

Norbert Franz

## Hollywood – Moskau – Hollywood

Cirk, Ninotchka und andere. Oder:

Ein kleines Kapitel Kinogeschichte als Beziehungsgeschichte

### Vorüberlegungen

Es gibt Plots (oder fabulas), die man ‚urtümlich‘ nennen kann, weil das ihnen zugrundeliegende Verhaltensmuster anscheinend mit der Instinktstruktur des Menschen korrespondiert und deshalb weitgehend unabhängig von einer konkreten Kultur bzw. vom Grad der Vertrautheit mit ihr (die man gemeinhin ‚Bildung‘ nennt) verstehbar ist. Etwa derart: Ein Eindringling stört das Zusammenleben einer Gruppe. Oder: Ein Männchen tritt mit einem anderen in Konkurrenz um ein Weibchen. Die kulturelle Prägung findet sich in den Aspekten, die aus der Grundkonstellation eine konkrete Geschichte machen, wenn z. B. die Sympathien auf die Akteure verteilt und Lösungen angeboten werden. Weil – so darf man annehmen – der junge Graf Almaviva, der in Rossinis Oper *Il barbiere di Sevilla* (1816) dem alten Dr. Bartolo sein Mündel Rosina abjagt, ein sympathischer Mann ist, sind die Zuschauer damit einverstanden und freuen sich mit ihm, dass er aus der Konkurrenz der Männchen (jung vs. alt) um das Weibchen (jung) als Sieger hervorgeht. Geschichten wie diese sind geeignet, Sympathien zu lenken und Solidarisierungen zu bewirken.

Wegen der Allgemeinverständlichkeit des Konflikts sind solche urtümlichen Konstellationen gern verwendete Stoffe für populäre Genres wie etwa die Oper (im 19. Jahrhundert) oder den Film (im 20. Jahrhundert). Ob eine Geschichte Zuschauer, die sich eigentlich an anderen Werten orientieren, durch eine geschickte Konstruktion des Plots und Sympathiezuweisung zu Verhaltensänderungen bewegen

(d. h. letztlich manipulieren) kann, oder ob vorhandene Stimmungen lediglich verstärkt werden können, ist umstritten – deutlich aber ist, dass die Mächtigen dies fürchten und deshalb mit Zensur<sup>1</sup> reagieren.

In der Hochzeit der Opern waren Stücke wie *Il Barbiere di Sevilla* in allen Häusern des europäisch geprägten Kulturraums auf den Bühnen präsent – auch der Film war von Anfang an auf einen internationalen und interkulturellen Austausch angelegt. Der im Titel genannte Weg von Hollywood (und Babelsberg) nach Moskau und wieder zurück nach Hollywood (und später noch einmal nach Moskau) verweist darauf, dass die Muster der kulturellen Praxis (Genres) mobil waren und sind – andererseits erzählen die Filme (als mobile Sujets) aber bisweilen auch von Menschen, die von einem System ins andere überwechseln. Filme sind nicht nur *mov[ing pictur]es*, sie sind auch strukturell und inhaltlich ganz eng mit Mobilität verbunden.

Selbst wenn dem Kino bisweilen die Aufgabe zugedacht war (und wird), Abgrenzungen vorzunehmen und das nationale Bewusstsein zu stärken, ist doch das international verbreitete Muster immer noch die Folie für das nationalistische Engagement.

Im Folgenden soll ein solcher Fall zum Gegenstand der Analyse werden: Die Sowjetunion stellte dem weitverbreiteten Muster des Film-Musicals eine neu kreierte Film-Musikkomödie entgegen, auf die wieder Hollywood reagierte. Und später auch Moskau selbst. Eine kleine Kettenreaktion also.

## 1. Grigorij Aleksandrows Komödie *Цирк*

Die Technik des Tonfilms hatte den Musical-Film möglich gemacht, der Anfang der 30er Jahre in den USA aufblühte.<sup>2</sup> Musical-Filme überboten die Shows der Theater mit immer exotischeren Schauplätzen, immer professionelleren Darbietungen und immer sorgfältiger platzierten ‚Ohrwürmern‘, mit denen sie die Zuschauer in die Kinos lockten.

---

1 Beaumarchais' zweite Bearbeitung des Figaro-Stoffs *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* war jedenfalls auf Befehl Ludwigs XVI. für fast sechs Jahre (1778–1784) verboten.

2 *Musicals* als unterhaltende Form des Musiktheaters (leichte Musik und nicht zu schwierige Handlung auf der Bühne) gab es seit etwa 1900 in den USA. Die Grundstruktur stammte aus der Operette, weitere Elemente kamen aus dem Revuetheater und den Shows. Diese prägten v. a. die Tanzeinlagen, die in der Regel sehr aufwendig choreographiert waren.

## 1.1 Der Entstehungskontext von *Цирк*

Vor wenigen Jahren hat Hans Günther (Günther 2007, 435) darauf aufmerksam gemacht, dass die sowjetischen Musical-Filme gerade zu dem Zeitpunkt entstanden bzw. geplant wurden, als Stalin indirekt dazu aufforderte, „fröhlicher zu leben“. Vor Bestarbeitern (стахановцы) hatte Stalin am 17. November 1935 verkündet: Жизнь стало лучше, товарищи, жизнь стало веселее,<sup>3</sup> und diese Losung wurde bald durch alle Zeitungen und viele Plakate im Land verbreitet. Auch der Leiter der Kinoabteilung im Bildungsministerium, der Altbol'shevik Boris Šumjackij, war der Meinung, in der Sowjetunion sollten mehr fröhliche, leicht verständliche und unterhaltende Filme produziert werden. Der Montagefilm, wie ihn Sergej Ėjzenštejn, Vsevolod Pudovkin oder Dziga Vertov etabliert hatten, galt ihm – aber nicht nur ihm – als intellektuell, geradezu als elitär. Auf der Suche nach Vorbildern für eine *Kinematografija millionov* („Filmkunst für Millionen“; Šumjackij 1935) schaute er deshalb weniger in die sowjetischen Studios, als in die von Hollywood, denen er 1935 auch einen kurzen Besuch abstattete. Das Jahr 1935 markiert also eine Wende im sowjetischen Kino „von der Montage zum Sujet“ (Schumatsky 1999, 73), und Boris Šumjackij fand für dieses volkstümliche Programm die Formel vom „Singen und Lachen“:

Ведь ни революция, ни защита социалистического отечества для пролетариата не являются трагедией. В бой мы всегда ходили и не раз пойдем еще в будущем с песней, а порой и со смехом.<sup>4</sup>

(Šumjackij 1935, 240)

Seit 1935 sang und lachte der Sowjetmensch, da das Leben – wie Stalin festgestellt hatte – fröhlich geworden war. Sergej Ėjzenštejn hatte 1933/34 die Vorboten dieser Wende noch nicht ernstgenommen. Er hatte sich zusammen mit seinem früheren Assistenten Grigorij Aleksandrov von 1930 bis 1932 in Hollywood aufgehalten und zeigte sich nach seiner

3 „Es lebt sich besser, Genossen, es lebt sich fröhlicher“.

4 „Für das Proletariat sind weder die Revolution noch die Verteidigung des sozialistischen Vaterlandes Tragödien. In die Kämpfe sind wir immer – und wir werden es auch weiterhin tun – singend und lachend gezogen.“ (Die Übersetzungen sind, wenn nicht anders vermerkt, meine – NF).

Rückkehr nicht gewillt,<sup>5</sup> einen die Massen unterhaltenden sujet-orientierten Musical-Film zu drehen. Šumjatskij (der Ėjzenštejn anscheinend auch nicht sonderlich mochte [Schumatsky 1999, 65]) beauftragte deshalb im Jahr 1934 Aleksandrov mit der Produktion eines Film-Musicals sowjetischer Prägung, das dann „musikalische Film-Komödie“ hieß. Aleksandrov machte sich an die Arbeit; sein erstes Projekt, der Film *Веселые ребята* („Fröhliche Jungs“, Uraufführung: 25. Dezember 1934), erhielt jedoch nicht die besten Kritiken (Günther 2007, 437) – aber er gefiel Stalin (Schumatsky 1999, 61), und Šumjackij lobte ihn sehr in seinem Buch, so dass die meisten Kritiker recht schnell verstanden, wie sehr solche Filme politisch gewollt waren. Ab 1935 bemängelten sie – wenn überhaupt – nur noch die Realisierung, nicht das Konzept.

Im Frühling 1936 kam Aleksandrov's zweite musikalische Film-Komödie *Цирк* („Zirkus“) in die Kinos. Sie wurde überwiegend gelobt, so z. B. von den Brüdern Tur, die am 23. Mai 1936 in *Izvestija* schrieben:

Это – светлый и веселый фильм, проникнутый дыханием нашей радостной и счастливой жизни. Как разительно отличается эта комедия от бесконечной вереницы бездумных заграничных «комедий», полных водевильной чепухи и пафоса подзатыльников! «Цирк» – умная комедия, адресованная к интеллекту и чувству советского зрителя.<sup>6</sup> (Tur 1936, 4)

Wovon erzählt dieser „helle und fröhliche Film“? Die (hellhäutige) amerikanische Schauspielerin Marion Dikson (Mary Dixon) wird in den USA angepöbelt und sogar körperlich angegriffen, als sich herausstellt, dass sie ein Kind mit dunkler Hautfarbe hat. Während eines

---

5 Er versuchte sich lieber unter dem Titel *Bežin lug* an einem „politisch korrekten“ Thema, nämlich dem Pavlik-Morozov-Stoff, den er in seiner ihm eigenen Ästhetik bearbeitete, der Film konnte aber nie fertiggestellt werden.

6 „Das ist ein heller und fröhlicher Film, der durchdrungen ist vom Atem unseres freudvollen und glücklichen Lebens. Wie auffällig unterscheidet sich diese Komödie von der unendlichen Reihe gedankenloser ausländischer ‚Komödien‘, die voll sind von Vaudeville-Alberheiten und dem Pathos von Kopfnuss-Verteilern! ‚Cirk‘ ist eine kluge Komödie, die an den Intellekt und an das Gefühl des sowjetischen Zuschauers gerichtet ist.“ A. Timofeev, ein Journalist der *Verčernaja Moskva*, deutete den Film weniger als ein Überholen, sondern eher als ein Einholen der im Ausland gängigen Standards, wenn er in der Ausgabe vom 21. Mai 1936 schrieb: „Die Aneignung des amerikanischen Genres ist im gegebenen Fall so hoch, dass wir diesen Film ohne Scham auch Ausländern zeigen können.“ (Zit. nach Nembach 2001, 254).

Gastspiels in Moskau trennt sie sich von ihrem deutschen (oder zumindest deutschstämmigen) Impressario fon Knejšić (von Kneischitz), denn der sowjetische Polarflieger und Zirkusartist Martynov hat sich in sie verliebt, und sie gibt seinem Werben nach. Fon Knejšić versucht sie während einer Vorstellung im Moskauer Zirkus mit der vermeintlichen „Rassenschande“ zu erpressen, die anwesenden Sowjetbürger unterschiedlichster Herkunft aber finden alle ein schwarzes Kleinkind einfach nur süß. Fon Knejšić muss sich geschlagen gegen, Marion Dikson schließt sich einer offiziellen Parade an.

Das Drehbuch basiert auf einem Theaterstück *Под куполом цирка* („Unter der Zirkuskuppel“), das Il’f, Petrov und Kataev verfasst und am 23. Dezember 1934 zur Uraufführung gebracht hatten. Nach einer Version überraschte der Regisseur Aleksandrov die Autoren Il’f und Petrov, als sie von einer längeren Amerika-Reise zurückkamen, mit dem fast fertigen Film (Il’f, o. J., o. S.), nach einer anderen (Saprykina 2007) schrieben die beiden (und wohl auch noch Isaak Babel<sup>7</sup>) erst am Drehbuch mit, dann aber soll es zum Streit um die ideologische Orientierung des Films gekommen sein.<sup>7</sup>

## 1.2 Die ideologische Botschaft

Il’f, Petrov und Kataev hatten eine satirische Komödie geschrieben, in der sie sich u. a. über die Forderung nach der Dominanz des Ideologischen, wie sie seit dem Beginn der RAPP-Diktatur 1928 üblich geworden war, lustig machen. So berichten gleich im ersten Auftritt drei Clowns dem Zirkusdirektor, sie hätten ein 40-seitiges Skript voller Ideologie für den Hund Brungil’da vorbereitet:

БУКА. Идеологии в двух словах не бывает. Маркс написал три тома, а мы уложили все это в сорок страниц. [...] Пожалуйста, мы учли собачью специфику. Вот! (Вырывает у директора рукопись

7 Die Autoren der ISK (1973, o. S.) formulieren esso: Режиссер обратился к музыкальному обозрению [...] и при участии авторов приступил к его радикальной переработке. В процессе постановки фильма произошел конфликт, в результате которого писатели отказались от авторства и сняли с титров свои имена. („Der Regisseur wandte sich der musikalischen Revue zu [...], und er unterzog sie einer radikalen Umarbeitung, an der die Autoren beteiligt waren. Während der Dreharbeiten kam es zum Konflikt, in dessen Folge sich die Schriftsteller von der Autorschaft distanzieren und mit ihren Namen nicht in den Titelleien vertreten sein wollten.“).

и читает.) «Разрушим старый мир р-р-р, р-р-р». Чем плохо? А вот еще: «Построим новый мир, р-р-р, р-р-р».<sup>8</sup> (Il'f, o. J., o. S.)

Auch die damals übliche Forderung, man müsse die sowjetische Realität im Stück wiedererkennen, wird veralbert. Der Zirkusdirektor sieht sich mit einer Notiz in der Zeitung konfrontiert:

ДИРЕКТОР. Ну, тоаврищи, меня взяли за хобот. Пожалуйста, читайте, седьмая строка сверху. На экране журнальная страница. «В то время как организованный зритель приходит в цирк, чтобы проработать в занимательной форме ряд актуальных вопросов, ему подсовывают балет, состоящий не из пожилых трудящихся женщин, типичных для нашей эпохи, а из молодых и даже красивых женщин (!). Надо покончить с этой нездоровой эротикой. [...]»<sup>9</sup> (Il'f, o. J., o. S.)

Verglichen mit den unterschiedlichen Positionen des Jahres 1934, die im Theaterstück sichtbar werden, ist der Film aus dem Jahr 1937 schon das Produkt einer neuen, einer uniformen Zeit: er enthält sich aller Polemik gegen den revolutionären Rigorismus der späten 1920er Jahre und setzt das neue Lebensgefühl der 1930er einfach als gegeben voraus. Hier kämpft niemand mehr gegen die revolutionäre Askese, der Kampf ist schon gewonnen. Die ideologische Grundbotschaft des Films ist im Grunde dieselbe wie in dem Theaterstück: Die neuen Zeiten sind die besseren und fröhlicheren.

Zu seinem Genre-Vorbild hat der Film dagegen ein kompliziertes Verhältnis. Er ist nicht einfach ein in sowjetische Verhältnisse übersetztes amerikanisches Musical, er stilisiert sich vielmehr als dessen Überbietung. Die Überbietung des aus dem Westen stammenden Mus-

---

8 Buka. Die Ideologie in zwei Worten, geht nicht. Marx hat drei Bände geschrieben, und wir haben alles in vierzig Seiten gepackt. [...] Bitte sehr, wir haben die Hundespezifik berücksichtigt. Hier! (Er reißt dem Direktor das Manuskript weg und liest.) „Wir zerstören die alte Welt r-r-r, r-r-r.“ Und hier: „Wir bauen die neue Welt auf, r-r-r, r-r-r.“

9 Direktor. Genossen, man hat mich erwischt. Bitte lesen Sie, die siebte Zeile von oben. Auf der Leinwand erscheint eine Zeitungssseite. „Zu einer Zeit, da der organisierte Zuschauer in den Zirkus geht, um in unterhaltsamer Form eine Reihe aktueller Fragen abzuarbeiten, schiebt man ihm ein Ballett unter, das nicht aus erfahrenen werktätigen Frauen, die typisch für unsere Epoche sind, besteht, sondern aus jungen und sogar schönen Frauen (!). Mit dieser ungesunden Erotik muss Schluss sein.“

ters ist gleichzeitig die Erfüllung des Genre-Ideals, wie man es sowjetischerseits sah: aus der Unterhaltung erwächst die politische Aktion. Schon Ėjzenštejn hatte für seine Montagetechnik reklamiert, dass sie der amerikanischen überlegen – weil mit der richtigen politischen Einstellung verbunden – sei.<sup>10</sup> Analog dazu überschreitet Aleksandrov das in Hollywood vorgefundene Muster, indem er es politisiert. Er macht deutlich, dass die Unterhaltung eigentlich kein Selbstzweck sein darf, sondern die Vorstufe der Politik, bzw. dass nur unter den richtigen politischen Verhältnissen seriöse Unterhaltung möglich ist, weil dann diese aufhört, einfach Unterhaltung zu sein. So wollen die Rezensenten *Цирк* als Film eines ernststen Genres gewertet wissen:

Отбросив прочь тривиальную схему ремесленников мещанского искусства, их пошлый угол зрения, советский художник сумел возвысить маленькую личную трагедию цирковой артистки до подлинных страстей и настоящей человечности.<sup>11</sup> (Tur 1936, 3)

Da Unterhaltung nicht das Ziel eines sowjetischen Film ist, verschweigt die Theorie den Überbietungsgedanken in der Genrefrage, dieser verschwindet dadurch aber nicht, zumal die Konkurrenz auf der Sujetebene so stark präsent ist. Sie findet ihren Ausdruck z. B. in der sowjetischen Zirkusnummer *Полет в стратосфере* („Stratosphären-Flug“), die der anfangs gezeigten amerikanischen Nummer *Полет на луну* („Flug zum Mond“) deutlich überlegen ist. Nicht nur die Kanone der Sowjets ist größer und schöner, nicht nur das Ziel des Fluges anspruchsvoller, auch der Solo-Tanz der Amerikanerin wird von der sowjetischen Show mit ihren Kollektiv-Elementen, in der der Star sozusagen den ‚Schritt vom Ich zum Wir‘ vollzieht, überboten. Singt sie anfangs allein, so später als Teil eines Chores.

Der erste Auftritt ist mehrfach codiert, denn die Dikson tanzt mit schwarzer Perücke – sie tanzt sich also nicht selber, sondern eine Rolle. Tanz ist – so lässt sich dieses Zeichen lesen – in Amerika entfrem-

10 „Nicht weniger natürlich ist es, daß unsere Konzeption der Montage vollkommen anders sein musste, weil unsere Sicht der Erscheinungen in einer monistischen und dialektischen Weltanschauung wurzelt.“ (Ėjzenštejn 1960, 113).

11 „Indem er das triviale Schema der Handwerker einer spießbürgerlichen Kunst und deren banalen Blickwinkel zurückwies, konnte der sowjetische Künstler die persönliche Tragödie einer Zirkusakrobatin zu richtigen Leiden und echter Menschlichkeit erhöhen.“

dete Arbeit. Zum anderen macht der Tanz den Stand des westlichen Musik-Komödien-Films deutlich: Marion Dikson zitiert die „fesche Lola“ aus dem ersten deutschen Film-Musical *Der blaue Engel* (Regie: Josef von Sternberg; 1930). Das Szenenfoto, auf dem Marlene Dietrich mit gekreuzten Beinen auf dem Fass sitzt, wurde zu einer Kurzchiffre für den ganzen Film.<sup>12</sup>



Die von Ljubov' Orlova gespielte Marion Dikson zitiert im Tanz diese Pose. Außerdem hatte Marlene Dietrich in *Marocco* („Marokko“; 1930) auch eine Frau zwischen zwei Männern, dem reichen La Bessiere (Adolphe Monjou)<sup>13</sup> und dem armen Tom Brown (Gary Cooper) gespielt. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass die Rolle die gleichen Initialen wie Marlene Dietrich hat: MD (in dem Theaterstück heißt die Heldin nämlich noch Alina).

Zu der Crew der Amerikaner gehört auch ein Clown, der in der Maske Charlie Chaplins agiert (also auch nicht sich selber spielt). Chaplin hatte 1928 einen (Stumm-)Film *The Circus* produziert, in dem es auch wieder um eine Konkurrenz zweier Männer um eine Frau – dieses Mal die Stieftochter des Direktors – geht. Die Bezüge sind also vielfältig, wichtig aber ist: Es gibt aus sowjetischer Perspektive keinen fundamentalen Unterschied zwischen Babelsberg (Dietrich) und Hollywood (Chaplin) sondern nur ein einziges westliches Muster, das vom sowjetischen überboten wird.<sup>14</sup>

12 Diese Pose wurde seit 1930 auf Plakaten und anderen Werbematerialien eingesetzt, u. a. in den USA.

13 Mit dem dünnen Schnurrbart zitiert von Kneišić Monjou, die Haare und der Blick lassen ihn in den Schlusszenen auch etwas hitleresk erscheinen.

14 Dass die Clown-Figur in der Maske Chaplins für das US-amerikanische Kino steht, er-

Als Lola-Zitat muss die Dixon leicht bekleidet auftreten (ihren Sex-Appeal verkaufen) – in der späteren sowjetischen Zirkusnummer an der Seite Martynovs darf sie dagegen ein langes Kleid tragen (nur die Revuegirls bleiben leicht bekleidet). Wenn sie mit den anderen in der Parade marschiert, trägt sie die Einheitskleidung der anderen: einen weißen Rollkragenpullover.

Die im Film strukturell angelegte Konkurrenz zwischen dem sowjetischen Russland und dem kapitalistischen Westen hat das archetypische Grundsujet zur Basis, dass zwei Männer um eine Frau wetteifern.<sup>15</sup> Die Ausgangspositionen sind aber nicht gleich: Der aus dem Westen stammende fon Knejšić ist für die Dixon ein zwar ungeliebter, aber bewährter Partner, der geliebte Martynov muss seine Professionalität als Artist erst noch unter Beweis stellen. Zwei Männer, zwei Phänotypen, zwei Charaktere, zwei Welten.<sup>16</sup> Während fon Knejšić dunkelhaarig, schlank<sup>17</sup> und geschniegelt ist, kommt Martynov blond, auf natürliche Weise kräftig und eher einfach elegant daher. Fon Knejšić ist verschlagen und hinterhältig, Martynov gerade heraus. Amerika/Europa hat zwar einen Vorsprung beim Werben, das sowjetische Russland aber macht das Rennen. Die Blondine erkennt im blonden sowjetischen Recken ihren eigentlichen Partner, den Partner für gemeinsames Singen, gemeinsame Arbeit, eine gemeinsame Zukunft.



Das Werben um das Weibchen wird also auf verschiedenen Ebenen mit neuem Sinn beladen. Das Weibchen entscheidet sich nicht nur für den robusteren Partner, dieser hat auch Herz und Verstand, und er ist v. a. ein heimatbewusster Sowjetbürger. Außerdem ist er ein Held, ein Polar-

---

hält noch einmal eine besondere Plausibilität, wenn man bedenkt, dass Šumjatskij bei seinem Besuch in Hollywood Chaplin persönlich kennengelernt hatte. Er will ihn sogar überredet haben, den Schluss von *Modern Times* optimistischer zu gestalten (Schumatsky 1999, 58/59. Dort auch ein Photo, S. 169).

15 Zu den märchenhaften Zügen des Sujets s. Taylor, 2003.

16 Zur Differenz s. Visani, o. J.

17 Von seinem Clown muss er sich zu einer imposanten Statur aufpusten lassen [0:45:51 ff.].

flieger, also einer von denen, die im Frühjahr 1934 die Besatzung des Forschungsschiffs *Čeljuskin* aus dem arktischen Eis geborgen hatten. Durch einen Unfall unter der Zirkuskuppel lässt er sich nicht entmutigen.

Wie in Musicals und im Vogelreich üblich spielt die Musik eine besondere Rolle, das Männchen mit der besseren Stimme trägt den Sieg davon. Fast ganze fünf Minuten (von 0:21:25 bis 0:26:10) singen Martynov und Marion in einem Zimmer mit Blick auf den Roten Platz und blankpoliertem Konzertflügel das Lied vom großen sowjetischen Heimatland.<sup>18</sup> Komponiert hat es Isaak Dunaevskij, der dafür 1941 einen Stalinpreis erhielt, und dieses Lied wurde zu einer Art inoffizieller Hymne der SU.

Wie in der Opera buffa finden zum Schluss alle zueinander, und gemeinsam singen sie im großen Schlusschor, in dem alle hierarchischen Unterschiede aufgehoben sind – eine wichtige Funktion der Einheitskleidung. Der Ausgangschor aber ist – im Gegensatz zur Oper – explizit politisch.

Der Film baut – wie 2007 in einem dem Film gewidmeten Heft der *Russian Review* von Prokhorov, Holmgren und Rimgaila gezeigt – an einigen Polit-Mythen der Stalinzeit mit, v. a. an dem der großen Völkerfamilie.<sup>19</sup> Im aufsteigenden Rund der Zirkusreihen sind unterschiedliche Sowjetmenschen als Zuschauer anwesend: Männer und Frauen, Junge und Ältere, Zivilisten und Uniformierte und die unterschiedlichen Phänotypen: Blonde, brünette und dunkelhaarige, Slawen, Kaukasier, Bewohner Mittelasiens und andere, die nicht so genau zugeordnet werden können. Viele nehmen stellvertretend für alle das dunkelhäutige Kind auf den Arm und singen jeweils einige Verse eines Wiegenliedes.<sup>20</sup> Die Familie der Sowjetvölker ist – in der Theorie vom Sozialismus in einem Land – ein Ur- und Vorbild für die nach der Weltrevolution kommende Harmonie der Völker. Die Sowjetunion lebt vor, was einmal überall sein wird. Deshalb kann die sowjetische Völkerfamilie auch ein ihr eigentlich völlig fremdes Kind integrieren.

---

18 Zur Rolle der Musik in der sowjetischen Unterhaltungskultur vgl. Stadelmann 2004.

19 Der Mythos der großen Völkerfamilie war u. a. deshalb so zentral, weil er dem früheren Nationalitäten-Kommissar Stalin schmeichelte, andererseits ließen sich damit anscheinend faktische Nationalitätenkonflikte unter der Decke halten.

20 Dass die Einstellung, in der der Schauspieler und spätere Vorsitzende des Jüdischen Antifaschistischen Komitees Solomon Michoëls und eine Partnerin einige Verse des Wiegenliedes auf Jiddisch singen, 1948 (nach dem „Unfall“, d. h. dem Mord an Michoëls) aus dem Film geschnitten wurde, zeigt die Künstlichkeit der ideologischen Konstruktion.

Наша родина – betonen die Brüder Tur in ihrer Rezension – мать трудящихся всех национальностей и цветов кожи.<sup>21</sup> (Tur 1936, 3)

### 1.3 Der Film als internationale Herausforderung

*Цирк* war die implizite Aufforderung an die sowjetische Bevölkerung, mehr zu lachen – entsprechend wurde der Film in der Sowjetunion propagiert. Er wurde als „besten Film“ ausgezeichnet, 28 Millionen Zuschauer sahen ihn allein im Jahr 1938, drei Jahre später wurde er (zusammen mit *Волга-Волга* („Volga-Volga“), in dem ebenfalls Aleksandrov Regie geführt hatte) mit einem Stalinpreis erster Klasse ausgezeichnet.

Bald wurde *Цирк* auch zu außenpolitischen Zwecken eingesetzt: Im Jahr 1937 fand in Paris die Weltausstellung statt, bei der v. a. das mittlerweile nationalsozialistisch geprägte Deutschland und die stalinistische Sowjetunion offen miteinander konkurrierten. Deutlich sichtbar war dies an den einander gegenüberstehenden Pavillons.<sup>22</sup> Das Land, das sich für besser hielt als alle anderen, sollte nicht nur auf der Weltausstellung den schöneren und dynamischeren Pavillon haben, es wollte auch durch die besseren Filme überzeugen: Während der Ausstellung gab es Filmvorführungen in den Kinos von Paris – anscheinend aber nicht mit dem gewünschten Erfolg. Die sowjetischen Zeitungen schwiegen. In den deutschen wurde – jeweils auf der zweiten Seite –

„[...] meist über die dortigen Mißerfolge der sowjetischen Filme berichtet. Man verfolgte auch die Ausdehnung der Russen mit ihrem Film, die auf dem Champs Elysées ein Filmtheater mieten (Pigalle) und auch in der Provinz zehn neue Kinos bauen wollten, in denen ausschließlich Sowjetfilme gezeigt werden sollten.<sup>23</sup> Das ‚Deutsche Haus‘ hatte ein Prachtkino mit 240 Plätzen, das russische Filmtheater gar 400 Plätzen (sic), es waren die beiden größten Filmsäle in der Ausstellung, zwei Konkurrenten.“ (Bulgakowa 1995, 364)

---

21 „Unsere Heimat ist die Mutter der Werktätigen aller Nationalitäten und jeder Hautfarbe.“

22 Das viele höhere „Deutsche Haus“ war gekrönt durch einen riesigen Reichsadler, und die bekannte Skulptur *Rabochij i kolchoznica* von Vera Muchina stand auf dem sowjetischen Bauwerk. Die beiden Figuren scheinen gegen den Reichsadler anzulaufen (vgl. Swift 2007).

23 Anmerkung bei Bulgakowa, 1995, 364: in: *Licht – Bild – Bühne* vom 15.6. und 2.8.1937.

Einer der dort gezeigten Filme war *Цирк*, der eine Auszeichnung erhielt.<sup>24</sup> Angesichts dessen mutet der Gedanke geradezu unwahrscheinlich an, die Schlussbilder des Films seien nicht mit dem bekannten Gemälde von Aleksandr Dejneka *Знатные люди советской страны* (anderer Titel: *Стахановцы*) („Die wichtigen Menschen des Sowjetlandes“ – „Stachanowarbeiter“) abgestimmt gewesen. Dieses Bild – hier ein Ausschnitt – hatte schließlich als Fresco die Stirnwand des sowjetischen Pavillons von 1937 bestimmt.<sup>25</sup> Die Übereinstimmungen mit den Schlusszenen von *Цирк* gehen bis in Details (z. B. das Kind auf dem Arm) – offen bleibt beim derzeitigen Forschungsstand nur die Frage, ob die 1936 gemalte (und im Kunstmuseum von Perm’ aufbewahrte) letzte Ölfassung (oder eine Vorstudie) Dejnekas Aleksandrov beeinflusst hat oder umgekehrt Aleksandrovs Film den Maler Dejneka.



24 Saprykina (2007) behauptet – ohne es allerdings zu belegen –, der Film habe sogar Adolf Hitler gefallen.

25 Ein Photo findet man bei Swift 2007, 186.

## 2. Ernst Lubitschs *Ninotchka* als Antwort Hollywoods

Da die Sowjets den Film *Цирк* außenpolitisch so intensiv als Medium der Selbstdarstellung genutzt haben, darf man mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass der 1922 aus Berlin in die USA ausgewanderte Ernst Lubitsch den Film gekannt hat. Er hat zwar behauptet, das in den Hollywood-Studios nachgebaute Paris sei schöner als das echte, die im echten Paris ausgetragene Konkurrenz der Filme dürfte aber auch er wahrgenommen haben.<sup>26</sup> Außerdem hatte er sich im Frühjahr 1937 auf Einladung Šumjackijs einen Monat lang in der Sowjetunion aufgehalten, und es ist bekannt, dass er als offizieller Gast<sup>27</sup> viele Filme sehen musste. Nach dem Zeugnis der Ehefrau haben die Moskauer Eindrücke sich direkt in dem Film *Ninotchka*, der 1939 in Hollywood entstand, niedergeschlagen:

„In Moskau luden uns Gustav und Ilse von Wangenheim<sup>28</sup> zum Essen in ihre Wohnung, die ganz so aufgeteilt war, wie er es dann in *Ninotchka* gezeigt hat.“ (zit. nach Renk 1992, 98)

Das von Charles Brackett, Billy Wilder und Walter Reisch geschriebene Drehbuch basiert auf einer Idee des 1934 aus Deutschland ausgewanderten Ungarn Melchior Lengyel.<sup>29</sup>

Dass der Film in seiner endgültigen Fassung tatsächlich auf *Цирк* antwortet, wird indirekt anhand der Entstehungsgeschichte deutlich.

---

26 Zumindest das Lied von dem weiten Heimatland war während der Kriegsjahre in den USA so bekannt, dass die sowjetfreundlichen Hollywood-Produktionen der frühen 1940er Jahre, *The Battle of Russia* („Die Schlacht Russlands“) und *Mission to Moscow* („Mission nach Moskau“), es als typisch sowjetisch zitieren konnten (vgl. Robinson 2007, 125).

27 Außenminister Litwinov nahm die Lubitschs zur Mai-Parade sogar mit auf die Ehrentribüne. Der Regisseur stand nur wenige Meter von Stalin entfernt.

28 Die von Wangenheim waren politische Emigranten. Der Regisseur, Schauspieler und Drehbuchautor Gustav von Wangenheim hatte als Mitglied der DKP Anfang der 1930er Jahre Deutschland verlassen, und arbeitete in Moskau, u. a. als Regisseur des Films *Borci* (1935).

29 Lengyel (1880–1974) konnte durch die Vermittlung von Lubitsch, den er aus Berlin kannte, einige Arbeiten an die Studios verkaufen.

## 2.1 Das Werden des Films

Lengyel hatte dem Studio Metro-Goldwyn-Meyer 1937 eine 33 Seiten lange Erzählung zukommen lassen, in der Nina Yakushova, die junge Leiterin einer sowjetischen Außenhandelskommission, bei ihren Verhandlungen in Paris dem französischen Delegationsleiter Leon D'Agoult auf der private Ebene nahe kommt. Durch ihr rigoroses Beharren auf den anfänglichen Verhandlungspositionen lässt sie aber ein Abkommen nicht zustande kommen, obwohl sie weiß, dass sie dadurch dem geliebten Mann schadet. Das Scheitern der Verhandlungen verursacht sogar eine Regierungskrise in Frankreich. Nach Moskau zurückgekehrt erntet sie kein Lob für ihre Standhaftigkeit, sie wird vielmehr nach Tiflis strafversetzt. Höchste Stellen loten vorsichtig aus, ob noch etwas zu reparieren ist, und Frankreich schickt eine Delegation mit Leon D'Agoult nach Moskau, wo dieser behauptet, man könne auf die Kompetenz der Yakushova nicht verzichten. Sie wird wieder hinzugezogen, die Verhandlungen werden ein Erfolg. Leon bietet sich Ninotchka als „Prämie“ für den erfolgreichen Abschluss aus. Sie wird ihm gewährt, die beiden heiraten und fahren mit dem Zug aus dem noch eisigen Moskau in das schon frühlinghafte Paris.

Die Ninotchka des ersten Entwurfes (hier immer noch Ninotchka geschrieben) ist einfach theoriegläubig und unerfahren. Auch und vor allem in der Liebe. Als sie am ersten Abend mit Leon in dessen Wohnung geht, tut sie so, als sei alles selbstverständlich.

„The situation is extremely interesting -- the exact opposition to the conventional situation. Usually it is the man's lust that demands swift satisfaction, and the woman who delays, prolongs, puts off things. [...] He wants to raise the adventure to the lofty stature of love. He wants Ninotchka understand what love is.”

(Script 1937, 9/10)

Von dieser Ninotchka heißt es später:

„Ninotchka starts to laugh. [...] And she tells him, with a shy embarrassment, that he is going to be the first man in her life.”

(Script 1937, 11)

Später schlug Lengyel noch vor, eine gewisse Stephanie als Nebenbuhlerin um die Gunst Leons einzuführen (den Prototyp für die spätere Swana), Gottfried Reinhardt (1913–1994), der 1932 in Hollywood gebliebene Sohn des Regisseurs Max Reinhardt, reichte am 3. Januar 1938 politisch nicht ganz harmlose Verbesserungen für die in Moskau angesiedelten Szenen ein – die ganze Anlage der Geschichte aber blieb weitgehend apolitisch, wie es Lengyel in seinem Vorwort betont hatte<sup>30</sup>:

„The subject of this story is completely non-political. [...] The story does not attempt to be more than a tender, amazing human comedy.”

(Script 1937, 1)

Dass diese als gänzlich unpolitisch angekündigte Komödie eine zwar immer noch komödiantisch intendierte aber hochpolitische Zurückweisung des sowjetischen *way of life* wurde, lässt sich nur damit erklären, dass die Filmemacher, allen voran der Regisseur, ab Mitte 1937 mehr von dem in Filmen wie *Цирк* transportieren ideologischen Selbstbild und der Alltagsrealität der Sowjetunion mit ihren kleinen und großen Einschüchterungen (Schauprozessen) wussten.

## 2.2 Die Fabula von *Ninotchka*

Auf dem Hintergrund von *Цирк* sind in der tatsächlich gedrehten Fassung die Rollen des Grundkonflikts vertauscht: Eine sowjetische Aktivistin lässt sich von den ideellen und materiellen Errungenschaften des Westens so sehr beeindrucken, dass sie sich – in die Sowjetunion zurückgekehrt – dort nicht mehr wohlfühlt und bei der nächsten Gelegenheit einer Dienstreise in den Westen dort bleibt. Bei seinem Werben um das Weibchen muss sich das Männchen aus dem Westen aber nicht gegen einen konkreten sowjetischen Konkurrenten durchsetzen, sondern gegen den *советский образ жизни*, den ‚soviet way of life‘, der alles das, was dem Männchen für seine Balz zur Verfügung steht, negativ markiert hat: große Gefühle, private Träume, Luxus, der der Weiblichkeit schmeichelt... Alles dies gilt der Aktivistin als dekadent. Der Film

---

30 Was Charles Green jr. in einem Gutachten bestätigte: „As the author indicates in a foreword, the international background has no political implication, it is used only as a motive for the plot.” (Green 1937, o. S.).

erzählt die Geschichte, wie die sowjetischen Werte allmählich aufgeweicht und ersetzt werden:

Die Sowjetbürger Iranoff<sup>31</sup>, Buljanoff und Kopalsky haben den Auftrag, Juwelen der Zarenfamilie in Paris zu verkaufen. Dem Grafen Leon d'Algout (sic, mit kleinem „d“), einem Freund der in Paris lebenden russischen Großfürstin Swana, gelingt es, den Verkauf zu vereiteln und die Emissäre mit dem angenehmen Pariser Leben zu korrumpieren. Moskau schickt daraufhin die Sonderbeauftragte Nina (Ninotchka) Ivanovna Yakushova, in die sich Leon ernsthaft verliebt. Erst nach einem längeren Werben verliebt jedoch sich auch die Yakushova in ihn, was nun wieder Swana eifersüchtig macht. Diese einigt sich mit ihrer Nebenbuhlerin darauf, dass sie keinen Anspruch auf die Juwelen erhebt, wenn die Yakushova abreist, ohne Leon noch einmal wiederzusehen.<sup>32</sup> In Moskau kann Nina aber nicht mehr leben, ohne an Paris zu denken. Als Iranoff, Buljanoff und Kopalsky bei einem neuen Auslandsaufenthalt in Istanbul Probleme machen, wird sie diesen wieder mit einem Sonderauftrag hinterhergeschickt. Dort erwartet sie Leon. Alle vier Sowjetbürger bleiben nun im Ausland.

Während die Männer mit gutem Essen, Champagner und netten Zigarettenverkäuferinnen schnell vom Pfad der sowjetischen Tugenden abzubringen sind<sup>33</sup>, muss die Hauptheldin erst ihre eigenen Gefühle entdecken und lernen ihnen zu folgen, bevor sie sich aus den ideologischen Vorgaben löst. Die Eifersuchtsgeschichte ist auf das Dreieck Swana – Leon – Ninotchka geschoben, das Abwerben der Frau auf eine Auseinandersetzung der Lebensweisen, ein Aspekt, der in Lengyels Fassung noch ganz fehlte.

### 2.3 Die Auseinandersetzung mit der Sowjetunion

Das, was die sowjetische Propaganda der Mitte-30er Jahre den Frauen tatsächlich als Lebensmodelle empfohlen hat, ist deutlich von dem unterschieden, was in den 1920er Jahren *en vogue* war. Das Frauen-

---

31 Die Schreibweise der Namen folgt dem Drehbuch.

32 Merke: Not diamonds, but boys are a girl's best friends...

33 Eine typische Lubitsch-Szene: die Kamera filmt vom Flur aus, wie ein Mädchen mit einem kleinen Schrei den Raum verlässt, nach wenigen Augenblicken aber mit zwei Kolleginnen zurückkehrt, und alle drei gehen plaudernd in den Raum. Die Kamera bleibt wieder außen vor, und der Zuschauer muss die Geräuschkulisse interpretieren.

bild der 1930er war viel stärker auf früher als bürgerlich denunzierte Werte wie Haus und Familie eingestimmt, ohne allerdings die Berufstätigkeit zu vernachlässigen. *Ninotchka* polemisiert – ebenso wie Il'f und Petrovs *Под куполом цирка* – also mit Konzeptionen, die in der tatsächlichen Politik schon Vergangenheit sind. In ihrer Verachtung herkömmlicher Formen der Werbung von Männern um Frauen ähnelt die Yakushova eher Aktivistinnen vom Schlag einer Aleksandra Kollontaj als idealen Sowjetbürgerinnen der 1930er Jahre.



Die Komödie bezieht einen Teil ihrer Wirkung aus der anfänglich bis ins Grotteske gesteigerten Identifikation Ninotchkas mit der Sowjetwirklichkeit der Schauprozesse und erpressten Geständnisse. Berühmt wurden Dialoge wie diese:

Buljanoff: How are things in Moscow?

Ninotchka: The last mass trials were a great success. There are going to be fewer but better Russians. (0:19:25)<sup>34</sup>

Oder das Spiel mit der Doppelbedeutung von *confess*:

Ninotchka: I feel happy, oh, I feel happy. No one can be so happy without being punished. I will be punished and I should be punished. Leon, I want to confess...

Leon: I know, the Russian Soul...

Ninotchka: No, everybody wants to confess... And if they don't confess, they make them confess. I am a traitor. When I kissed you, I betrayed a Russian ideal. I should be stood against a wall. (1:08:20)<sup>35</sup>

34 Vgl. *Ninotchka* 1972, 24. Aus dem Durchschlag des Original-Skripts in der Margaret Herrick Library geht hervor, dass diese Aktualisierung erst am 31. Mai 1939 in das Drehbuch aufgenommen wurde.

35 Meine Mitschrift (N.F.), das veröffentlichte Drehbuch ist etwas wortkarger (*Ninotchka* 1972, 74/75).

Es ist dies eine schwarzhumorige Zurückweisung des in *Цирк* entworfenen Propagandabilds von der Sowjetunion als dem freiesten aller freien Länder. Der Refrain des „Liedes von der Heimat“ (Песня о Родине) lautet:

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

Weit ist mein Heimatland,  
In ihm gibt es viele Wälder, Felder, Flüsse,  
Ich kenne kein anderes Land,  
Wo der Mensch so frei atmet.

Gerade das „freie Atmen“ ist in Moskau selbst in den privaten Wohnungen nicht möglich. Anna, eine Mitbewohnerin in Ninotchkas Zimmer in einer engen Gemeinschaftswohnung (Komunalka) sagt über einen anderen Bewohner:

Anna: That Gurganov, you never know if he's on his way to the washroom or the Secret Police. (Ninotchka 1972, 98)

Der Umstand, dass Marion Diksons Integration in die sozialistische Gesellschaft durch ihre Teilnahme an einer Parade demonstriert wird, macht es nötig, auch Ninotchka in einer Parade zu zeigen – eine Pflicht, der die Heldin allerdings viel weniger strahlend nachkommt.



Der Kollektivgedanke ist in *Ninotchka* in dem Trio Iranoff, Buljanoff und Kopalsky präsent: Sie treten immer gemeinsam auf, und stecken immer wieder die Köpfe zusammen, um zu beraten. Erst als sie sich in den Schlusszenen des Films aus dem sowjetischen Kontext gelöst und ein Restaurant eröffnet haben, bricht auch ihre Gruppe auseinander. Sie brauchen das Kollektiv, das sich dadurch als sozialistische Zwangseinrichtung entpuppt, nicht mehr.

Ninotchka wird anfangs als eine kühle, nur technisch interessierte Sowjetbürgerin gezeigt, die den Luxus verachtet. Mit dem Lubitsch eigenen *touch* führt der Regisseur die Wandlung der Sonderbeauftragten vor. Kaum in Paris angekommen sieht sie ein Etwas in einem Schaufenster:

Ninotchka: What's that?

Kopalsky: It's a hat, Comrade, a woman's hat.

Ninotchka (*shakes her head*): Tsk, tsk, tsk, how can such a civilisation survive which permits women to put things like that on their head.

It won't be long now, Comrades. (0:19:50) (*Ninotchka* 1972, 25)

Ziemlich genau 20 Film-Minuten später (0:49:50) schließt sie die Türen, holt besagten Hut aus dem Schrank, setzt ihn auf und betrachtet sich (wohlwollend!) im Spiegel.<sup>36</sup> Auch die Liebe – ein offensichtlicher Seitenhieb auf die Theorien der Aleksandra Kollontaj – ist für sie eine physiologische Angelegenheit. Flirtende Männer wie Leon hält sie für überholt:



Ninotchka: We don't have men like you in my country.

Leon: Thank you.

Ninotchka: That is why I believe in the future of my country.<sup>37</sup>

(0:34:12)

36 Billy Wilder zu der Szene: „That's pure Lubitsch – total simplicity!“ (Sidkov, 1998, 135), S.135). Auch diese Szene kam erst am 31. Mai 1939 ins Drehbuch.

37 In dem veröffentlichten Drehbuch heißt es nur: „You are something we do not have in Russia“ (*Ninotchka* 1972, 26/37).

Schon am Bahnhof hatte sie sich verboten: "Don't make an issue of my womanhood." In Moskau ist sie später verärgert, dass man ihr ihre seidene Unterwäsche vorhält, denn sie hat in Paris die Erfahrung gemacht, dass Liebe mit Privatheit und Persönlichkeit zu tun hat. In Lubitschs Film stellt die emotionale Emanzipation eine Bedingung dafür dar, dass Ninotchka eine gegenüber ideologischen Vorgaben eigenständige Persönlichkeit werden kann. Wenn Aleksandrov seine Heldin Marion Dikson die ideologischen Fronten wechseln lässt, weil sie in Moskau für ihr Kind eine freundliche Umgebung und für sich den Mann ihres Herzens gefunden hat, so stellt Lubitsch unter der Hand infrage, ob unter den Bedingungen einer gelebten Ideologie eine wirkliche Liebe überhaupt möglich ist. Ninotchka wechselt schließlich nicht aus dem an Konsumwaren armen Sozialismus in den verschwenderischen Kapitalismus (nicht nach Paris), sondern von der ideologischen Diktatur in die Freiheit der Selbstbestimmung des Privaten (nach Istanbul).

Beide Filme arbeiten mit Klischees. Das ist einerseits dem Genre geschuldet: Soll der Witz funktionieren, kann die Filmkomödie keine differenzierten Charaktere entwickeln. Das Klischee ist aber andererseits auch ein Produkt der ideologischen Auseinandersetzung: Rassismus steht gegen Internationalismus, Individualität gegen Kollektivismus. Beide Filme denunzieren das Wertesystem des jeweiligen ideologischen Gegners und affirmieren das eigene: Die fremde Frau zu erobern ist ein Sieg des eigenen Systems. Außerdem sprechen beide Filme dem jeweils anderen Lager die Fähigkeit ab, einen richtig guten Musicalfilm/eine richtig gute Musikalische Film-Komödie zu drehen. Der Dialog, den die Filme führen, ist kein freundlicher.

*Цирк* wurde – wie die Rezension der Brüder Tur gezeigt hat – als exemplarische Antwort („Kunst“) auf den amerikanischen Musical-Film („Handwerk“) verstanden. Lubitsch weist in *Ninotchka* das Aleksandrowsche (bzw. Šumjackijsche) Modell einer sowjetischen Komödie (Liebe, Musik und Lachen) als solches zurück. In dem „Lied von der Heimat“ hatte es in der dritten Strophe geheißen:

И никто на свете не умеет,  
Лучше нас смеяться и любить...

Und niemand auf der Welt kann  
Besser als wir lachen und lieben

In Lubitschs Konzept gehört Musik dagegen zur individuellen Freiheit und damit zur Intimität. Wenn Ninotchka Leon in dessen Wohnung besucht, legt dieser jedes Mal eine Platte auf (0:31:20 und 0:54:31)<sup>38</sup>. In Moskau gibt es nur die Marschmusik zur Parade, und als Ninotchka in ihrer Wohnung am Radio Musik hören möchte, sucht sie vergeblich die wenigen Sender durch. Nur Reden: „No music...“ (1:32:09), stellt sie fest. Wenn sie Musik will, muss sie selbst mit ihren Gästen von Paris singen (1:34:56). Und es gibt in Moskau erst recht kein Lachen. Ninotchka ist anfangs absolut humorlos, und Leon versucht in einem kleinen Restaurant sie mit allen Mitteln zum Lachen zu bringen. Erst als er ungeschickt mit dem Stuhl umfällt, lacht sie aus vollem Hals, und dieses Lachen (0:46:55 – nach 1/3 der Laufzeit des Films) ist der Wendepunkt für ihre Entwicklung. Als sie nach einer durchtanzten Nacht glücklich und leicht beschwipst in ihrem Bett liegt, glaubt sie sogar Lenin, dessen Bild an ihrem Bett steht, dazu bringen zu können, zu lächeln (1:13:45). Die Repression lässt keine wirkliche Musikkomödie zu.



Zum Erfolg des Films hat sicher der Umstand beigetragen, dass die seit 1927 als Star hoch gehandelte Greta Garbo (seit 1928: „die Göttliche“) die Hauptrolle spielte. Sie hatte sich (wohl nicht ganz ohne Hintergedanken) gewünscht, einmal unter der Regie von Lubitsch spielen zu dürfen, und in der Tat konnte sie sich durch den Film von ihrem Image als unnahbare Tragödin befreien. Letzteres war so eng mit ihrem Namen verbunden gewesen, dass allein die Ankündigung „Garbo laughs“<sup>39</sup> die Zuschauer in die Kinos lockte. Im Jahr 1939 wurde sie für die Rolle der Ninotchka für den Oscar nominiert.

38 Schon in Lengyels Erstfassung legt Leon Puccinis *La Bohème* auf.

39 Die Ankündigung funktionierte als Selbst-Zitat. Ihre erste Rolle in einem Tonfilm hatte die Garbo in dem Film *Anna Christie* (1930), der mit „Garbo talks“ beworben wurde.

### 3. Die ideologische Verhärtung

Mit dem Kriegsende waren aus den alliierten USA und UdSSR hochgerüstete Gegner in einem Krieg geworden, den keine der beiden Seiten mehr offen und direkt zu führen wagte, dem „Kalten Krieg“. Umso intensiver war die Auseinandersetzung auf der ideologischen Ebene. Beide Länder schworen ihre Bevölkerungen auf die jeweils eigenen Werte und deren Überlegenheit in der weltweiten Auseinandersetzung ein. In diesem Kontext variierte Josef von Sternberg 1950 in einem Film der RKO-Studios den Abwerbungsplot unter verschärften Bedingungen: *Jet pilot*.

Die sowjetische Pilotin Anna Marladowna überquert bei einem Übungsflug die Bering-Straße und landet in Alaska auf einer Basis der U.S. Air Force, wo sie um politisches Asyl bittet. Major Jim Shannon, selbst ein Pilot, wird beauftragt, sich um die attraktive junge Frau zu kümmern und sie notfalls auch zu bezirzen, um herauszufinden, welche Motive sie wirklich hat. Die beiden finden Gefallen an einander und entdecken die jeweils verwandte Piloten-Seele. Jim schenkt Anna bei einem Ausflug in das mondäne Palm Springs (Kalifornien) Kleider, und als er am Telephon den Auftrag erhält, Anna sofort zurückzubringen, damit sie als Spionin zurückgeschickt werden kann, macht er einen kurzem Umweg über Yuma (Arizona), wo er sie schnell heiratet, da die Ehefrau eines Amerikaners nicht abgeschoben werden kann. Auf seinen Stützpunkt zurückgekehrt muss er den Beweis für Annas Spionagetätigkeit, eine Stimmaufzeichnung, akzeptieren. Er bietet seinen Vorgesetzten an, mit Anna als ihr Ehemann nach Sibirien zu fliegen, den Überläufer zu spielen, und zu spionieren. In Sibirien entdeckt Anna, dass nun ihr Mann spioniert, sie verrät ihn aber nicht. Als sie erfährt, dass er gegen gefangene Sowjetagenten ausgetauscht, vorher aber vergiftet werden soll, weil er zu viel gesehen hat, flieht Anna mit ihm schließlich wieder von Sibirien in die USA.

Der Film lebt einerseits von den Flugszenen der damals noch ganz neuen Düsen-Kampffjets, die mit so großer technischer Perfektion aufgenommen wurden, wie man sie bis dahin noch nicht im Kino gesehen hatte.<sup>40</sup> Andererseits lebt er von der Spannung zwischen Spionagetätigkeit und Echtheit der Gefühle. Die Zuschauer wissen, dass Ehrlichkeit im Spionagemilieu keine Tugend ist und sie sich bis zu den Schlusszenen dessen nicht

---

<sup>40</sup> Wegen dieser Perfektion dauerte es fast sieben Jahre, bis die Dreharbeiten abgeschlossen waren, der Film wurde dadurch zu einer Art Werbefilm für die US Air Force.

sicher sein können, dass die Protagonisten das wirklich fühlen und meinen, was sie sagen. Die Doppeldeutigkeit (dienstlich und/oder privat) hat einen gewissen Reiz. So lässt etwa das Männlichkeits-Gehabe Shannons (gespielt von John Wayne) keine klare Deutung zu: Ist er auch privat ein Mann für eher derbe Scherze<sup>41</sup> oder füllt er nur seine Rolle in die Männerwelt der Militärs aus? Die symbolische Ordnung des Films sieht jedenfalls männlich konnotierte Überlegenheit Amerikas und seines gesellschaftlichen und ökonomischen Systems vor, dem sich die weiblich verkörperte Sowjetunion nur unterordnen kann. Die für *Jet pilot* gewählte Konstellation lässt – solange beide noch im Dienst sind – strukturell keine Differenzierung nach politischem System und Privateben zu, wie sie in *Ninotchka* für den Plot fruchtbar gemacht wurde. Auch Kalter Krieg ist Krieg, da bleibt die Differenzierung für die Zeit nach dem Militärdienst aufgespart.

Die im Film gezeigte Sowjetunion ist ein menschenverachtendes System, dem gegenüber die USA ein Ort der Freiheit auch für potentielle Spione sind. Die so unterschiedliche Behandlung des vermeintlichen Überläufers überzeugt Anna letztlich davon, dass die USA das bessere politische System haben. Der höhere Komfort in der Lebensführung kommt ergänzend hinzu: Amerikanische Zigaretten, amerikanischer Kaffee und das Essen sind eine unschlagbare Propaganda: Als Jim in Sibirien Anna fragt, was es denn am Abend zu Essen gebe, antwortet sie ihm, es sei dasselbe wie jeden Abend... „Jim: Blintzes! [Gemeint sind wohl Bliny – NF] How about a nice, big juicy steak?“ Die Schlusseinstellung zeigt die beiden dann wieder in Palm Springs bei einem solchen Steak, bei dem sie sich vor dem Schlusskuss erst noch den Fleischsaft von den Lippen tupfen müssen...



41 Ein Beispiel: Im Hotelfoyer in Palm Springs stehen Schaufensterpuppen mit Bikinis. Anna und Jim schauen auf eine der Puppen.

Anna: Capitalism has certain dangerous advantages./Jim (das Oberteil des Bikinis im Blick): One thing we have in common with the communists.../Anna: What's that?/Jim: We both believe in uplifting the masses...

Die Unwiderstehlichkeit des *american way of life* wird auch durch die Bekleidung gewährleistet. Eines der Accessoires ist ein Hut, mit dem Anna sich im Spiegel betrachtet („It’s perfectly silly, but I adore it“) – eine offensichtliche Hommage an die Hut-Szene in *Ninotchka* – und gleichzeitig eine der wenigen selbstironischen Passagen in dem insgesamt rechthaberischen Film. Hier gibt es keine komischen Trios von Funktionären, die das Kollektiv-Individuum ironisieren, keine Kommentare zur Rolle der Musik, keine lächelnden Lenins u.ä. Elemente, die in *Ninotchka* noch einen Bezug zur Welt von *Цирк* hatten. Statt des Mai-Aufmarsches gibt es nur eine Blaskapelle, die – natürlich mit einem Marsch – durch den sibirischen Garnisonsort zieht.

Im Jahr 1957, als der 1949 begonnene Film in die Kinos gelangte, war diese kälteste Phase des Kalten Krieges, für die der Film steht, bereits durch den Anfang des „Tauwetters“ überholt.

#### **4. Die Aufweichung der Fronten: Billy Wilder’s *One, two, three ...***

Im Jahr 1961, als die Tauwetterpolitik zumindest in der Sowjetunion auf ihren Höhepunkt zusteuerte, während die DDR-Führung durch den Mauerbau den Veränderungen schon klare Grenzen setzte, kam Billy Wilders Film *One, two, three...*<sup>42</sup> in die Kinos. Wilder griff den Grundkonflikt von *Цирк* und *Ninotchka* auf und gab ihm eine neue Wendung, indem er ihn vervielfachte und in neue Kontexte stellte:

Otto Piffel, einem jungen Kommunisten aus Ost-Berlin, gelingt es anscheinend ohne große Mühe die gerade in West-Berlin zu Besuch weilende Scarlett Hazeltine, Tochter eines amerikanischen Direktors von Coca-Cola, so von sich und seinen Idealen zu überzeugen, dass sie ihn sogleich heiratet und mit ihm nach Moskau gehen möchte. MacNamara, der örtliche Filialleiter von Coca-Cola, dem die noch nicht volljährige Scarlett anvertraut war, versucht den lästigen Otto loszuwerden, indem er dafür sorgt, dass dieser im sowjetisch dominierten Ostteil der Stadt als amerikanischer Spion verhaftet wird. Da-

---

42 Das Drehbuch basierte auf einem Theaterstück, das Ferenc Molnar (1878–1952) bereits 1929 veröffentlicht hatte. Wilder und Diamond passten den Stoff den damaligen Gegebenheiten dadurch an, dass sie die Handlung in das geteilte Berlin kurz vor dem Mauerbau (Aug. 1961) verlegten und durch viele Anspielungen (Wettrennen in der Raumfahrt, Abkehr der Sowjets vom Stalin-Kurs, ...) aktualisierten.

mit scheint die Abwerbung des Weibchens verhindert. Als MacNamara jedoch erfährt, dass Scarlett bereits ein Kind erwartet, holt er Otto aus dem östlichen Polizeigewahrsam und bindet ihn in die westliche Ordnung ein. Dabei sind ihm drei Sowjetbürger behilflich, die es auf die zweite junge Frau abgesehen haben, um die sich Männer bemühen: „Fraulein“ (sic) Ingeborg, MacNamaras blonde Sekretärin. Sie ist, abgesichert durch entsprechende Klauseln im Dienstvertrag, ihrem Chef auch außerhalb der Dienstzeiten zu Diensten (u. a. um ihm die Umlaute beizubringen), nimmt zum Ende des Films hin aber auch das Angebot wahr, in Zukunft für Herrn Perepetchikoff zu arbeiten, der die sowjetischen Dienste gekündigt hat.

Auf dem Hintergrund der Reihe *Цирк* und *Ninotchka* fällt besonders auf, dass Wilder die eindeutigen ideologischen Zuordnungen, die auch das Gattungsideal einschließen, aufbricht und in Frage stellt.

#### 4.1 Das abgeworbene Weibchen

Marion Dikson und Nina Yakusheva hatten noch lange mit sich gerungen, ob sie in das Lager des ideologischen Gegners wechseln sollten – Scarlett Hazeltine sind solche Überlegungen fremd. Sie wird als vernüpfungssüchtiges Dummerchen geschildert, das, bevor es in Berlin-Tempelhof das Flugzeug einer französischen Fluglinie verlässt, sich von einem der Bordoffiziere als Los hatte ziehen lassen. Später sieht sie in ihrem Otto nur den Mann. Seinen politischen Parolen folgt sie willig und verschenkt einen Nerzmantel an die Putzfrau ihrer Gastfamilie, die fortan im Nerz die Böden saugt, denn „no woman should have two mink coats until every woman in the world has one“ (0:37:20). Scarlett versteht einfach nicht, was den Kalten Krieg zu einem Krieg macht. Ähnlich eindimensional sind auch die Motive der Sekretärin Ingeborg, die sich für ihre diversen Leistungen nur an der guten Bezahlung bzw. den bestimmten Klauseln im Arbeitsvertrag orientiert: Sie ist käuflich. Sie stellt damit alle ideologischen Motive oder Bedenken des Lagerwechsels in Frage. Damit steht sie auch für eine ganze Generation, die unter Beibehaltung alter Gewohnheiten so tut, als sei sie nun eine Generation von Demokraten. Schließlich ist auch der sowjetische Überläufer Perepetchikoff weniger aus Überzeugung in den Westen Berlins gegangen denn aus Verlegenheit angesichts seines Versagens – und natürlich wegen Fräulein Ingeborg. Es scheint, als habe kaum jemand „ideologische“

Bedenken, das „Lager“ (die Bettstatt genauso wie die Seite im Kalten Krieg) zu wechseln, wenn das andere Geschlecht mit Geld oder Gunsterweisen winkt. Lediglich Phyllis MacNamara zeigt sich im Ansatz prinzipienfest. Sie zieht aus dem zu eifrigen (außerehelichen) Balzen des ihr angetrauten Männchens den ganz unideologischen Schluss, ihren Mann einfach sitzen zu lassen und ohne ihn in die Vereinigten Staaten zurückzukehren. Am Ende des Films ruft sie zumindest erst einmal den Familienrat ein, bevor sie sich wieder ihrem Mann anschließt.

#### 4.2 Die Neubewertung des Kollektiv(ismu)s

War in *Ninotchka* das sowjetische Trio Iranoff, Buljanoff und Kopalsky bis zur Schlusszene prinzipiell immer einer Meinung (wenn sie nur lange genug ihre Köpfe zusammengesteckt hatten), so differenziert Wilder die Struktur. Die drei „Communist gentlemen“ – wie Schlemmer sie ankündigt (0:08:55) – sind stärker individualisiert und gehören unterschiedlichen Institutionen an: bei Mishkin weiß man nicht welcher, Perepetchikoff ist „chairman of the trade commission“ und Borodenko erklärt, er sei vom „soft-drink secretariat“ (0:09:13). Um das zu begründen, was sie sowieso vorhaben, stellen sie ähnlich abstruse Überlegungen an, wie es das Trio in *Ninotchka*



tut. Diese Beratungen haben als „conference“ einen eigenen Status im Film. Als MacNamara die Drei einspannen möchte, Piffel wieder aus der Polizeiwache zu holen, wird aus „conference“ ein „summit“, während dessen Borodenko seine eigentliche Tätigkeit zugibt:

Borodenko: Comrades, I must warn you. I'm not really from soft-drink secretariat. I'm undercover agent, designed to watch you.  
(Zeigt seine Marke)

Mishkin: In that case I vote no. Deal is off.

Borodenko: But I vote yes.

Perepetchikoff: Two out of three again. Deal is on. (0:56:59)

Weniger als drei (Film-)Minuten später müssen sie wieder eine Konferenz abhalten, als sie erfahren, dass Piffel gestanden hat, ein amerikanischer Spion zu sein. Sie fürchten Repressionen in der Sowjetunion:

Borodenko: Why should they find out in Moscow? I will not inform.

Mishkin: But if they do?

Borodenko: Then we just cross into West Berlin.

Perepetchikoff: Easy for you to say. You are a bachelor. But if I defect, you know what they will do to my family? They will line them up against a wall and shoot them. My wife and my mother-in-law and my sister-in-law and my brother-in-law... (*seine Miene hellt sich auf*) Comrades, let's do it. (0:59:32)

Es ist dann genau dieser verheiratete Perepetchikoff, der sich zum Schluss tatsächlich nach West-Berlin absetzt und Ingeborg als Sekretärin engagiert – eine Flucht letztlich aus „familiären“ Gründen.

Die Beratung im Dreier-Team ist aber keine ausschließlich sowjetische Angelegenheit: Als Phyllis MacNamara mit ihren Kindern berät, ob sie den Vater mit nach Atlanta nehmen wollen, ruft sie: „Conference!“ Der anfangs als Kollektivismus negativ konnotierte Abstimmungsbedarf erweist sich als allgemeinemenschlich.



### 4.3 Neuanfang, Demokratie und Führerprinzip

Indem Wilder die Handlung seines Films im Berlin der frühen 1960er Jahre ansiedelt, erweitert er das Spektrum der ideologischen Klischees, die auf einander stoßen: Nicht nur Sozialismus und westliches Freiheitspathos sondern auch die Überbleibsel des Nationalsozialismus.

Im Vorfeld des XXII. Parteitags der KPdSU (1962) schien der Sozialismus ein anderer geworden zu sein. *One, two, three ...* aber zeigt den sowjetischen Neuanfang unter Chruschtschow als einen nur scheinbaren: Unter den Chruschtschow-Bildern hängen noch die Stalin-Porträts, und wenn

es – wie im Grand-Hotel Potjomkin (allein der Name ist Programm!) – etwas heißer hergeht, weil Ingeborg auf dem Tisch tanzt und der glatz-



köpfige (!) Borodenko mit dem Schuh<sup>43</sup> den Takt dazu schlägt (0:58:10), können die neuen Bilder aus dem Rahmen fallen, so dass Stalin wieder sichtbar wird. Das Führerprinzip hat weiterhin Geltung, wenngleich zumindest in Berlin die unteren Chargen tun, was sie wollen.

Auch bei den Deutschen ist der Neuanfang nicht wirklich vollzogen. Zwar spricht am Anfang des Films (0:03:30) während eines Schwenks die Stimme aus dem Off davon, West-Berlin „was peaceful, prosperous and enjoyed all the blessings of democracy“ – dann aber bleibt die Kamera vor der Coca-Cola-Reklame stehen: Die sichtbaren Segnungen sind eher die der Konsumgesellschaft. Bestimmte Habitualisierungen aus den Jahren vor 1945 sind aber immer noch vorhanden. So erheben sich alle Angestellten im Coca-Cola-Großraumbüro von ihren Plätzen, sobald der Chef kommt. Dieser fordert sie im Film mehrere Male mit „sitzen machen“ auf, wieder Platz zu nehmen. Von MacNamara befragt, erklärt Schlemmer dieses Verhalten etwas frivol als demokratisch:

MacNamara: [...] They're in democracy now.

Schlemmer: That's the trouble. Before, if I told them to sit, they would sit. Now, in the democracy they do what they want. What they want is to stand. (0:05:13)

Offiziell ist die Erinnerung an die Vergangenheit der Nazi-Diktatur lückenhaft. Schlemmer gibt an, nichts gewusst zu haben, und auf die Frage: „And of course you never liked Adolf?“ fragt er treuherzig zurück: „Adolf who?“ MacNamara ist auch nicht wirklich an der

---

43 Ein 1961 allgemein verständliches Zitat: Am 14. Oktober 1960 hatte Chruščev an einer UN-Vollversammlung teilgenommen und bei einer Rede gegen den Kolonialismus einen Schuh ausgezogen und damit auf das Rednerpult gehämmert.

Vergangenheit interessiert, nur wenn er sie wie im Fall des Reporters Untermeier vom *Tageblatt* einsetzen kann, um jemanden zu etwas zu erpressen (Schlemmer hatte Untermeier mit „Obersturmbannführer“ begrüßt).

Dass Phyllis ihren Mann leicht ironisch öfter auf Deutsch „mein Führer“ nennt, macht deutlich, dass in diesem Film die Kategorien fließend sind. Die Welt ist nicht so schwarz/weiß, wie die Propaganda des Kalten Kriegs sie zeichnet – und die Vorgängerkfilme in der Reihe es vorgeführt haben. Überall „menschelt“ es, werden kollektive Werte und Überzeugungen nicht ganz ernst genommen.

Auch das demokratische Amerika hält sich nicht an seine Regeln: Es honoriert nicht Primärtugenden wie Ehrlichkeit, sondern Sekundärtugenden wie Fleiß und Effizienz. Aber selbst dies funktioniert nicht wirklich: Die Hazeltimes, Bürger eines Landes, das stolz ist auf seine republikanischen Traditionen, erstarren in Erfurcht vor einem vorgeblich echten europäischen Aristokraten, und Otto erhält allein wegen seiner geglaubten Abstammung die Repräsentanz für Europa. Auch MacNamara vertraut als effizienter Manager nur den Werten, die er selbst manipulieren kann, auch schiebt er aus Karrieregründen seinem Chef einen völlig unerfahrenen Mann als Schwiegersohn unter. Eigennutz dominiert hier wie dort. Die Komödie funktioniert auch hier wieder in der Reduktion auf das grundlegende instinktkompatible Verhaltensmuster – dieses Mal das des Eigennutzes.

#### 4.4 Musik und Lachen

Hatte *Ninotchka* die Musik und das Lachen für die freie Gesellschaft reklamiert, setzt *One, two, three ...* die Musik eher zur Charakterisierung von Figuren und Situationen ein, und benutzt Lieder als politische (oder auch nur ästhetische) Zeichen. Die Melodie *Yankee-Doodle*, die MacNamaras Kuckucksuhr spielt, wird Otto im Osten zum Verhängnis. In Ost-Berlin singt man nämlich die *Internationale*, auf der dortigen Polizeiwache wird Otto mit dem Schlager *Itsy Bitsy Teenie Weenie...*, dem großen Erfolg des Jahres 1960, gefoltert.

Andererseits summt und trällert der Arzt, der Scarletts Schwangerschaft diagnostiziert, ständig und unpolitisch Melodien aus Wagner-Opern. Zu Wagner-Musik fährt MacNamara, als er Piffel wieder aus

dem Polizeigewahrsam holen möchte, durch das Brandenburger Tor und korrumpiert den Grenzwächter mit einem Six-Pack Coca-Cola.

Auch der *Säbeltanz* aus Aram Chačaturjans Ballett *Gayaneh* (1946),



der verschiedentlich als Hintergrund-Musik eingesetzt wird, unterstreicht eher die Rasanz der Szenen als dass er eine klare semantische Funktion hätte. Er ist die Melodie, zu der Ingeborg – zunächst mit flambierten Schaschlikspießen, später sich allmählich entkleidend – auf dem Tisch tanzt. Es ist die schon zi-

tierte Szene, in der Borodenko mit dem Schuh auf den Tisch hämmert und Stalin hinter Chruščev sichtbar wird. Dabei beginnt diese Szene eher gemächlich: Als die Besucher aus West-Berlin das Restaurant des Hotels Potjomkin betreten, spielt dort eine Band, deren Dirigent von Friedrich Holländer gespielt wird. Dieser kurze Auftritt Holländers (1896–1976) war der letzte in einem Film. Damit schließt sich in gewisser Weise ein Kreis, denn dieser deutsch-britische Komponist hatte Marlene Dietrichs Erfolgsglied *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* für den *Blauen Engel* geschrieben – eine der Vorlagen für *Цирк*.

Die Band spielt den 1923 in den USA geschriebenen Schlager *Yes, we have no bananas* – der Vertonung eines Schildes am Verkaufsstand eines griechischen Obsthändlers in Florida. Auch wenn Holländer auf Deutsch „Ausgerechnet Bananen“ singt, ist die Anspielung auf das Fehlen von Südfrüchten im Warenangebot des Sozialismus<sup>44</sup> auch überall dort verständlich, wo man das Lied nur in der englischen Fassung kennt.

## 5. Fortsetzungen folgten...

Die Geschichte von der aus dem Lager des Klassenfeindes abgeworbenen Frau war hüben wie drüben viel zu erfolgreich, als dass sie einfach

---

<sup>44</sup> Die Bananen sind jedoch ein anderes Kapitel in der Geschichte des Ost-West-Verhältnisses...

der Archivierung hätte überantwortet werden können. Man konnte schließlich mit ihr noch länger Geld verdienen – hüben wie drüben.

In Amerika blieb der Stoff nach dem Motto „if it was good once, why not make it again?“ nicht ungenutzt liegen: George S. Kaufman und Abe Burrows machten aus dem Film *Ninotchka* das Musical *Silk stockings*, zu dem Cole Porter die Musik beisteuerte. Die Premiere fand am 24. Februar 1955 in New York statt (mit Hildegard Knef in der Rolle der Nina Yakusheva).

Der amerikanische Produzent Steven Canfield hat den von drei Agenten begleiteten russischen Komponisten Piotr Ilyich Boroff nach Paris geholt, wo dieser für ihn arbeitet und nicht mehr zurück in die Sowjetunion will. Die drei Agenten lassen sich vom schönen Leben korrumpieren, weshalb die Genossin Yakushova geschickt wird. Eifersüchtig ist nun nicht mehr eine Großfürstin, sondern der amerikanische Filmstar Peggy Dayton – sie ist aber der eigentliche Grund, warum Piotr Ilyich in Paris bleiben will.

In der Filmfassung von 1957 wurde aus dem Musicalproduzent Canfield ein Filmproduzent, außerdem wurden einige Musik-Nummern neu geschrieben, die dann ihrerseits bei späteren Aufführungen des Musicals in dieses übernommen wurden. Die Besetzung der Hauptrollen des Films mit Fred Astaire (Canfield) und Cyd Charisse (*Ninotchka*) ermöglichten es dem Produzenten, in seinem Film die Schwerpunkte neu zu setzen. Entsprechend wurde *Silk stockings* als eigenständiger Musical- und v. a. Tanzfilm wahrgenommen, weniger als Remake zu Lubitschs Film. Schon die Titeländerung deutet an, dass in den 1950ern dem Sex-Appeal mehr Aufmerksamkeit zukam als dem Film der 1930er Jahre: Es ist nicht der extravagante Hut, den *Ninotchka* als Symbol ihrer Verwandlung im verschlossenen Hotelzimmer aufsetzt, die *Ninotchka* des Tanzfilms holt unter dem Sesselkissen ein paar Seidenstrümpfe und aus anderen Verstecken weitere luxuriöse Kleidungsstücke und Accessoires aus der Abteilung Lingerie hervor und zieht sich um. Sie tut dies vor laufender Kamera – zu Walzermusik durch den Raum tanzend und sich in entscheidenden Augenblicken



hinter Türen, Sessellehnen oder Gardinen verbergend –, sie steht zum Schluss im hochgeschlitzten weißen Seidenkleid im Raum und wirft die schwarzen Wollstümpfe ihres Kommissar-Daseins auf einen Haufen. Im Herstellungsjahr galt eine solche einen Striptease andeutende Tanznummer als sehr gewagt und ist entsprechend bekannt geblieben.<sup>45</sup> Sie stellt eine bemerkenswerte Parallele zu dem Table-Dance von Fraulein Ingeborg in *One, Two, Three ...* dar.

Auch in der Sowjetunion lebte *Цирк* in produktiver Rezeption fort: Im Jahr 1960 brachte der Komponist Jurij (Georgij) Sergeevič Miljutin (1903–1968) die Operette *Цирк зажигает огни* („Der Zirkus entzündet die Feuer“) zur Uraufführung. Sie greift die Grundkonstellation von *Цирк* auf, schwächt aber die ideologische Konfrontation bis fast zur Unkenntlichkeit ab. Ol'gerd Riskovič Voroncov (Jg. 1927) drehte 1972 auf der Grundlage der Operette den gleichnamigen Fernsehfilm.

In einer Stadt am Meer gastieren ein sowjetischer und ein italienischer Zirkus. In beiden wird viel getanzt. Der Direktor des italienischen Zirkus ist auf die Geldzuweisungen des ältlichen, aber reichen Mortimer Skott angewiesen, der der Trapezkünstlerin Glorija, die Tochter des Direktors, nachstellt. Der Vater versucht Glorija<sup>46</sup> zu



überreden, Skotts Werben zu er- hören, sie aber verliebt sich in Andrej Baklanov, den Star des sowjetischen Zirkusteams. Sie ist ehrlich zu ihm und er zu ihr. Skott in seiner Eifersucht enga- giert einen dubiosen Grafen und seine Leute, die Andrej kidnap- pen sollen. Andrej aber kann

entkommen und absolviert seine Abendvorstellung als Drahtseilar- tist. Glorija war ihm gefolgt, die sowjetische Zirkusdirektorin bietet ihr nun einen Vertrag an. Ein Potpourri der Zirkusnummern bereitet das Finale vor: den Einzug aller Akteure, die ein großes Tuch mit den Wappen der Unionsrepubliken in der Arena ausbreiten.

45 Liebhaber des Films haben bei Youtube Ausschnitte dieser Szene ins Internet gestellt.

46 Voroncov wählte für die Rolle der Glorija die Schauspielerin Galina Aleksandrovna Orlova, die zumindest den gleichen Familiennamen hat wie Ljubov' Orlova, der Star aus *Цирк* – ob eine verwandtschaftliche Beziehung besteht, ließ sich nicht ermitteln.

Die Grundkonstellation ist beibehalten (die westliche Frau tritt in das sowjetische Kollektiv ein) – die ideologische Konfrontation ist aber insofern entschärft, als nun nicht mehr Amerika und die Sowjetunion einander gegenüberstehen, sondern ein älterer Engländer sich – erfolglos – in Konkurrenz mit einem jungen schlanken Sowjetbürger um eine junge schlanke Italienerin bemüht. Es wird nicht (Komödien operieren mit Typisierungen!) der Russian Lover gegen den Latin Lover ausgespielt, da Skott Engländer ist – was seit den Zeiten von *Цирк* bleibt, ist das Pathos des Schluss-Aufmarsches und des (damit verbundenen) Internationalismus.

## 6. ... und wieder Moskau

Seit der Perestrojka und erst recht seit dem Ende der Sowjetunion ist der Dialog der Filme zwischen Hollywood und Moskau intensiviert worden, der Austausch der Werke ist praktisch nur noch durch die Ländercodes der DVDs eingeschränkt. In Russland setzte darüber hinaus auch eine in der Öffentlichkeit geführte Auseinandersetzung mit der Stalinära ein, nachdem die informelle Kultur die Mytheme jener Jahre schon länger zum Thema gemacht hatte. Filme wie *Сеп и молот* („Hammer und Sichel“) dekonstruierten in den 1990er Jahren im Stil der Soc-Art gleich ein ganzes Set an Mythen, der Mythos von der rassismusfreien Sowjetunion, die auch ein dunkelhäutiges Kind integriert, wurde erst in Valerij Todorovskijs Film *Стиляги* („Stiljagi“), aufgegriffen, der am 25. Dezember 2008 Premiere hatte.

*Стиляги* erzählt aus dem Moskau des Jahres 1955 von den Auseinandersetzungen zwischen Komsomolzen und den „Stiljagi“, also der Gruppe derer, die auf einen eigenen Stil Wert legen und sich nach der Mode des Jazz bzw. des frühen Rock'n'Roll frisieren und kleiden. Mëls, Sohn eines Arbeiters und bislang ein Musterstudent, gerät aus Liebe zu der schönen Polina, der Tochter einer strengen und parteiergebenen Lehrerin, in den Bann der Stiljagi und entfremdet sich der Komsomol, deren Sekretärin Katja ihn liebt. Er besorgt sich ein kariertes Jackett, lässt dicke Gummisohlen unter seine Turnschuhe kleben, legt sich eine Haartolle zu und kauft sich ein gebrauchtes Saxophon. Polina – in der Stiljagi-Szene „Pol'za“ –, wird seine Geliebte. Als sie schwanger wird, zieht sie in die zwei Räume ein, die sich Mëls' Vater und seine zwei

Söhne in einer Komunalka teilen. Nach der Entbindung kommen die Bewohner der großen Gemeinschaftswohnung, die meisten von ihnen ältere Frauen, auf der Ladefläche eines LKW angefahren, um Mutter und Kind zu begrüßen. Verblüfft müssen sie feststellen, dass das Kind dunkelhäutig ist. Der Film gibt auf die Frage der Zuschauer, wer denn der Vater des Kindes ist, keine klare Antwort. Zwar spielt Mèls mit einem Dunkelhäutigen ein Saxophon-Duett, das aber ist alles. Nach einer gewissen Zeit versöhnen sich Pol'za und Mèl in der Schlusszene, in der aktuelle Punks – die Stiljagi der Gegenwart – auf der Tverskaja ulica eine große Party feiern. Zwischen ihnen wirken Pol'za und Mèl wie am „Retro-Stil“ orientierte Zeitgenossen.

Auf dem Hintergrund der Traditionen der 1930er Jahre kann man feststellen, dass (zumindest im Film) die Frauenemanzipation tatsächlich in Russland angekommen ist: Es buhlen nicht mehr zwei Männchen um ein Weibchen, um den eher durchschnittlichen Mèl(s) konkurriert vielmehr die brünette Komsomolsekretärin Katja mit der blonden Pol'za, deren üppige Locken sie bei einem Überfall der Komsomolzen eigenhändig stutzt. Dieser Überfall findet sinnigerweise auf dem Gelände eines Zirkus statt.



*Stiljagi* spielt das politische Programm von *Цирк* mit vertauschten Vorzeichen durch: Nicht bigotte Kleinbürger regen sich darüber auf, dass eine hellhäutige junge Frau ein Kind mit dunkler Hautfarbe hat, es ist die kommunistische Lehrerin, die „das Andere“ nicht erträgt, und

ihre Rolle als Großmutter nur sehr zögernd annimmt – während der Vater von Mèl das Kind nach einer kleinen Schrecksekunde sofort akzeptiert. Er präsentiert den Mitbewohnerinnen der Komunalka den Säugling mit den Worten: Наш... наш богатырь („Unsrer... unser Held“).

Und ähnlich wie in *Цирк* die Vertreter der Völker der Sowjetunion im Zirkusrund das Kind weiterreichen, um es willkommen zu heißen, wandert der Säugling auch durch die Hände der Stiljagi, bis es der Mutter zu viel wird. Die aufsteigenden Reihen der Zirkusarena haben ein Analogon vielmehr in dem von Komsomolzen voll besetzten

Halbrund eines Hörsaals, in dem Katja Mèl zur Rechenschaft zieht. Der positive Raum aus *Цирк* ist hier also im Sinne einer Zwangsveranstaltung negativ besetzt. Mèl ist der einzige, der sich durch seine bunte Kleidung von dem Blaugrau der Komsomolzen abhebt, und er reagiert auf die Anklagen Katjas nicht dadurch, dass er die von ihm erwartete Selbstkritik übt, er gibt vielmehr seinen Mitgliedsausweis ab.

In dieser Szene wird deutlich, dass es letztlich um den Stalinismus geht: Katja wirft Mèl vor, gerade für ihn sei es eine besondere Schande, dem fremden Lebensstil anzuhängen, da er doch einen Namen trage, der Marx, Engels, Lenin und Stalin enthalte. Indem Mèls seinen Namen in „Mel“ anglisiert, vollzieht er für sich eine symbolische Entstalinisierung *avant la lettre*.

Vor allem die Schlusszene, das große Treffen auf der Tverskaja, also in unmittelbarer Nähe zum Roten Platz, wo die abschließenden Aufmarschszenen von *Цирк* gedreht wurden, stellt die ideologische Programmatik des „Vor-Bilds“ in Frage: Verständigung (und Versöhnung zwischen Mèl und Pol'za) kann es nur individuell geben, die zwei sind auf der großen Party nur ein Paar unter vielen. Und man marschiert dazu nicht in Einheitskleidung und geschlossenen Reihen, jeder geht vielmehr zivil und kleidet sich nach seinem Geschmack.



Valerij Todorovskij – und das verbindet seinen Film *expressis verbis* mit *Цирк* – wollte ganz bewusst einen Musical-Film drehen. In einem Gespräch mit der *Rossijskaja gazeta* sagte er:

Любил американские мюзиклы 30–50-х годов, фильмы с Фредом Астером, с Джином Келли. Но в нашем кино мюзикл – редкость. Серьезный, системный подход к этому жанру был только у Григория Александрова с его „Веселыми ребятами“, „Весной“, „Цирком“.<sup>47</sup>

47 Interview vom 17. Dezember 2008 (<http://www.rg.ru/2008/12/17/stilyagi.html>)  
„Ich liebte die amerikanischen Musicals der 30er bis 50er Jahre, die Filme mit Fred

Da *Стильяги* einen Soundtrack hat, der nur aus leicht überarbeiteten Originalen der 1950er Jahre besteht, ist der Film nicht nur ikonographisch sondern auch musikalisch eine Reverenz an einen (damals in die Illegalität gedrängten) Moskauer Traum von Amerika. Als der Diplomatensohn Fred aus dem Westen zurückkommt und Mèl erzählt, dass in den USA niemand sich so kleidet, wie sich die Stiljagi den Westen vorstellen, will Mèl dies gar nicht hören. Der imaginierte Westen ist nicht der wirkliche Westen, aber er ist ein wirklicher Teil Russlands – so wie das dunkelhäutige Kind 2008 tatsächlich als eigen angenommen wird.

## 7. Resümee

Für filmische oder literarische Reihen gilt, dass sich die strukturelle Ähnlichkeit mit weniger Aufwand beschreiben lässt als die genetische Abhängigkeit der einzelnen Glieder voneinander, die nur durch die Erforschung der Entstehungskontexte nachgewiesen werden kann. Es spricht vieles dafür, dass es eine die Grenzen nationaler Kinogeschichten überschreitende Reihe tatsächlich gibt, dass also „Amerikanisches Musical“ + „Deutscher Musikfilm“ – *Цирк – Ninotchka – One, Two, Three – Silk stockings* aufeinander Bezug nehmen. Ob *Цирк зажигает огни* nicht nur strukturell, sondern auch genetisch in die Reihe gehört, lässt sich beim derzeitigen Stand der Forschung noch nicht sagen. Trotzdem ist auch dieser Film ein Beispiel für das Migrieren kultureller Kommunikationsformen. *Цирк* trat – wie oben gesagt – mit dem Anspruch auf, das in Hollywood vorgefundene Genre des Filmmusicals für das sowjetische Genresystem zu konvertieren. Dadurch sei – so die offizielle Lesart – die sozialistische musikalische Film-Komödie als neues Genre entstanden. *Цирк зажигает огни* zeigt, dass dieses Genre – wollte man es tatsächlich als Mutation und nicht nur Modifikation gelten lassen – sich ganz deutlich in Richtung ‚Musical‘ entwickelt hat. Die spätsowjetische Unterhaltungskultur hat zwar noch einige staatspädagogische Elemente, es lässt sich aber kein Ehrgeiz mehr erkennen, die Gattun-

---

Astaire und Gene Kelly. Aber in unserem Kino war das Musical eine Seltenheit. Einen ernsthaften und systematischen Zugang zu diesem Genre gab es nur bei Grigorij Aleksandrov mit seinen Veselye rebjata, Vesna und Cirk.“

gen im Sinne einer behaupteten künstlerisch höherwertigen und dem Westen überlegenen Sowjetkultur umzuformen. *Цирк зажигает огни* atmet den Geist der späten 60er/frühen 70er Jahre, von den Frisuren oder Kleider her könnten viele der Figuren z. B. auch in einem deutschen Low-Budget-Film aufgetreten sein. Und wie in *Silk stockings* die Kamera immer wieder die Beine der Protagonistin ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellt, tritt auch in *Цирк зажигает огни* die Hauptdarstellerin fast immer in kurzen Hosen auf, die ihre langen Beine zur Geltung bringen – was nur in den Tanzszenen durch die Handlung motiviert wird. Der sowjetische Sonderweg des musikalischen Unterhaltungsfilms war schon lange vor dem Ende der Sowjetunion in den Main-Stream der Gattungsentwicklung eingemündet.

*Стягу* schließt dann endgültig Frieden mit dem Genre und korrigiert *Цирк*, indem es seine Botschaft entpolitisiert: Die Integration eines Kinds anderer Hautfarbe ist kein politischer, sondern ein vorpolitisch humanitärer Akt. Eine Korrektur ist aber auch eine prinzipielle Anerkennung: *Стягу* steht in der Nachfolge von *Цирк*. Soweit die Reihe der Musical-Filme.

*Jet Pilot* und *One, Two, Three ...* sind dagegen keine ausgesprochenen Musikfilme. Sie sind – obwohl beide mit nur wenigen Jahren Differenz in Hollywood entstanden – politisch sehr unterschiedliche Weiterentwicklungen der Konstruktion der *fabula* (oder um im Theorievokabular Amerikas zu bleiben: des Plots) von *Ninotchka*. Man kann sie sich als auslaufende Verzweigungen der Reihe vorstellen.

## Literatur

### Unveröffentlichtes Archivmaterial

- Green (1937) Charles: [Gutachten]. Unveröffentlichtes Typoskript in der Margaret Herrick Library der Academy of Motion Pictures and Sciences (B 2325), Beverly Hills, CA.
- Script (1937): Ninotchka. An Original Screen Story by Melchior Lengyel. Copied in Metro-Goldwyn-Meyer Script Department. August 5, 1937. Unveröffentlichtes Typoskript in der Margaret Herrick Library der Academy of Motion Pictures and Sciences (B 2325), Beverly Hills, CA. S.

### Forschungsliteratur

- Bulgakowa (1995), Oksana: Film-Phantasien im Wettbewerb. In: Berlin-Moskau 1900–1950, hrsg. v. Natalja Adaskina u. a. . München, 361–365.
- Ėjzenštejn (1963): Sergej Eisenstein: Dickens, Griffith und wir. In: Gesammelte Aufsätze I, Berlin, 1963, 60–136.
- Günther (2007), Hans: Von Hollywood zu ‚Volga-Volga‘: Zur Entstehung des hybriden Genres der sowjetischen Filmkomödie. In: Zeitschrift für Slawistik, 52 (2007), 4, 435–446.
- Holmgren (2007), Beth: The Blue Angel and Blackface: Redeeming Entertainment in Aleksandrov’s Circus. In: Russian Review, 66 (January 2007), 1, 5–22.
- Il’f (o. J.), Il’ja/Petrov, Evgenij/Kataev, Valentin: Pod kupolom cirka. In: [http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text\\_0250.shtml](http://az.lib.ru/i/ilfpetrov/text_0250.shtml) (20.12.2010).
- ISK (1973): Istorija sovetskogo kino, 1917–1967, v četyrech tomach, hrsg. v. Institut istorii iskusstv ministerstva kul’tury SSSR. Moskva.
- Nembach (2001), Eberhard: Stalins Filmpolitik. St. Augustin.
- Ninotchka (1972): Ninotchka. A Viking Filmbook. Screenplay by Charles Brackett, Billy Wilder, and Charles Reisch. New York (MGM Library of Film Scripts).
- Prokhorov (2007), Alexander: Revisioning Aleksandrov’s Circus: Seventy Years of the Great Family. In: Russian Review, 66 (January 2007), 1, 1–4.
- Renk (1992), Hertha-Elisabeth: Ernst Lubitsch. Hamburg.

- Rimgaila (2007), Salys: Art Deco Aesthetics in Grigorii Aleksandrov's The Circus. In: *Russian Review*, 66 (January 2007), 1, 23–35.
- Robinson (2007), *Harlow: Russians in Hollywood, Hollywood's Russians*. Boston.
- Saprykina (2007), Ol'ga: 'Cirk' zažigaet ogni. In: *Moskovskij komсомолец*, (1. April 2007), <http://www.mk.ru/blogs/idmk/2007/04/01/Atmosphere/94989> (01.10.2009).
- Schumatsky (1999), Boris: *Silvester bei Stalin. Die Geschichte einer Familie*. Bodenheim.
- Sidkov (1998), Ed: *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York.
- Stadelmann (2004), Matthias: 'O, wie gut ist es, im sowjetischen Land zu leben' – Unterhaltungskultur als gesellschaftliches Integrationsmoment im stalinistischen System. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 30 (2004), 74–93.
- Šumjackij (1935) Boris: *Kinematografija millionov*. Moskva.
- Swift (2007), Anthony: *Soviet Socialism on Display at the Paris and New York World's Fairs, 1937 and 1939*. In: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, hrsg. v. Hans-Jörg Czech und Nikola Doll. Dresden, 182–190.
- Taylor (2003), Richard: 'But Eastward, Look, the Land is Brighter'. Toward a Topography of Utopia in the Stalinist Musical. In: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, ed. by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman. Seattle u. a. , 201–218.
- Tur (1936), Brat'ja (= Tubel'skij, Leonid Davidovič und Ryžej, Petr L'vovič): Cirk. In: *Izvestija*, Nr. 119 (23. Mai 1936), 4.
- Visani (o. J.), Federica: *La figura dell'Altro nelle commedie musicali di Grigorij Aleksandrov*. In: *griseldaonline*. Portale di letteratura. <http://www.griseldaonline.it/percorsi/visani.htm> (01.10.2009).

## Filmographie

**Cirk** (*Zirkus*). Spielfilm. UdSSR: Mosfil'm, 1936. Regie und Drehbuch: Grigorij Aleksandrov nach dem Thaterstück *Pod kupolom cirka* von Il'f, Petrov und Kataev. Kamera: Vladimir Nil'sen (und Boris Petrov). Musik: Isaak Dunaevskij. Darsteller: Ljubov' Orlova (Marion Dikson), Evgenija Mel'nikova (Rajka), Vladimir Volodin (Zirkusdirektor), Sergej Stoljarov (Polarflieger Martynov), Pavel Masal'skij (von Knejšic), Aleksandr Komissarov (Skamejkin), Otto (Čarli Čaplin), u. a. 35 mm – s/w – 94 Min.

Zitiert nach: DVD, Moskva: krupnyj plan, o. J. (Šedevry sovetского kino).

**Cirk zažigaet ogni** (*Der Zirkus entzündet die Feuer*). Fernsehspielfilm. UdSSR: Sverdlovskaja kinostudija 1972. Regie: Ol'gerd Voroncov. Musik: Jurij Miljutin. Drehbuch Jakov Ziskind. Kamera: Gennadij Čereško. Darsteller: Galina Orlova (Glorija Rozetti), Aleksandr Goloborodko (Andrej), Vsevolod Abdulov (Kostja), Ėleonra Šaškova (Direktorin) u. a. Farbe – 74 Min.

Zitiert nach: DVD, Moskva: Mega Video, 2007 (Zolotaja serija kinostudii, vyp. 11).

**Jet pilot**. (*Düsenjäger*). USA: Universal, 1949–1957. Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Jules Furthman. Kamera: Winton C. Hoch. Darsteller: John Wayne (Col. Jim Shannon); Janet Leigh (Lt. Anna Marladovna Shannon/Olga Orlied); Jay C. Flippen (Maj. Gen. Black); Paul Fix (Maj. Rexford); Richard Rober (FBI Agent George Rivers); Roland Winters (Col. Sokolov); Hans Conried (Col. Matoff); Ivan Triesault (Gen. Langrad) u. a. m. Farbe. – 112 Min.

Zitiert nach Fernsehstrahlung RTL 2, 18.04.2011.

**Ninotchka** (*Ninotschka*). Spielfilm. USA: Warner Brothers 1939. Regie: Ernst Lubitsch. Drehbuch: Charles Brackett/Billy Wilder/Walter Reisch nach einer Idee von Melchior Lengyel. Kamera: Wilhelm H Daniels. Musik: Werner R. Heyman. Darsteller: Greta Garbo (Nina Ivanovna Yakushova), Melvin Douglas (Graf Leon d'Algot), Bela Lugosi (Kommissar Razinin), Ina Claire (Großfürstin Swana), Sig Ruman (Iranoff), Felix Bressart (Buljanoff), Alexander Granach (Kopalski), Gregory Gaye (Hoteldiener Graf Alexis Rakonin), Rolfe Sedan (Hotelmanager), Edwin Maxwell (Juwelier Mercier), Richard Carle (Gaston), u. a. s/w – 136 Min.

Zitiert nach DVD, München: Süddeutsche Zeitung, 2005 (Cinemathek).

**One, two, three** (*Eins, zwei, drei*). Spielfilm. USA 1961. Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder und L.A. Diamond nach einem Stück von Ferenc Molnar, Kamera: Daniel L. Fapp. Darsteller: James Cagney (McNamara), Horst Buchholz (Otto Piffel), Pamela Tiffin (Scarlett Hazeltine), Arlene Francis (Phyllis), Howard St. John (Mister Hazeltine), Hans Lothar (Schlemmer), Lilo Pulver (Fräulein Ingeborg), Karl Liefen (Fritz), Loui Bolton (Perepetchikoff), Peter Capell (Mishkin), Ralf Wolter (Boris Borodenko), Hubert v. Meyerinck (Baron Waldeemar von Droste-Schattenburg), Heinz Drache (Untermeier), u. a. s/w – 104 Min.

Zitiert nach: DVD, MGM Home Entertainment, 2004.

**Silk stockings** (*Seidenstrümpfe*). Spielfilm. USA. Regie: Rouben Mamoulian. Musik: Cole Porter. Darsteller: Fred Astaire (Confield), Cyd Charisse (Ninotchka), Wim Sonneveld (Peter Illyich Boroff), Petter Lorre (Brankov), Jules Munshin (Bibinski), George Tobias (Markovitch), Janis Paige (Peggy Dayton) u. a. Farb. – 117 Min.

Zitiert nach: Videoband, MGM/UA Home Video, 1994.

**Stiljagi** (*Stiljagi*). Spielfilm. Russland, 2008. Regie: Valerij Todorovskij. Drehbuch: Jurij Korotkov. Kamera: Roman Vas'janov. Darsteller: Anton Šagin (Méls), Oksana Akin'shina (Polina, „Pol'za“), Evgenija Brik (Katja), Maksim Matveev (Fred), Ekaterina Volkova (Bétsi), Igor' Vojnarovskij (Bob), Konsatntin Balkiriev (Dryn), Sergej Garmaš (Vater Méls'), Irina Rozanova (Pol'zas Mutter), u. a. Farbe – 142 Min.

Zitiert nach: DVD, Moskva: Videoland, 2009.

**The Circus**. (*Der Zirkus*). Spielfilm. USA: Charles Chaplin Productions, 1928 (UA: 6. Jan 1928). Regie und Drehbuch: Charles Chaplin. Darsteller: Al Ernest Garcia (Zirkusbesitzer), Merna Kennedy (seine Stieftochter, eine Zirkusreiterin), Harry Crocker (Rex, der Seiltänzer), George Davis (der Zauberer), Henry Bergman (Alter Clown), Charles Chaplin (Tramp), u. a. s/w – 71 Min.