

Mobile Menschen und bewegte Bilder

Das englische Wort *movies* macht sehr schön deutlich, dass der Film grundsätzlich mit Bewegung zu tun hat. Die Wortprägung zielte auf die Differenz zu den „stehenden“ Bildern etwa der Malerei, die es seit Jahrtausenden gibt. Angesichts dessen ist das „mit Licht gemalte“ Bild (photo-graphie) eine relativ neue Entwicklung – sie gibt es seit den 1820er Jahren –, aber auch die Photographie fixiert noch ein Bild, das „stehend“ ist, sozusagen die Zeit anhält. Erst seit den 1890er Jahren kennt man die Technik, Bewegung in einer Abfolge von „stehenden“ Bildern aufzuzeichnen, die bei einer entsprechend schellen Projektion als „bewegte“ Bilder erscheinen. Nur in diesem Sinn ist das „stehende“ Bild der Ausgangszustand, während die bewegten Bilder abgeleitet sind.

Verlässt man einmal die Perspektive der Technikgeschichte, werden die Bewegung und deren Wahrnehmung primär, weil sie „natürlich“ sind. Einem Maler stunden- und tagelang Modell zu sitzen oder beim Photographen (früher minutenlang) vor dem Objektiv einer Photokamera stillzuhalten, ist dagegen unnatürlich, ist nicht der – für die Erfahrung primäre – Normalzustand. Gleiches gilt für die alltägliche Wahrnehmung, die der Bewegung bedarf, um Zeit und Raum erfahren zu können. Wo sich nichts verändert, weder im Wahrgenommenen noch im Akt der Wahrnehmung, scheint die Zeit stillzustehen. Einen solchen Stillstand zu sehen ist der Ausnahmefall.

Im Film waren aber nicht nur die Objekte vor der Kamera und die diese Objekte aufzeichnenden Bilder in Bewegung (später auch die Kamera selbst), er waren v. a. die Menschen und die Waren von Anfang an unterwegs, und heute sind sie es mehr denn je. Darüber hinaus zeigt gerade der Film als Metier, dass (als starr und statisch gedachte) kollektive (v. a. nationale) Zugehörigkeiten und Zuschreibungen sich oft als wenig tauglich erweisen, sobald sie genauer betrachtet werden. Die üblichen Begrifflichkeit der Zuschreibungen relativieren sich, weil

weniger präzise Definitionen („Abgrenzungen“) dem Ist-Zustand gerecht werden, sondern vielmehr das Denken in Aspekten und Anteilen. Zuschreibungen müssen flexibel gedacht werden. An diesen beiden Aspekten, (1) der Mobilität von Menschen und Artefakten und (2) der Unzulänglichkeit der herkömmlichen Zuordnungskriterien soll im Folgenden gezeigt werden, dass der Film als kulturelle Praxis sinnvollerweise in Kategorien beschrieben und analysiert werden sollte, die jenseits fester kultureller Grenzen liegen.

Die Beispiele stammen überwiegend aus dem Bereich des Russischen, sie sind z. T. Ergebnisse eines Forschungsprojekts zu den „Russen in Hollywood“.¹

1. Mobilität als Normalfall

Die Rekonstruktionen der Paläontologen zeichnen den frühen Menschen als Nomaden, für den Mobilität eine Selbstverständlichkeit war. Sesshaftigkeit ist dagegen erst eine relativ junge Lebensweise, und die Etymologie legt uns nahe, die damit verbundene Landwirtschaft als Urform und Grundlage von Kultur zu begreifen (*cultus* < *colere*). Für den „geschichtlichen“ Zeitraum der Menschheitsentwicklung jedoch, der wegen des Vorliegens schriftlicher Quellen genauer beschreibbar ist, stellt – so scheint es – gerade diese Sesshaftigkeit den Normalfall, Mobilität aber eine Ausnahme dar. Forscher wie Helms (1988) gehen davon aus, dass Mobilität zeitweilig sogar ein Privileg war, nur wenigen Personen in besonderen Handlungszusammenhängen zugänglich war, sogenannten „long-distance specialists“ wie Seeleuten oder Geistlichen. Auch wenn in historischer Perspektive Kulturen oftmals als fest in Kultur „räumen“ fixiert schienen, das „fahrende Volk“ sozial abgewertet wurde, bedeutete dies keine ausschließliche Privilegierung von Immobilität. Auch die Mobilität behielt ihren Wert. In vielen Kulturen wurde z. B. das Leben als Weg und Wanderung begriffen und Formen der Persönlichkeitsreife wurden häufig durch Ortsveränderung markiert, sei es die *peregrinatio religiosa*, die eine Reise zu sich selbst sein sollte, sei es die Kavalliersreise, die „Wanderjahre“ der Romantik, die für die bürgerliche Kultur bis ins 20. Jahrhundert modellhaft blieben – sie alle waren hoch geschätzte Formen der Mobilität

1 ... das den Verf. im Spätjahr 2010 nach Los Angeles führte.

auf dem Territorium der eigenen oder einer nur partiell fremden Kultur. Die kulturell dominierende Sesshaftigkeit war damit zumindest temporär bzw. partiell suspendiert. Das koloniale Zeitalter brachte dann in größerem Umfang sehr unterschiedliche Kulturen miteinander in Kontakt, wenn dies zunächst nur für kleine Kreise der Bevölkerung galt, und auch hier bildete die viel besungene „Sehnsucht nach der Ferne“ die Komplementärscheinung zum Lob der sesshaften Heimatverbundenheit.

Das spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert übliche Muster zur Konstruktion der kollektiven Identität ist das nationale, das auch heute im wesentlichen weitergepflegt wird, wobei aber die gesellschaftlichen, v. a. aber die ökonomischen Realitäten tiefgreifende Veränderungen am Konzept des Nationalstaates erzwungen haben. Auch das Nationale, v. a. die Nationalökonomie kam nicht ohne Internationales aus.

Da der Film anfangs vorrangig als eine vor allem ökonomischen Gewinn bringende Technik betrachtet wurde, hätten nationale Begrenzungen gleichzeitig den Verzicht auf fremde Märkte und damit auf mögliche Gewinne bedeutet, zumal man wusste, dass gerade der Reiz des Exotischen, d. h. das Überschreiten des eigenen Rahmens den Verkauf beförderte. Die das Filmgeschäft bis zum Beginn des ersten Weltkriegs dominierenden Franzosen setzten jedenfalls sehr früh auf eine Internationalisierung sowohl der Drehorte als auch der Absatzmärkte: Ab 1896, als der technische Standard des sog. Malteserkreuzes ein flimmerfreies Vorführen erlaubte, expandierten die marktführenden Brüder Lumière und schickten kleine Mannschaften mit Vorführ- und Aufnahmegeräten in und außerhalb Europas herum, wo diese die Technik bekannt machten und gleichzeitig Filme über Sehenswürdigkeiten drehten. Neben Brüssel, Madrid und Köln gehörten Sidney, Shanghai und Mexiko City zu den Stationen – und Russland. Hier wurden im Frühjahr 1896 zum ersten Mal Filme vorgeführt, und zwar in einem Café-Kabarett, das Charles Aumont (Margolit 1999, 1) auf der Handelsmesse von Nižnij Novgorod, die in jenem Jahr gleichzeitig die große Allrussische Ausstellung war, betrieb. Ein wenig später im selben Jahr wurde die Krönung des Zaren Nikolaus' II. von den ausländischen Fachleuten aufgezeichnet. Das Zarenhaus leistete sich diesen Dokumentarfilm aus Prestige Gründen, er war und blieb erst einmal für einige Jahre in Russland eine Ausnahme.

Die Brüder Lumière verkauften 1897 ihr Patent für den Kinetographen an den Pariser Unternehmer Charles Pathé, der ein weltweit – d. h. auch in Russland – agierendes Filmimperium aufbaute, das aber

schnell und an verschiedenen Orten Konkurrenz erhielt. Filme über Russland, Szenen aus dem russischen Leben wurden zunächst üblicherweise von Teams gedreht, die für ausländische Produzenten arbeiteten. So entstand z. B. 1907 der fünfminütige Film *Донские козаки* (Donskie kozaki; „Donkosaken“) für den Marktführer Pathé. Der Film zeigte die Ausbildung der Soldaten des Ersten Donkosaken-Regiments. Er wurde in Russland ein ausgesprochener Renner, die 219 Kopien waren binnen zwei Wochen vergriffen. „Dieser sensationelle Erfolg veranlasste die Firma Pathé in Russland eine eigene Spielfilmproduktion aufzuziehen“ (Margolit 1999, 2), wobei die Russen durch französische Regisseure und Kameraleute angeleitet wurden.

Die in nationalen Kategorien operierende Geschichtsschreibung hält fest, dass der erste Russe, der als Produzent ins Filmgeschäft einstieg, der Petersburger Photograph Aleksandr Drankov war. Er gründete eine Firma und produzierte den ersten russischen Spielfilm *Стенька Разин* („Sten’ka Razin“; Regie: Vladimir Romaškov) im Jahr 1908. Er drehte z. B. auch Dokumentaraufnahmen von Lev Tolstoj.

Die Deutung dieses Films als „Geburtsstunde des russischen Film“ suggeriert, es sei die Nationalität des Produzenten, die diesen Film zu einem „russischen“ machte. Wenn aber eine Geschichte in nationalen Kategorien einen Erkenntniswert haben soll, dann bietet sich letztlich nur die Kategorie „Zielpublikum“ an. Denn was sagt letztlich die Nationalität eines Produzenten oder Regisseurs oder der Produktionsort über einen Film aus? Von einem „amerikanischen Film“ zu sprechen erscheint nur sinnvoll, wenn dieser dem Wertekanon und dem Erwartungshorizont eines amerikanischen Publikums verpflichtet ist – was auch immer im Einzelnen darunter verstanden werden mag. Analog dazu wird ein Film zu einem russischen, wenn er sich in Themen, Motiven, Bildsprache usw. in die russischen kulturellen Traditionen stellt. Anders gesagt: Die Produktion eines Films speziell für ein russisches Publikum macht diesen (nachvollziehbar) zu einem russischen.

Davon waren die die Produktionsteams der 1910er Jahre weit entfernt, zumal sie meistens international zusammengestellt waren. So gründete auch der ehemalige Kosaken-Offizier Aleksandr Chanžonkov, der zunächst als Verleiher ausländischer Filme tätig war, eine Firma und holte Vasilij Gončarov, den Drehbuchautor von *Sten’ka Razin*, in sein Team. Er warb Petr Čardynin und Ivan Mozžuchin von den Kul-

turhäusern ab, in denen sie bis dahin aufgetreten waren. Kameramann in seiner Mannschaft war der Franzose Louis Forestier (gest. 1945).

Pavel Timan [geboren 1881 in der baltendeutschen Familie Thiemann] hatte 1909 bei einer Frankreichreise das Kino kennen gelernt und sich vertraglich an die französische Firma Gaumont gebunden, für die er das Russlandgeschäft organisierte, bevor er sich selbständig machte. Er tat früh den Schritt aus dem Milieu der populären Unterhaltung heraus, und näherte sich dem Theater an. Er entdeckte Jakov Protazanov, der zum berühmtesten Regisseur der Epoche aufstieg, und engagierte Vladimir Gardin, einen Schauspieler des renommierten Theaters der Vera Komissarževskaja. Sein Kameramann war Giovanni Vittroti, einer der führenden Kameralente des italienischen Films jener Jahre, den er nach Russland holte. Eine weitere Produktionsfirma war die von Iosif Ermol'ev, der zuvor bei Pathé gewesen war.

Es war letztlich der Erste Weltkrieg, der einen Schub in Richtung eines „nationalen“ Kinos bewirkte, eng verbunden mit dem Aufbau einer eigenständigen Filmindustrie. Nach dem Kriegsausbruch war der Import von Filmen zunehmend schwieriger geworden, weshalb sich die Russen nun um eigene Produktion sowohl von Rohmaterial als auch von gedrehten Filmen bemühen mussten. Die Zahl der im Land produzierten Filme stieg innerhalb kürzester Zeit stark an, denn auch die Regierung zeigte ihr Interesse an dem Medium. Sie richtete im Kriegsministerium eine Stelle ein, die eine doppelte Aufgabe hatte: Mit Filmen die Motivation der Soldaten erhöhen und gleichzeitig im Hinterland über das Kriegsgeschehen berichten. Dazu unterstützte sie die heimische Filmindustrie.

Dieser kurze Abriss der Geschichte des Films in Russland zeigt, dass die Anfänge mit großer Selbstverständlichkeit international waren und ein wirtschaftlich eigenständiges „russisches Kino“ erst durch politische Einflussnahme entstand, bzw. eine Folge des Krieges war – wozu es beim deutschen Kino eine klare Analogie gibt. Bei allem Bemühen um kulturelle Selbständigkeit konnten sich die nationalen Kinos in technischer und ästhetischer Hinsicht jedoch nicht völlig von einander abschotten, was sich allein schon an der Tatsache zeigt, dass selbst in Hochzeiten nationaler Eigenständigkeitsbestrebungen eine Erfindung wie der Tonfilm (samt den durch ihn ermöglichten Genres) sich in kürzester Zeit international durchsetzte. Gleiches gilt der den Farbfilm, Breitwandformate, das Fernsehen u.ä.

Zwar standen und stehen die Art, wie die Lichtspielhäuser (und später Fernsehanstalten) in den verschiedenen Ländern organisiert sind, und nicht selten Zensur-Praktiken einer wirklich globalen Zirkulation von Film-Ideen im Weg – generell aber gilt, dass Filme, v. a. Spielfilme auf ein Publikum auch jenseits der Grenzen des Produktionslandes zielen. Filmfestivals sind deshalb in der Regel international organisiert², oder haben zumindest – wie der Oscar – eine Rubrik „best foreign film“.

Die meisten technischen Neuerungen fanden in den USA statt, wo seit den 1920er Jahren die meisten Filme produziert wurden, wobei sich Hollywood – aus den unterschiedlichsten Gründen – als Magnet für viele nicht aus den USA stammende Künstler entwickelte. Die Bestrebungen europäischer Regierungen, die Bevölkerung unter Gesichtspunkten der Klasse oder v. a. der „Rasse“ zu homogenisieren, verstärkte den Trend, so dass – mit einem kräftigen Schuss Zynismus – Hitler auch schon einmal als größter Wohltäter für Hollywood bezeichnet wurde.

2. Inter-/Transnationalität als Normalfall

Da die Anfänge des Filmgeschäfts mit den nicht besonders prestigereichen Vergnügungshallen verbunden waren, engagierten sich die wirtschaftlich bereits erfolgreichen und gesellschaftlich etablierten Schichten dort in der Regel nicht, so dass der Film zu einem Betätigungsfeld für Aufsteiger wurde. Die Lumiere-Brüder z. B. stammten aus einem kleinen Photographenhaushalt und wurden später mit der Produktion photographischer Platten zu Fabrikbesitzern. Ihre Teams waren – wie oben angedeutet – oft international zusammengesetzt und rund um den Globus tätig. Lassen sich solche Teams einfach dem französischen Kino zuschlagen, nur weil die Auftraggeber Franzosen waren und die Firma in Frankreich ihre Steuern zahlte?

Für die Sowjetunion war der Aufbau einer sowohl wirtschaftlich wie ästhetisch (und v. a. ideologisch) eigenständigen Filmproduktion in den 1920er Jahren ein wichtiges Ziel. Im Rahmen des Rates für gegenseitige Wirtschaftshilfe (gegr. 1949) fanden nach dem Zweiten Weltkrieg ver-

2 Auch unter diesem Gesichtspunkt ist es auf die die „nationalen Jahre“ immer nur der zweitbeste Weg, eine Geschichte von Film und Kino in nationalen Kategorien zu erzählen.

schiedene Filmproduktionen als Kooperationen sozialistischer Länder statt, und diese Kooperationen wurden in den 1970er Jahren auch auf weitere Länder wie z. B. Italien ausgeweitet. Im Jahr 2005 erinnerte die Zeitung *Kommersant Vlast* an die Premiere von *Подсолнухи* (I girasoli – „Sonnenblumen“) vor 35 Jahren, die eine politisch nicht immer einfache aber letztlich doch produktive Zusammenarbeit mit Studios aus sog. kapitalistischen Ländern einleitete (Žirnov 2005).

2.1 Internationalität der Produktion

Auch in den USA wurde die die Frage nach dem nationalen Proprium von Anfang an nicht locker gesehen, aber aus ganz anderen Gründen. Dort waren – v. a. seit Hollywood zum Zentrum der Produktion wurde – die Aufsteiger im Filmgeschäft meist Zuwanderer. Neal Gabler (1989) hat gezeigt, dass die Orientierung der großen Studios an als konservativ geltenden amerikanischen Werten und die Pflege der Pflege des Mythos vom „großen Aufstieg für jedermann“ damit im Zusammenhang stehen, dass die Besitzer der Studios, in der Regel aus Mitteleuropa stammende Juden, sich dieser Werte gar nicht so sicher waren und geradezu überangepasst auf ihre neue Heimat reagierten. Die Sensibilität für die nicht direkt offenliegenden Strömungen und kollektiven Wünsche sei eine Funktion des Außenseitertums gewesen. In der Tat stammte Adolph Zuckor (*1873), der Gründer von *Famous Players Film Company*, aus der 1927 *Paramount* hervorging, aus Ungarn und wanderte 16jährig in die USA aus. Ebenfalls aus Ungarn stammte William Fox (*1879), der ursprünglich wohl Wilhelm Fuchs hieß und schon als kleines Kind nach New York kam. Er gründete die *Fox Film Corporation*, aus der später *20th Century Fox* hervorging. Louis B. Mayer (*1885), einer der Gründer von *Metro-Goldwyn-Mayer*, stammte aus Minsk und kam über Kanada in die USA. Sein Partner Samuel Goldwyn (*1882) hieß ursprünglich Szmuel Gelbfisz und stammte aus Warschau, von wo er über England in die USA auswanderte. Sie alle waren Juden, die deshalb in ihren Ursprungsländern nicht zur Titularnation gehört hatten. Sie und andere gaben als Studiobosse in Hollywood ein Kino in Auftrag, das insofern „amerikanisch“ war, als es primär für den amerikanischen Markt produzierte. Ob das beteiligte Personal aus Amerikanern bestand, spielte nur selten eine Rolle.

Viele der anderen Migranten, die in Hollywood lebten, assimilierten sich nicht so intensiv wie die Studiogründer und schlossen sich in der Regel nach Herkunft zusammen. John Baxter bezeichnet solche national communities³ geradezu als „a feature of Hollywood from the earliest days“ (Baxter 1976, 129). Die in Hollywood eingesessenen Filmschaffenden reagieren bis heute mit Ambivalenz auf Zuwanderung. Einerseits zeigen sie Stolz darüber, das Land gewesen zu sein, das z. B. so viele Menschen, die vor oder aus Hitlerdeutschland geflüchtet waren, aufgenommen und integriert hat. Und man gibt auch zu, dass Hollywood enorm davon profitiert hat.

Da während der Sowjetperiode legale Ausreisen eine absolute Ausnahme waren, wurde in der Regel mit großem Medieninteresse registriert, wenn prominente sowjetische Künstler um Asyl baten. Die Presse berichtete z. B. 1976 ausführlich über die „Flucht“ Michail Baryšnikovs (Powers, 1976), der für einige Zeit das Ballett in den USA popularisieren konnte und auch in Hollywood Karriere machte. Sein Bruch mit der Sowjetunion wurde als ein kleiner Sieg der USA im Kalten Krieg gesehen. Noch offensichtlicher war dies im Fall des Schauspielers Oleg Vidov, des „russischen Robert Redford“, der nach seinem Überlaufen im Sommer 1985 sogleich in die antisowjetische Polemik der Reagan-Regierung eingespant wurde (Morrison 1985), was umso effektvoller war, als Vidov's frühere Frau zum engen Freundeskreis der Tochter des Präsidenten Leonid Brežnev gezählt hatte.

Andererseits war man nicht immer nur stolz auf solche Abwerbungen, immer wieder werden auch Befürchtungen vor Lohndumping und

3 Die Russen zeichneten sich von den übrigen Kolonien (etwa der Engländer und Franzosen) dadurch aus, dass besonders viele aus der Oberschicht stammten und bei Komparanrollen besonders dann gerne eingesetzt wurden, wenn stilsicheres Auftreten und der selbstverständliche Umgang mit Gütern des gehobenen Lebensstils gefragt waren. Einige der Stars des vorrevolutionären Kinos wie etwa der Schauspieler Ivan Mozzuchin hatten sich nach Hollywood durchgeschlagen versuchten dort, ihre Karrieren fortzusetzen. Auch Schauspieler aus der Theaterbranche, die bis dahin noch keine Filmerfahrungen hatten, und v. a. auch Tänzerinnen und Tänzer nutzten Gastspielreisen ihrer Ensembles, um sich nach Hollywood abzusetzen. Dass mehreren von ihnen dort respektable Karrieren machten, führt Harlow Robinson (2007), der einige der Biographien rekonstruiert hat, darauf zurück, dass sie in der Regel besser ausgebildet waren als ihre Kollegen. Als Schüler Stanislavskijs und Nemirovič-Dančenkos eröffneten sie bisweilen Schauspielschulen und popularisierten so die Methode ihrer Lehrer in der neuen Umgebung. Dieses Weiterwirken von Russen in den Studios von Hollywood ist u. a. von Nusinova (1999 und 2003) und Matich (2002, bzw. 2005) untersucht worden. Matich stützt sich v. a. auf Erinnerungen der „Russian community in Hollywood“ (Matich 2005, 178).

lästiger Konkurrenz laut. Die Studios als Arbeitgeber rufen zwar regelmäßig nach Einreise- und Arbeiterleichterungen für ausländische Filmschaffende (z. B. Fraade, 1971), die entsprechenden Gewerkschaften aber protestieren dagegen (vgl. N.N. 1980) – und sie sind, im Gegensatz zu anderen Branchen, hier tatsächlich auch mächtig. Werden ausländische Künstler gleich zu mehreren erfolgreich, reagiert die Presse schon einmal mit Invasionswarnungen, wie *The New York Times* mit der Schlagzeile „The British Colonization of the Hollywood Film Industry“ (Lewin 1980) oder *Variety* mit: „Alien Invasion! Foreign, indie helmers storm H³wood“ (Brodie 1996)⁴. Sind es Deutsche⁵, taucht auch schon einmal das Bild vom „Blitzkriegs“ auf, wie in *Hollywood Reporter*: „German launch blitz on L.A.“ (Hansen 1997).

Abgelöst werden solche Stimmen in den 2000er Jahren immer häufiger durch Hinweise auf die Globalisierung. Nicht von allen wahrgenommen ist aus einer Filmproduktion für die USA eine für die Welt geworden, und das heißt, dass auch andere Kulturen ihre Stars in Hollywood-Produktionen sehen wollen (Galloway 2000). Und wenn der amerikanische Markt allein Hollywood nicht mehr ernährt, „Hollywood renews its long-standing affection for foreign filmmakers in an era when international box office is crucial“ (Abramowitz 2006). Studios, die diesen Trend nicht früh genug berücksichtigt haben, sind in finanziellen Schwierigkeiten oder bereits von anderen multinational agierenden Konzernen (vorzugsweise mit Sitz etwa in Japan) aufgekauft worden. Dementsprechend war es eine Nachricht im Wirtschaftsteil der FAZ, dass MGM den Drehbeginn eines neuen Films aus der 007-Serie – ein geradezu klassisches Produkt mit internationaler Reichweite – aufschiebt. Die Orientierung an einem globalen Markt ist einer der jüngeren Aspekte, die das Kino als ein Phänomen ausweisen, das nicht in nationalen Kategorien aufgeht.

Mindestens ebenso wichtig ist die Fragilität bzw. Künstlichkeit der Kategorie „Nation“.

4 [...] at least initially, they cost less than the veterans, some of whom can command \$10 million per film. [...] It helps that many of today's studio execs and talent agents are themselves part of a younger breed and are more willing to take chances on directors with whom they feel an affinity. [...]

5 [...] About 300 German natives – actors, writers, directors, producers, editors, musicians and composers – are currently living and working in Los Angeles, said Frances Schoenberger, Los Angeles-based German journalist, publicist and godmother to the German film community. [...] Another reason, especially regarding actors, may be the growing pressure to make culturally diverse films [...].

2.2 Brüchige kollektive Identitäten auf der Basis „Nation“

Wenn Amerikaner von *Russians* sprechen, meinen sie in der Regel die Bewohner Russlands bzw. der Sowjetunion und der Vorgängerstaaten, denn der Nationenbegriff ist eng an das Land gebunden (die Staatsbürgerschaft richtet sich nach dem *ius solis*). Die Bewohner Russlands differenzieren dagegen klar zwischen „eigentlichen“ Russen und Angehörigen anderer Nationalitäten, die als Ukrainer, Weißrussen, Balten, usw. lediglich Untertanen des russischen Zaren bzw. Bürger der Sowjetunion waren und sich selbst nicht als „Russen“ fühlten.

Die Vernachlässigung der Unterschiede kann nicht nur der Ferne bzw. dem Blick von Außen geschuldet sein, es kann auch der Wunsch dahinter stehen, möglichst viele im Filmgeschäft erfolgreiche Stars der eigenen Gruppe zuzuordnen. So rechnet etwa Polina Pchor Yul Brynner (Юл Бриннер) und Harrison Ford (Харрисон Форд) den in Hollywood erfolgreichen Russen (Наши звезды – „unsere Sterne“) zu, weil sie „aus Familien russischer Emigranten“ stammten (Pchor 2007). Wie hilfreich aber ist es, Yul Brynner einen „Russen“ zu nennen, zumal dieser die Exotik seiner Herkunft geradezu zum Markenzeichen gemacht hatte? Im Jahr 1890 als Enkel eines Schweizers und Sohn einer Russin in Petersburg geboren und in Harbin aufgewachsen, lebte er in den 1930er Jahren in Paris und schließlich in den USA. Manchmal machte er aus seiner Großmutter eine Urenkelin Chingiz-Chans, manchmal baute er Zigeuner in den Stammbaum ein, zumal er seine Künstlerkarriere als Musiker begonnen, dann aber bei Michail Čechov Schauspielunterricht genommen hatte und schließlich in Hollywood angekommen war (Robinson 2007, 152 ff.). Brynner steht für ein – fast schon postmodern zu nennendes – patchwork in Sachen „Nationalität“. Harrison Fords Großeltern mütterlicherseits waren vor ihrer Heirat jeweils aus Weißrussland nach New York eingewandert: Anna Lifšic und Garri Nidel'man'. Ihre Tochter Dora heiratete einen Christopher Ford, der Sohn wurde nach dem Großvater Harrison („Sohn des Garri“) genannt. Angesichts dessen, dass die jüdische Emigration der 1880er bis 1910er Jahre in der Zählung der Auswanderungswellen aus Russland üblicherweise nicht mitgezählt wird – als erste Welle gilt die von 1917–1920 –, eine bemerkenswerte Zuordnung zu den „Russen“! Nach dieser Logik könnte auch Kirk Douglas (eig. Issur Daniělovič) zu den „Russen“ gezählt werden, waren doch aus seine Eltern aus Gomel

(heute Weißrussland) in die USA ausgewandert und hatten dort den Familiennamen „Demsky“ angenommen.

Diese Fälle, die sich fast beliebig vermehren ließen, zeigen, dass die Kategorie der Zugehörigkeit zu einer „Nation“ fast ohne Aussagekraft ist bzw. auf den Informationswert einer Staatsangehörigkeit (sogar nur des Ortes, an dem der Reisepass ausgestellt wird) reduziert wird, wenn damit nicht gleichzeitig die enge Vertrautheit mit einer Sprache und mit dem entsprechenden Alltagswissen, ev. auch einer Religion verbunden ist. Diese Differenzierung gilt für Russland besonders im 19. Jahrhundert, als die Schulpflicht noch nicht durchgesetzt war und die damit verbundene Bindung der nichtrussischsprachigen Ethnien – die z. T. auch nicht der russischen Orthodoxie anhängen – an die national-russischen kulturellen Standards noch nicht stattgefunden hatte. Die in den 1970er Jahren aus der Sowjetunion ausgewanderte Juden, deren Muttersprache in der Regel Russisch war und die wie alle anderen auch die sowjetische Schule durchlaufen hatten, (auch) als „Russen“ zu bezeichnen, erscheint dagegen sinnvoll – entsprechend spricht man von ihrer massenhaften Auswanderung in den 1970er und 1980er Jahren auch als der Dritten Welle der Emigration. Zu ihr gehören Schauspieler wie Savelij Kramarov oder Elya Baskin. Sie mussten in den USA – Ironie des Schicksals – häufig sowjetische Politiker, Militärs oder Beamte spielen, so wie emigrierte deutsche Juden Nazi-Rollens besetzten.

Daneben gibt es in der Filmbranche weiterhin relativ häufig den Patchwork-Typus: Andrew Divoff (Jg. 1955), als Sohn eines russischen Vaters und einer venezuelanischen Mutter in Südamerika aufgewachsen, High School in San Francisco, Studium u. a. der Slavistik in Spanien (Barcelona) und den USA (Georgetown), spricht acht Sprachen und hat in mehr als 90 Filmen mitgewirkt. In der US-amerikanischen Fernsehserie *CSI: Miami* spielte er 2008/2009 in vier Folgen zwar den russischen Gangster „Ivan Sarnov“, welche Rolle spielen angesichts einer solchen Biographie aber Hinweise auf die „Nationalität“?

Oder Milla (Milica) Jovovich (Jovović): als Tochter eines serbischen Arztes und einer russischen Schauspielerin 1975 in Kiev geboren, kam sie mit fünf Jahren nach London, kurz darauf nach Kalifornien, wohin die Eltern umgezogen waren. Milla arbeitet seit dem 11. Lebensjahr als Model, seit dem 13. beim Film. Welchen Informationswert hat der Hinweis auf die russische Mutter?

Die Internetseite „RussianLA“ operiert vorsichtigerweise mit dem Merkmal „russisch-sprachig“, spricht von „Russian Los Angeles multi-ethnic communities“ und setzt *Russen* in Anführungszeichen:

„The Russian-speaking community of the Greater Los Angeles is one of the most diverse such communities in the USA and is also one of the largest, by some counts numbering at 600 thousand just in the LA metro area. [...] Among the thousands of starving want-to-bes originally from the countries of the Former Soviet Union – living in LA, there now are at least seven who have appeared in major Hollywood productions. ‘Russians’ have gotten into other artsy occupations, as well.“ (RussianLA)

Im Stadtbild von West-Hollywood ist das „Russische“ besonders im Bereich „Videotheken“, „Ärzte und Apotheker“ präsent – und natürlich in der Gastronomie, wo die seit den 1930er Jahren entstandene „sowjetische Küche“ (Franz 2012, Kaminer 2006) ihre Traditionen geschaffen hat, die unter Migranten in der neuen Heimat bekanntlich besonders lange gepflegt werden⁶.



Impressionen aus dem russischen Hollywood 2009

2.3 Arbeitsnomaden und Weltbürger

Waren im Zeitalter der Dampfschiffe und Eisenbahnen Bewegungen von Kontinent zu Kontinent aufwendige Unternehmungen, die in der Regel lange Planungen erforderten, sind im Zeitalter der Düsenjets und Internetbuchungen Reisen alltäglich geworden. Entsprechend einfacher

6 "Of course, no ethnic community can thrive without a healthy overabundance of its food. The Russian Los Angeles multi-ethnic communities have this angle fully covered, with a variety of Russian grocery stores in West Hollywood (Los Angeles's own version of New York's Brighton Beach), Jewish Delis and many more Russian Restaurants along Fairfax." (RussianLA).

lassen sich Arbeitsaufenthalte in anderen Ländern unter dem Gesichtspunkt der Reise organisieren, Ein- und AusreiseprozEDUREN und Arbeitsbewilligungen sind z. T. noch kompliziert. Trotzdem gilt in vielen Branchen, das Kino eingeschlossen, ein Leben mit wechselnden Arbeits- und Wohnorten als normal. Man spricht von „Arbeitsnomaden“.

Im Jahr 1980 war Andrej Končalovskij noch die große Ausnahme, als er sich als Sowjetbürger in der Nähe von Los Angeles niederließ, um ein Hollywood den Auftrag zu einem Film zu erhalten. Dies gelang ihm erst mit *Maria's Lovers* (1983), und dieser Film wurde 1984 zum amerikanischen Beitrag für die Biennale von Venedig: „the only American film in competition for the Golden Lion.“ (N.N. 1984). Während der ganzen zehn „amerikanischen“ Jahre hat Končalovskij keinen Film für ein sowjetisches Studio gedreht. Die Finanz- und Strukturkrise des russischen Kinos der 1990er Jahre beförderte viele Koproduktionen, die ihrerseits oft ausgesprochen international zusammengesetzte Crews und Schauspieler nach sich zogen.

Schon um 1990 war es für Sergej Bodrov (sen.) viel leichter als für Končalovskij, seinen Lebensmittelpunkt in die USA zu verlegen, zumal er in dritter Ehe mit der Amerikanerin Carolyn Cavallero verheiratet ist. Trotzdem drehte er weiterhin auch „russische“, d. h. an ein russisches Publikum adressierte Filme wie *Я хотела увидеть ангелов* („Ich wollte Engel sehen“; 1992) oder *Кавказский пленник* („Gefangen im Kaukasus“; 1996). Letztgenannter Film ist auch in dem Sinne „russisch“, als er eine wichtige Rolle bei der politischen Entscheidung, den sog. Ersten Tschetschenienkrieg zu beenden, gespielt haben soll. Parallel dazu schrieb Bodrov Drehbücher für amerikanische Produktionen (z. B. *Somebody to Love* – „Liebe bis zum Tod“; 1994. Regie: Alexandre Rockwell).

Im Jahr 2005 wurde der Regisseur von Kazachfil'm und True Story Productions angeworben, die Produktion von *Nomad/Кочевник* („Nomad – Fürst der Steppe“) auf der Basis eines Drehbuchs des Azerbaidžaners Rustam Ibragimbekov zu Ende zu führen. Wie international die Teams zusammengesetzt sind, zeigt sich u. a. daran, dass der Russe Bodrov den Tschechen Ivan Passer ablöste, der mit dem Schweizer Kameramann Ueli Steiger die Dreharbeiten 2004 schon zu einem ersten Abschluss gebracht hatte, der aber den Auftraggebern nicht gefiel. Bodrov stellte den Dänen Dan Laustsen für die Kameraarbeit ein und vollendete die 40 Mio.\$-Produktion. Er wurde sogleich für die Nachfolgearbeit *Mongol* („Der Mongole“; 2007) verpflichtet, eine

kasachisch-mongolisch-russisch-deutsche Koproduktion, in der sehr viele Chinesen mitspielten – nicht zuletzt eine Frage der Gagen –, der Japaner Tadanobu Asano aber die Rolle des jugendlichen Mongolenführern Dschingis Khan. Dass v. a. Kazachstan gleich wieder sehr viel Geld in einen Film investierte, erklärte Bodrov a.u. mit dem Erfolg von Sascha Cohens *Borat* (2006)⁷. Die Empörung der Kazachen über *Borat* konnte er verstehen: „I like jokes. But I understand the feelings of my Kazakh friends, who took it very personally. I think the West is ignorant about the cultures of Central Asia.“ (Dawson 2008). Die Verstimmung der Kazachen ging so weit, dass Bodrov es nicht wagte, Sascha Cohen zur Premiere einzuladen (Taylor 2008).

Nun gehören nachgestellte Schauplätze und Kulissen von Anfang an zum Kino, auch das Casting unabhängig von nationalen Zugehörigkeiten – neu ist Normalität, mit der große und teure Filmproduktionen als internationale Projekte geplant und durchgeführt werden. Hier tritt das Kino endgültig aus dem Schatten des Nationalen, selbst wenn ein Projekt einmal dazu beitragen soll, den internationalen Ruf eines Landes wiederherzustellen.

Vielleicht sind es gerade die Sowjeterfahrungen, v. a. die mangelnde Reise- und Informationsfreiheit, die Bodrov zu einem „exemplar of the wave of film’s future – the filmmaker without borders“ (Taylor 1997) gemacht haben. Michael Brashinsky jedenfalls sieht die damals neue Generation von Filmern in dieser Perspektive: „They realize themselves as world filmmakers, not Russian filmmakers. This means more than just living in Los Angeles. It means they put telling a universal story before the idiosyncratic self-expression of many Soviet filmmakers, and telling that story in a jumble of languages that is utterly cosmopolitan.“ (zit bei Taylor 1997) Lebt hier – unter ganz neuen Umständen – Dostoevskijs in der sog. Puškin-Rede formulierte Idee wieder auf, dass die Russen besonders geeignet seien, die Grenzen ihrer Kultur zu überschreiten und zu einer „Weltkultur“ beizutragen?

7 In *Borat* spielt der mittlerweile in den USA lebende Engländer Cohen den Kazachen Borat, der in den USA unterwegs ist, wobei die Kazachstan betreffenden Partien in Rumänien gedreht wurden.

3. Bewegungen in die Zukunft?

Liegt die Zukunft des Kinos in dem von Brashinsky genannten „telling universal stories“, d. h. in Geschichten, die zumindest tendenziell überall auf der Welt verständlich sind? Auch sie kämen wohl ohne Diversität nicht aus. Eine Vorform dazu kennt man bereits aus amerikanischen Fernsehserien, die in der Zusammensetzung der handelnden Figuren die kulturelle Vielfalt der Zuwanderergruppen abzubilden versuchen. Alle relevanten Gruppen sollen sich etwa im Ermittlerteam eines Krimis wiederfinden können. Da die Russen (noch?) nicht dazugehören, müssen sie oft den ungeliebten Part des „bad guy“ übernehmen.

Wird es in Zukunft mehr Filme geben, in diese symbolische Einbindung von Publica (*audiences*) auf globaler Ebene vorgenommen wird, in denen etwa ein Star aus Indien mitspielt, weil sich ohne ihn der Film nur schwer in Indien vermarkten lässt? Oder wird das Pendel wieder in Richtung „nationales Kino“ ausschlagen, das ein Gegengewicht zu der dann doch nicht mehr die eigene Lebenssituation betreffende globale (Unterhaltungs-)Kultur bildet?

Offensichtlich ist, dass die Auswirkungen der Digitalisierung auf den Film noch nicht abschätzbar sind, es zeichnet sich aber ab, dass die technischen Möglichkeiten die Zukunft nachhaltiger bestimmen werden, als die (inter-)kulturellen Perspektiven. Das komplexe Geflecht von Kino klassischen Zuschnitts, Fernsehen, Internet, Video on demand, DVD, usw. ist so sehr in Bewegung, dass die Gegenwart – für den Forscher: herausfordernd – unübersichtlich und die Zukunft in jedem Fall spannend ist.

Literatur

- Abramowitz (2006), Rachel: "Directors without orders." In: Los Angeles Times, 21. Mai 2006.
- Baxter (1976), John: *The Hollywood Exiles*. New York: Taplinger 1976 [London, 1975].
- Birchough (2006), Tom: "Kazakhstan bans 'Borat', likes 'Nomad'." In: *Variety*, 16. Okt: 2006.
- Brodie (1996), John: "Alien Invasion! Foreign, indie helmers storm H'wood", in: *Variety (Weekly)*, 12. Febr. und (*Daily*), 15. Febr. 1996.
- Dawson (2008), Jeff: "Sergei Bodrov talks about Mongol, the first of his Genghis Khan trilogy", in: *The Sunday Times*, May 25, 2008.
- Day (1934), George Martin: *The Russians in Hollywood: A Study in Culture Conflict*. Los Angeles, 1934.
- Fraade (1971), Richard D.: "Tackling the U.S. immigration laws", in: *Screen International*, 21. Juli 1971.
- Franz (2012), Norbert (Hrsg.): *Russische Küche und kulturelle Identität*. Potsdam: Universitätsverlag, 2012 (in Vorb.).
- Gabler (1989), Neal: *An Empire of Their Own. How the Jews invented Hollywood*. New York: Random House, 1989.
- Galloway (2000), Stephen: "Hollywood's Foreign Legion" in: *Hollywood Reporter*, 20. Nov. 2000.
- Helms (1988), Mary W.: *Ulysses' sail. An ethnographic odyssey of power, knowledge and geographical distance*. Princeton: University Press, 1988.
- Hansen (1997), Eric: "German launch blitz on L.A.", in: *Hollywood Reporter*, 20. Mai 1997.
- Kaminer (2006), Wladimir und Olga: *Küche totalitär. Das Kochbuch des Sozialismus*. München: Goldmann, 2006.
- Lewin (1980), David: "The British Colonization of the Hollywood Film Industry", in: *The New York Times*, 31. Aug. 1980.
- Margolit (1999), Evgenij: "Der russische Film im Zarenreich und in der Zeit des Umbruchs", in: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, hrsg. v. Christine Engel, Stuttgart: Metzler, 1999, S. 1–16.
- Matich (2002), O.: "Russkie v Gollivude/Gollivud o Rossii", in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, Vol. 54 (2002), Heft 2, S. 403–48.
- Matich (2005), Olga: "The White Emigration goes Hollywood", in: *Russian Review*, Vol. 64 (2005), Issue 2, S. 187–210.

- Morrison (1985), Patt: "Prominent Soviet Actor Defects, Arrives in L.A.", in: Los Angeles Times, 1. Sept. 1985.
- N.N. (1980), "[Ohne Titel]" in: Variety (Daily), 6. Jan. 1980.
- N.N. (1984): "Cannon Film for Venice", in: Hollywood Reporter 21 Aug. 1984.
- Nusinova (1999), Natal'ja: "Russkie v Amerike (Kinoëmigracija pervoi volny)", in: Kinovedčeskie zapiski, Bd. 43 (1999), S. 174–189.
- Nusinova (2003), Natal'ja: Kogda my v Rossiju vernemsja... Russkoe kinematografičeskoe zarubež'e 1918–1939. – Moskva, 2003.
- Pchor (2007), Polina: "Roman c Gollivudom", in: vaš dosug, 17. Aug. 2007. (<http://www.vashdosug.ru/article/22322>).
- Powers (1976), Charles: "Russian Defector: Ballet Star Caught Up in Whirl of Work, Fame", in: Los Angeles Times, 25. Aug. 1976.
- RussianLA: <http://www.russian-la.com/> (10. Dez. 2009).
- Robinson (2007), Harlow: Russians in Hollywood, Hollywood's Russians. Biography of an image. Boston: Northeastern University Press, 2007.
- Taylor (1997), Ella: "Man without Borders. Russian director Sergei Bodrov comes in from the cold", in: LA Weekly, 1997 (7.–13. Febr.), S. 22, 25, 26.
- Taylor (2008), Ella: "Warrior King", in: LA Weekly, 2008 (13. Juni), S. 64/65.
- Žirnov (2005), Evgenij: "Sotrudničestvo s ital'janskimi kinematografistami...", in: Kommersant Vlast' 2005, Nr. 10 (14.03.) und Nr. 11 (21.03).

Abbildungen

Photographien des Verfassers.