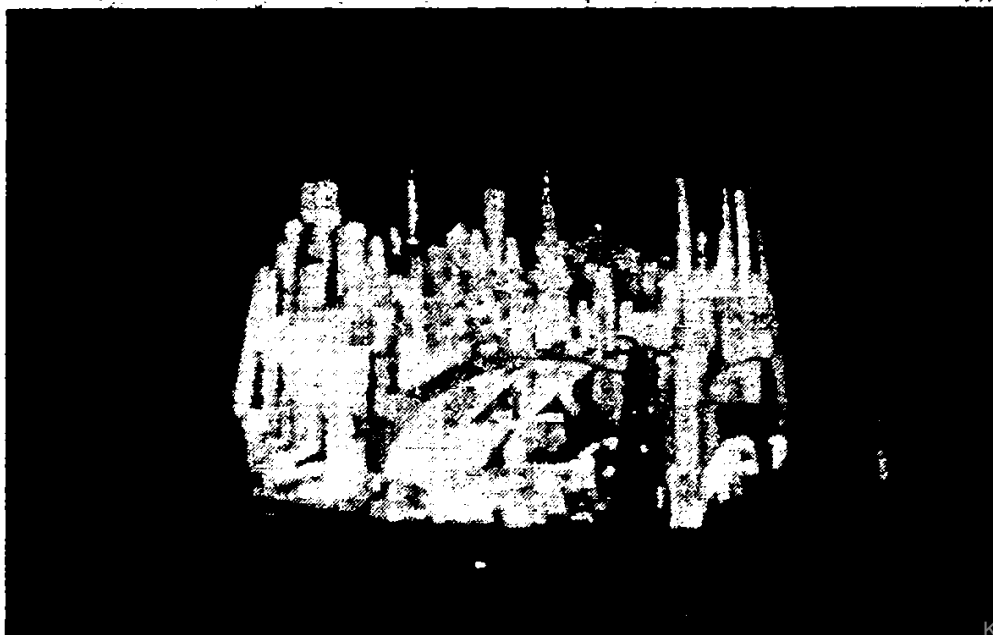


Abb.15
Die Marsstadt

Abb. 16
Rotarmist
Gusev



Abb. 17
Detektiv
Kravzov



Abb. 18
Ingenieur
Spiridonov



DIE WELT DER SLAVEN SAMMELBÄNDE – SBORNIKI

Herausgegeben von Peter Rehder (München) und Igor Smirnov (Konstanz)

Band 1:

ANTON P. ČECHOV

PHILOSOPHISCHE UND RELIGIÖSE DIMENSIONEN IM LEBEN UND IM WERK

Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums
Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994

Herausgegeben von

Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge, Regine Nohejl

1997. Hard cover. XXII, 641 S. 140.- DM. (ISBN 3-87690-675-X)

Wurde Čechov in der sowjetischen Forschung lange undistanziert für die sozial engagierten Intellektuellen vereinnahmt, so haben sich im Westen die Vorstellungen des 'teilnahmslosen Beobachters und Diagnostikers' oder das unverbindlich vage Bild des 'Humanisten' zu Klischees verfestigt. Die Bühnenpraxis ignoriert besonders in westlichen Ländern oft völlig den Entstehungskontext von Čechovs Dramen. Der vorliegende Band, der die Ergebnisse des 2. Internationalen Čechov-Symposiums präsentiert, will die über Jahrzehnte entstandenen Einseitigkeiten und 'schiefen Bilder' in der Čechovforschung und -rezeption hinterfragen und korrigieren helfen. Es wird deutlich, daß ein Schriftsteller sich intensiv mit philosophischen und religiösen Problemen auseinandersetzen kann, auch wenn er selbst keine klare ideologische und weltanschauliche Stellung bezieht. Die mehr als siebenzig Beiträge von Čechovforschern aus aller Welt zeigen, wie eng und komplex die genetischen und typologischen Beziehungen Čechovs zu philosophisch-weltanschaulichen Diskussionen seiner Zeit, zur europäischen Geistesgeschichte insgesamt und zur christlich-religiösen Tradition (v.a. in ihrer orthodoxen Ausprägung) sind. Der Band repräsentiert auf diese Weise den aktuellen Stand der Čechovforschung und bietet eine Fülle von Anregungen. Zugleich kann er als anschauliches Beispiel für die neue Form des inhaltlichen und methodischen Dialogs zwischen russischer und westlicher slavistischer Literaturwissenschaft betrachtet werden.

VERLAG OTTO SAGNER

D-80328 MÜNCHEN

Telefon: (089) 54 218-0 – e-mail: postmaster@kubon-sagner.de

DIE WELT DER SLAVEN SAMMELBÄNDE – SBORNIKI

Herausgegeben von Peter Rehder (München) und Igor Smirnov (Konstanz)

Band 2:

Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik (POLYSLAV)

Band 1

Herausgegeben von Markus Giger und Björn Wiemer

1998. Hard cover. X, 212 S. 86.- DM. (ISBN 3-87690-705-5)

Unter dem Namen POLYSLAV wurde am 11. Oktober 1997 in Konstanz auf internationaler Ebene eine neue Arbeitsgruppe jüngerer Linguisten gegründet, die das aktive Interesse an der Erforschung slavischer Sprachen verbindet. Die Beiträge von jährlich einmal stattfindenden Treffen sollen in Sammelbänden dokumentiert werden. Der vorliegende Band stellt dazu den Auftakt dar. Er umfaßt 23 Beiträge aus verschiedenen aktuellen Bereichen der slavistischen Linguistik. In ihnen werden vor allem das Bulgarische, Polnische, Russische, Slovakische, Sorbische und Tschechische behandelt, teilweise unter Einbeziehung des Deutschen, Friaulischen, Italienischen, Litauischen und Ungarischen. Zwei Beiträge befassen sich ferner explizit mit altkirchenslavischen Quellen. Ein großer Teil der Aufsätze ist pragmatischen und diskurstheoretischen Fragestellungen gewidmet, aber auch sozio- und kontaktlinguistische sowie typologische und grammatische Probleme werden behandelt. Ferner sind zwei Beiträge, die sich mit Wortstellungsphänomenen und Pronomina befassen, an formalen linguistischen Modellen ausgerichtet, in einem werden Probleme statistischer Prüfverfahren untersucht. Der Inhalt dieses Bandes deckt somit eine große Spannweite von für die Slavistik aktuellen linguistischen Forschungsfeldern ab.

VERLAG OTTO SAGNER

D-80328 MÜNCHEN

Telefon: (089) 54 218-0 – e-mail: postmaster@kubon-sagner.de

DIE WELT DER SLAVEN SAMMELBÄNDE – SBORNIKI

Herausgegeben von Peter Rehder (München) und Igor Smirnov (Konstanz)

Band 3:

Lebenskunst – Kunstleben Жизнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв.

Herausgegeben von Schamma Schahadat

1998. Hard cover ca. 224 S. 86.- DM. (ISBN 3-87690-706-3)

Internationaler Sammelband mit wichtigen Beiträgen zum *žiznetvorčestvo* als epochenübergreifender Strategie, die als Poetik des Verhaltens und als Konstruktion der *persona* in der russischen Kultur vom 18. bis ins 20. Jh. immer wieder auftritt :

Schamma Schahadat: Das Leben zur Kunst machen. Theoretische Überlegungen zur Lebenskunst. – Дмитрий Захарьин: Просветительская болезнь *manustupratio*. История неприличного в слове и жесте. – Александр Эткинд: Из Бездны: Афанасий Шапов и его читатели. – Федор Поляков: Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллица (Льва Кобылинского). – Rainer Grübel: Das ungewisse letzte Wort. Sein Leben schreiben: Rozanovs Bio-Graphie. – Вячеслав Десятов: Российское утопическое жизнетворчество и мессанизм: Случай Николая Гумилева. – Кирилл Постоутенко: Исторический оптимизм как модус Сталинской культуры. – Александр К. Жолковский: К технологии власти в творчестве и жизнетворчестве Ахматовой. – Irene Masing-Delić: The Grušnickij Syndrome: Vladimir Lugovskoj's Life Creation. – Игорь П. Смирнов: „Никого не винить, я сам.“ (По поводу книги Ирины Паперно *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*).

VERLAG OTTO SAGNER

D-80328 MÜNCHEN

Telefon: (089) 54 218-0 – e-mail: postmaster@kubon-sagner.de