

Alexander Schwarz

## RUSSISCHE EMIGRANTEN IM DEUTSCHEN FILM

Fallstudien zu Iosif Ermol'ev und Ivan Mozzuchin

### 1. Vorbemerkung

"Russen in der Emigration" – viel ist darüber aus unterschiedlichsten Motiven geschrieben worden. "Russischer Film in der Emigration" (gemeint ist hier und im folgenden die Emigration in der Zeit des Stummfilms und des ersten Tonfilmjahrzehnts bis zum Weltkrieg) allerdings – das ist ein Thema, das erst beginnt, ausführlicher erforscht zu werden. Für diese Diskrepanz gibt es einige Gründe, die auch im Rahmen der folgenden Untersuchung eine wichtige Rolle spielen.

Der Film war erst zwei Jahrzehnte vor der Machtübernahme der Bol'seviki, die die Emigrationswelle nach 1917 auslöste, überhaupt erfunden worden und hatte sich auch in Rußland erst seit wenigen Jahren zu einem kulturellen Massenphänomen entwickelt. Der gesellschaftliche Status und das Ansehen der Kinematographie allgemein im Gesamtsystem der Künste in Rußland war noch nicht allzu weit über das Niveau der Jahrmarktsattraktion, als welche der Film anfangs populär wurde, hinausgekommen. Auch die Prominenz literarischer Autorinnen und Autoren, die in die Emigration gingen, kann nicht verglichen werden mit den wenigen Namen berühmter russischer Filmstars und Regisseure der Stummfilmzeit, von Produzenten oder technischen Mitarbeitern ganz zu schweigen. Die Bücher vieler Autoren waren nicht selten schon vor der Emigration jenseits der Grenzen bekanntgeworden, und die mitgebrachten oder im Ausland neu geschriebenen Manuskripte ließen sich mit relativ geringem finanziellen Aufwand vertreiben, übersetzen oder auch gelegentlich zurück in die Heimat schmuggeln. Das Schreiben in der neuen Sprache oder die Einstellung auf einen anderen Publikumsgeschmack allerdings war für die meisten Betroffenen problematisch.

Die (Stumm-)Filme waren hingegen schwerer außer Landes zu bringen oder neu zu produzieren und auf dem Markt einzuführen. Sie setzten als Massenprodukte einer arbeitsteiligen Produktion ein Atelier, eine Menge technischer Produktionsmittel, teures und nur industriell zu verarbeitendes Filmmaterial, viele Arbeitskräfte und einigem Kapital für Gagen, Bauten, Film, Kopien und Vertrieb

voraus.<sup>1</sup> Zudem fiel die Emanzipation von der Vorherrschaft der französischen und deutschen Filmfirmen und die Blüte der Filmproduktion des zaristischen Rußland in die Kriegsjahre. Bei den mitteleuropäischen Filmländern mit ihrem erheblichen technologischen Vorsprung war dagegen die große Welle des Geschäfts und der technischen wie inhaltlichen Innovation eher durch den Krieg unterbrochen worden. Dadurch war der russische Film ziemlich isoliert und im Ausland, zumal dem der Kriegsgegner, nicht bekannt oder verbreitet. Die Zeit nach 1919, in der dann die russischen Filmemigranten vor allem in Frankreich und Deutschland neu Fußfassen wollten, war jedoch von europaweiten Konzentrationsprozessen, von der Dominanz amerikanischer Firmen, von der Inflation und dem Umbruch zum Tonfilm geprägt. Eine kontinuierliche, erfolgreiche Filmproduktion ist deshalb gerade für kleine Unternehmen sehr erschwert worden. Der Konkurrenzdruck, die Zensurauflagen und das baldige Abbeben einer anfänglich günstigen Russophilie (im Kontrast zur Aversion gegen das neue kommunistische Regime, zumindest bis zum Rapallo-Vertrag 1922) ließen den exilrussischen Eigenproduktionen oder dem Gros der Filmschaffenden, die im europäischen Ausland Engagements suchten, nur sehr kleinen Spielraum. Langfristig gesehen gelang nur ganz wenigen Schauspielerinnen und Schauspielern, Regisseuren, Produzenten, Filmautoren, Kameraleuten oder Dekorateuren die Fortsetzung oder die Begründung einer Filmkarriere. Und selbst deren Ende verlief – wie bei den meisten, denen schon von Anfang an kein Erfolg beschieden war – oft unbeachtet von der Öffentlichkeit, in Armut und Desillusionierung. Daher ist auch die damalige publizistische Aufmerksamkeit nicht allzu groß gewesen und die schillernden Memoiren oder enzyklopädischen Würdigungen blieben meist aus. Viele mußten öfter ihre neue Heimat wechseln, so daß ihre Lebenswege besonders schwer nachzuvollziehen sind, gerade wenn sie nicht, ähnlich wie die Autoren über ein Verlagshaus, in einer Studio-Gruppe integriert waren. Detailprobleme wie variierte Namensschreibungen oder Umbenennungen und Pseudonyme, freie Übersetzung von Filmtiteln und die lückenhafte Überlieferung der entstandenen Filme behindern die Erforschung.<sup>2</sup> Dazu kommt, daß bis vor kurzem die Geschichte der Emigranten in ihrer russischen Heimat tabu war, in der neuen Wahlheimat die Außenseiter aber oft durch die Maschen einer nationalistisch-selektiven Filmgeschichtsschreibung oder der bis heute nicht eindeutigen Kategorien fielen wie Exil, Emigration, temporär oder dauerhaft, assimiliert oder expatriiert.

Auch diese Untersuchung muß daher notgedrungen vorläufig und unvollständig bleiben. Eine ausführliche Beschäftigung mit allen wesentlichen deutschen Filmzeitschriften und -zeitungen der Stummfilmzeit – also bis etwa Ende 1929 – hat allerdings eine ansehnliche Menge von bisher nicht ausgewerteten Materialien (Produktionsmeldungen, Filmkritiken, Werbung, Geschäftsnachrichten) hervor-

gebracht. Sie helfen, die vielen Lücken der relativ geringen Anzahl neuerer Forschungen – eingeschlossen auch die sowjetischen/russischen – aufzufüllen.

So kann im Rahmen dieses Beitrags exemplarisch anhand zweier Persönlichkeiten eine Art Mosaik zusammengesetzt werden: Herausgegriffen wurden der Filmproduzent Iosif Ermol'ev (Joseph Ermolieff) und der Schauspieler (und zeitweise Regisseur und Drehbuchautor) Ivan Mozžuchin (oft: Mosjukin oder Mosjoukine). Das Mosaik soll eine Orientierung über die Voraussetzungen, Möglichkeiten und Strategien der russischen Filmemigranten ergeben. Mehr als eine Materialsammlung kann hier nicht geleistet werden. Deshalb muß auch die schwierige, aber interessante, weitergehende Analyse einer "Poetik der Emigration" immer noch ein Fernziel bleiben.

NB: Generell sollen als Referenz für alle Filmdaten die bisher vollständigsten Filmographien Ermol'evs und Mozžuchin im Anhang dieses Beitrags benutzt werden.

## 2. Iosif Ermol'ev – Produzent

Bis zur Revolution einer der größten Filmfabrikanten Rußlands, scharte er eine größere Gruppe von Schauspielern, Kameraleuten, Filmarchitekten und Regisseuren um sich, mit der er schließlich auch das Land verließ und einen Neubeginn unternahm. Als Produktionsleiter von wohl über 180 Filmen, davon fast 80 nach der Revolution, spielte er eine zentrale Rolle für das Schicksal vieler Filmemigranten. Seine Filme vor und nach 1917 stehen exemplarisch für die typischen Phasen russischer Stummfilmgeschichte, die er zu einem bedeutenden Teil mitprägte.

### 2.1. Die Vorgeschichte im Zarenreich

Ermol'ev wurde im März 1889 geboren; 1907, mit 18 Jahren begann er seine Karriere im Filmmetier: als technischer Assistent der Moskauer Filiale des französischen Filmkonzerns Pathé.<sup>3</sup> 1912 avancierte er zum Leiter des gesamten Rußlandvertriebs, hatte jedoch wohl schon eigene Pläne; im selben Jahr wurde die Produktionsfirma "Ermol'ev, Zarchin und Segel" in Rostov-am-Don gegründet. Anfang 1914 schließlich eröffnete er in Moskau sein eigenes Studio "Tvorčestvo I. Ermol'eva", nahe dem Brjansker Bahnhof. Unter den großen Filmunternehmern, von denen die meisten 'groß' waren, denn knapp 1400 russische Filme in drei Jahren wurden nur von einem Dutzend Firmen auf den Markt gebracht; unter diesen Entrepreneurs war er wohl der jüngste.

Seine größten Erfolge im zaristischen Filmgeschäft waren zweifellos *Pikovaja dama* und die *Grech*-Trilogie 1916, jeweils mit Ivan Mozžuchin in der Hauptrolle, den er mit einem für damalige Zeiten ungewöhnlichen und äußerst verlock-

enden Vertrag von Chanžonkov abgeworben hatte und zu einem Gespann mit dem Regisseur Jakov Protazanov vereinte (s.u. Kap.3). Einer der Historiographen des russischen vorrevolutionären Stummfilms, Semen Ginzburg, bezeichnete Ermol'ev unter den großen Filmfabrikanten als zweitgrößten Unternehmer. Zwar habe er inhaltlich mit seinen Filmen nicht an den Standard Chanžonkovs herankommen können, sich aber von der Billigmassenware des Marktführers Charitonov abgehoben. Er sicherte seine Erfolge durch gute Leistungen seiner Schauspielerstars und Regisseure und die Tatsache, daß er seinem alten Arbeitgeber, dem Großkonzern Pathé, mit seinem gut funktionierenden Verleihnetz den Gesamtvertrieb (damit auch das Auslandsgeschäft) übergab. Sein Programm habe aus einer Mischung von einzelnen Schlagern (*boeviki*) und dem Großteil *B-pictures* (*klassa B*) bestanden, und damit, wenn schon nicht in den ersten Theatern, so doch in den zweitrangigen und Provinzkinos gute Geschäfte gemacht.<sup>4</sup>

Bis zur Oktoberrevolution entstanden 105 Filme aus dem Hause Ermol'ev, vier insgesamt im ersten Kriegsjahr, 1915 33 Filme, 1916 43 und bis Herbst 1917 noch 25 (siehe Anhang A). Seit 1915 konstituierte sich um ihn eine Gruppe von Filmschaffenden, die zum größeren Teil später mit in die Emigration ging. Hier können neben Ivan Možžuchin, der noch ausführlich behandelt werden wird, nur einige Namen aufgezählt werden; die dahinterstehenden Schicksale und Biographien wären alle eigene Untersuchungen wert (und nur im Falle des Regisseurs Jakov Protazanovs, der eben nach dreijährigem Exil wieder nach Moskau zurückkehrte, liegen deshalb einige Monographien vor). Zur sog. Ermol'ev-Truppe gehörten u.a. – hier nur jeweils in einem Beruf genannt, durch-aus aber auch in anderen versiert:

die Regisseure Jakov PROTAZANOV, Vladimir STRIŽEVSKIJ, Vjačeslav TURŽANSKIJ [später: Victor Tourjansky], Aleksandr VOLKOV,

die Schauspielerinnen und Schauspieler Nikolaj KOLIN, Natalija KOVAN'KO, Natalija LISENKO, Ivan MOŽŽUCHIN, Nikolaj RIMSKIJ,

die Kameraleute Fedot BURGASOV, Nikolaj RUDAKOV, Nikolaj TOPORKOV,

die Bühnenbildner Ivan (Aleksandr?) LOŠAKOV, Evgenij LUR'E<sup>5</sup> und

die Produktionsleiter Noe BLOCH, Aleksandr KAMENSKIJ.

Die jahrelange Bindung an ihren Arbeitgeber und an die Gruppe, verbunden mit starker wirtschaftlicher Abhängigkeit, weckte sicherlich die Hoffnungen, durch kollektive Emigration wieder gemeinsam Fuß fassen zu können.

## 2.2. Der lange Weg in die Emigration

Über die Situation Ermol'evs und der anderen Produzenten im Krisenjahr 1917 ist aufgrund der ausführlichen chronikalischen Forschungen Višnevskij und

Ginzburgs<sup>6</sup> einiges bekannt, doch setzen sich in russischer wie westlicher Literatur gewisse Fehler oder Ungenauigkeiten immer wieder fort, die hier korrigiert werden sollen.

Wann Ermol'ev sein Moskauer Studio aufgab und nach Jalta verlegte, ist nicht genau bekannt. Die historischen Fakten über die militärischen Aktionen um Moskau, auf der Krim und die von Višnevskij 1945, 1958 und 1961 publizierten Daten v.a. über Organisationen, Produktion und Zensur lassen bei der Annahme einer üblichen mehrmonatigen Dauer von Drehbeginn bis zur Uraufführung einen Termin frühestens Anfang 1918, spätestens im Sommer 1918 erschließen. Verschiedentliche Darstellungen einer schnellen Flucht während der Revolutionswirren treffen nicht zu: Je nach Zählung sind noch nach der Revolution 20 bis 30 Filme von Ermol'ev in Moskau realisiert und auf den Markt gebracht worden. Odessa, in dem es bereits zuvor eine florierende Filmwirtschaft gegeben hatte, war im Frühjahr von den Deutschen und Franzosen okkupiert worden und bot so neben dem wichtigen reichlichen Sonnenlicht für die Ateliers eine relative physische und wirtschaftliche Sicherheit für die Mehrheit der geflohenen Filmproduktionen (trotz etwa einem Dutzend Rückeroberungen im Kampf zwischen den Weißen, den ukrainischen Nationalisten, den Deutschen, Franzosen und der Roten Armee!).<sup>7</sup>

Mit dem Weggang, organisatorisch unter dem Vorwand umfangreicher Dreharbeiten im Süden,<sup>8</sup> Ermol'evs und anderer aus Moskau, mitsamt Personal, Kapital, Filmapparatur und -ausstattung, Kopien und halbfertigen Filmen, waren der neuen Sowjetregierung fast alle Produktionsmittel entzogen. Durch Boykott und Interventionskriege blieben auch nach dem Weltkrieg der Import und Export von Rohfilm und ausländischen Filmen minimal. In dieser Situation produzierten die wenigen noch existierenden privatwirtschaftlichen russischen Filmfirmen weiter und konnten nach der Zensurabnahme ihre Filme auch auf den Markt bringen. Insgesamt entstanden auf dem privaten Sektor noch bis 1921 rund 350 Filme (zum Vergleich: ca. 500 Filme im Kriegsjahr 1916, 230 allein noch bis zum Herbst 1917). Ermol'ev hatte wegen der zunehmenden Rohfilmknappheit und fehlenden Vertriebsmöglichkeiten während des Bürgerkriegs mehrere Reisen unternommen, zu Pathé nach Paris, auf der Basis alter Geschäftsbeziehungen. Dabei sondierte er wohl bereits die mögliche Ansiedlung seiner Produktion in Frankreich. Mit dem Regierungsdekret über die Verstaatlichung der privaten Filmwirtschaft in der Sowjetunion vom 27. August 1919, das am 15. Januar 1920 in die Tat umgesetzt wurde, war ihm die Basis endgültig entzogen.<sup>9</sup> Eine schnelle Reaktion wurde unumgänglich: Die Abreise fand am 2. Februar 1920 statt, eine andere Quelle nennt den 23. Februar.<sup>10</sup> Der Weg führte über das Schwarze Meer nach Konstantinopel, diesmal allerdings mußten Ermol'ev und seine Truppe außer dem gedrehten, bearbeiteten oder vorführbaren Filmmaterial beinahe alles zurücklassen. Pläne bezüglich einer Niederlassung oder zumindest

der Weiterführung von Produktionen in der Türkei sind nicht bekannt. Obwohl Konstantinopel damals durchaus von Emigranten bevölkert war und die Nähe zum heimischen Markt sicher von Vorteil gewesen wäre<sup>11</sup> haben wohl die traditionellen Verbindungen zu Frankreich den Ausschlag gegeben. Die endgültige Eroberung Odessas durch die Bol'seviki und die Flucht des Weißen-Generals Vrangel' im November 1920 übrigens trieb noch die Unentschlossenen ins Exil, Konstantinopel sah sich einem Zustrom mehrerer Zehntausend Russen und anderer Nationalitäten ausgesetzt.

Die Dreharbeiten während der Schiffspassage nach Marseille im Sommer 1920 lieferten Material für einen noch im selben Jahr fertiggestellten und gezeigten Film, *L'angoissante aventure*, der zwar umgeschrieben werden mußte, um für französische Schauspieler und südfranzösische Handlungsorte Raum und Motivierung zu schaffen, aber dafür das exotische Ambiente Konstantinopels und Tunis und eine Mittelmeerreise integrieren konnte.

### 2.3. La Société Ermolieff-Cinéma in Paris, 1920–1923

Im August 1920 ließ sich die Ermol'ev-Truppe in Montreuil-sous-Bois bei Paris nieder, in einem ehemaligen Pathé-Studio. Nachbarn am Strand waren übrigens die russischen Emigranten Paul Thiemann in Joinville mit den Resten seines vormals großen Moskauer Filmstudios und Verleihfirma, sowie der Animationsfilmer Ladislas Starevič mit seiner Ein-Mann-Produktion in Fontenay-sous-Bois. Ermol'ev begründete umgehend eine Aktiengesellschaft mit Büro in der Rue de Villejuste in Paris, mit einem Stammkapital von einer Million Francs; 7.000 der 100-Francs-Aktien (also die 70%-Mehrheit) hatte er selbst inne.<sup>12</sup> Notwendigerweise machte man sich sofort an die Fertigstellung angefangener Filme, die Übersetzung der mitgebrachten russischen Kassenschlager früherer Jahre und die Neuproduktion von Filmen *à la russe*. Das Produktionssiegel mit dem vom Filmstreifen umspielten Elefanten, sonst weitgehend aus der russischen Zeit übernommen, zeigte nun die Bezeichnung "Société Ermolieff-Cinéma – Paris-Moscou-Yalta".

Die Emigranten griffen generell auf dieselben Stoffe (und Filme?) immer wieder zurück. Diese Intertextualität hat mit dem dauerhaften Marktwert der Verfilmungen literarischer Klassiker und mit dem wirtschaftlich notwendigen Rückgriff auf die Kassenschlager zu tun, gehört aber auch allgemein zu den zentralen Phänomenen einer Emigrationspoetik.

Bereits einige Monate zuvor, im Frühjahr 1920, meldete in der Ersten Internationalen Filmzeitung ein nicht näher genannter "Vertrauensmann" die erstmalige Vorführung russischer Filme (gemeint ist wohl nach dem Krieg)<sup>13</sup>: Vier Filme der russischen Ermol'ev-Produktion waren – allerdings in diesem Fall ohne großen Erfolg – präsentiert worden,

– *Pater Sergius* [Otec Sergij, 1918 (137)]<sup>14</sup>

– *Der Ruf der Pflicht* [?]

– *Das unvollendete Fresko* [?]

– *Die Kartenkönigin* [es handelt sich um *Pikovaja Dama*, 1916 (55)].

Die Stimmungslage – aufschlußreich für die anfänglichen Rahmenbedingungen russischer Emigrantenaktivitäten im Film – wird dabei folgendermaßen geschildert:

Es mag hier so manches Vorurteil mitsprechen. Man scheint zu befürchten, daß mit dem russischen Film eine Art bolschewistischer Strömung in dem seine innere Ruhe liebenden England erzeugt werden könnte. [...] Auf der anderen Seite steckt in den in London gezeigten Filmen noch ein starkes Stück Naivität, sowohl in künstlerischer als in technischer Beziehung und Aufmachung. Aber [...] der russische Film [ist] nun einmal eine neue Erscheinung im internationalen Filmleben geworden [...].<sup>15</sup>

Die Doppelstrategie war sicherlich ebenso richtig wie von den ökonomischen Notwendigkeiten her unumgänglich: (1) Mit den geretteten Kopien von Kinoerfolgen sollte einerseits (als erstes bei den ehemaligen Entente-Ländern, also auch in USA) Kapital für den Wiederaufbau gewonnen werden. Die Ermol'ev-Filme wurden mittels der in der Regel etablierten inländischen Verleihfirma durch die Zensur geschleust, mit einer bestehenden Vertriebsstruktur inklusive Werbung in Umlauf gebracht. Die russischen Leinwandstars, denn wichtigstes Kapital sind im schnell lebigen Filmgeschäft immer die interessanten neuen Gesichter und Persönlichkeiten, wurden gemeinsam mit den nationalen Stoffen und Themen rasch beim Publikum eingeführt. (2) Auf dieser Basis begann andererseits die eifrige Produktion neuer Streifen, also der gewohnte Geschäftsbetrieb, dessen potentieller Erfolg zunächst mehr beschworen werden mußte, als daß er konkret zu erwarten gewesen wäre.

Ganz im Gegensatz zur distanzierten Aufnahme in England zeigte sich allerdings in Frankreich bald, daß der eingeschlagene Weg richtig war. Der französische Film befand sich nach dem Weltkrieg z.T. in einer Stagnationsphase der Produktivität und der Ideen, insoweit es sich um den nicht-avantgardistischen, auf Breitenwirkung zielenden Film handelte. Neue, exotische Themen, Namen und Methoden<sup>16</sup> verliehen den Emigrantenfilmen schnell Popularität. Die Produktivität war enorm: Elf Filme bzw. (da darunter Serien waren) insgesamt gerechnet 40 Filme entstanden von Mitte 1920 bis Sommer 1922. Die bekanntesten waren:

– *L'angoissante aventure* [gedreht im Sommer 1920 in Konstantinopel, Marseille und Montreuil, Uraufführung Nov. 1920; Regie: Protazanov (157)],

– *L'enfant du carnaval* [gedreht im Frühjahr 1921, Uraufführung Juli 1921 (159)], beide mit Mozzuchin und Lisenko, sowie

– *Les contes des 1001 nuits* [gedreht Nov. 1920 bis August 1921 in Tunesien und im Studio Montreuil, Uraufführungen Dez. 1921 und Jan. 1922 in drei Teilen; Regie: Turžanskij, Darsteller: Kovan'ko und Rimskij (165)].

Verleiher war bis 1922 fast ausschließlich Pathé-Consortium-Cinéma. Ermol'ev fungierte als *executive producer*, seine Produktionsleiter waren Kamenka und Bloch. Zu seinem russischen Stamm waren inzwischen noch mehrere französische Regisseure, Autoren und Kameraleute hinzugekommen, mit denen er z.T. schon im vorrevolutionären Rußland zusammen gearbeitet hatte. Ermol'evs Konzeption hatte also durchaus Erfolg in Frankreich und es ist nicht bekannt, welche Gründe Ermol'ev seit Mitte 1922 bewogen, seine Übersiedlung nach Deutschland vorzubereiten. Möglicherweise waren es Überlegungen, seine Produktion und den Markt auszuweiten, (illusionäre) Profithoffnungen oder die Befürchtung, in Frankreich könnte die Russenwelle bald wieder abebben bzw. die bisher nicht eingetretene Assimilation der sog. "russes blancs" würde auch in der Zukunft nicht eintreten. Seine Kompagnons Kamenka und Bloch blieben mit einem Teil der Truppe in Paris und gründeten die bis Ende der 20er Jahre existierende Firma *Films Albatros*. *Albatros* wurde ein erfolgreiches Unternehmen und ein Sammelbecken für die russischen Filmemigranten, zunehmend auch mit französischen Regisseuren, Technikern und Schauspielern nach einheimischen Stoffen arbeitend.

#### 2.4. Die Ermolieff-Film GmbH in Deutschland, 1923–1928

Die Überlegungen und Absprachen zur Marktaufteilung sowie zur Nutzung Deutschlands als Billiglohnland in den Zeiten der Inflation 1923/24 zwischen Ermol'ev und *Albatros* sind m.W. nicht überliefert, haben aber sicherlich stattgefunden. Die Stars wie Mozžuchin blieben zunächst in Frankreich, wurden jedoch einige Jahre später auch im deutschen Film engagiert. Vor allem bei Ermol'ev sind durch Rekonstruktion aus den Berichten der Fachpresse gerade die ersten Schritte einer Etablierung auf dem neuen Markt und die Rahmenbedingungen bekannt und sollen hier exemplarisch dargestellt werden.<sup>17</sup> Zum umfassenden Verständnis wäre jedoch – dies einschränkend gesagt – eine Untersuchung der parallel laufenden "Russenmode oder –welle" deutscher Filme seit 1917 notwendig, die hier nicht geleistet werden kann.

##### 2.4.1. Die Vorbereitungen

Hr. Ermolieff wurde in [sic] der Krim durch das Anrücken der bolschewistischen Truppen in seiner vielversprechenden Arbeit gestört. Bei den russischen Verhältnissen auf "allzeit fluchtbereit" eingerichtet, hat er alles, was er zur Fortsetzung seiner Filme benötigt, rechtzeitig nach dem Kaukasus fortgeschafft, wo er sie glücklich

zu beendigen hofft. Wegen seines reichen, noch in Moskau lagernden Materials lebt er noch in Ungewißheit. Von 30 Filmen brachte Leon Comnen im Februar sieben von Paris nach London. Dort wurden sie nach etwas englischem Verschnitt alle im Laufe dieses Monats vorgeführt. – Die von englischer Seite gewünschte russische Geschichte im Film soll in aller Kürze in Angriff genommen werden. [...]<sup>18</sup>

Die Vorbereitungen liefen also bereits während der Flucht nach Frankreich. Kurz danach gab es bereits die erste Offerte: *Pater Sergius* wurde von einer "Filmagentur Wien" für Österreich erworben und für den deutschen Markt angeboten.<sup>19</sup> Die Niederlassung Ermol'evs in Frankreich fand keinen spürbaren Niederschlag in der deutschen Filmepresse. Erst in der Phase vermehrter Gründungen von Filmunternehmen unter russischer Leitung oder Beteiligung ab dem Frühjahr 1922 begann die tatsächliche Kampagne. *Wiking-Film*, Nachfolgerin der ehemaligen *Neptun*, die ebenfalls bis 1920 noch in Rußland produziert hatte, erwarb die Negative der neuesten Ermol'ev-Produktionen

- *Tausend und eine Nacht* [*Les contes des 1001 nuits*, 1921 (165)]
- *Kind des Karnevals* [*L'enfant du carnaval*, 1921 (159)]
- *Pater Sergius*.<sup>20</sup>

Dabei waren eine eigener Filmpalast und Verbindungen zum Großkonzern National mitaufgebaut worden. Drei weitere Filme wurden kurz darauf von *Pigear-Loeser-Film*, Berlin, angeboten:

- *Peinvolles Abenteuer* [*L'angoissante aventure*, 1920 (157)]
- *Die Nacht vom 11. September* [*La nuit du 11 Septembre*, 1919 (163)]
- *Stürme* [*Tempêtes*, 1921 (166)].<sup>21</sup>

Schließlich meldete einige Wochen später der *FK* anlässlich einer ersten Pressevorführung, daß die *National* alle Produktionen Ermol'evs in Frankreich erworben habe und über *Wiking* vertreibe.<sup>22</sup> *DF* berichtete von derselben Vorführung unter der Überschrift "Deutsch-Russisches. Ermolieff auf dem Wege nach Berlin", und sprach davon,

[...] daß dieser Auftakt eine vielversprechende Zukunft ankündigt. [...] Die *Wiking*-Gesellschaft, in der viel russisches Kapitel aus den Kreisen der Intelligenz des ehemals zaristischen Rußlands steckt, hat in ihren Vertrieb Erzeugnisse deutscher, amerikanischer, französischer und russischer Herkunft aufgenommen. [...] Wir gehen wohl in unserer Annahme auch nicht fehl, daß die *Wiking*-Gesellschaft das ihr in Deutschland gerne gewährte Gastrecht mit einer starken Pionierarbeit für den deutschen Film in Rußland lohnen wird.<sup>23</sup>

In Verkennung tatsächlicher Möglichkeiten und mit einer Mahnung also begleitete die Filmepresse die nun in derselben Ausgabe in *DF* (S. 46–48) begonnene

Werbekampagne der "2 Sonder- und 16 Großfilme", deklariert als "Produktion Ermolieff" bei der *Wikingfilm für National-Film A.G.* Die Liste der angebotenen Filme lässt sich nicht bei allen Titeln eindeutig der Ermol'ev-Filmographie zuordnen, wegen z.T. entstellender Übersetzungen, z.T. wegen Alternativtiteln, die ein optisch vergrößertes Angebot suggerieren oder eine Anpassung an den Publikumsgeschmack auf dem neuen Markt leisten sollten.

Als "Großfilme" wurden *Tausend und eine Nacht* und *Pater Sergius* angekündigt, da ihnen der größte Aufwand zugeschrieben und die meisten Hoffnungen für die Markteinführung mit ihnen verknüpft wurden. Generell verwendeten Anzeigen die kategorialen Zuordnungen nicht systematisch, eher nach den Kosten, der Länge und v.a. unter Konkurrenzdruck in immer neuen Superlativen. Die Liste der Großfilme umfaßte:

- *Verlorene Illusionen* [*Obronennaja mečta*, 1919 (136)]
- *Die Schönheitskonkurrenz* [*Konkurs krasoty*, 1918 (125)]
- *Der stumme Glöckner* [*Nemoj strach* [*Nemoj zvonar'*], 1918 (134)]
- *Das Kind des Karnevals*
- *Gesetz und Liebe*
- *Der Bursche* [?]
- *Das verkaufte Leben* [*Ljudi gibnut za metall* [*Prodannaja duša*], 1919 (129)]
  - *Allaverdi* [*Der Gast aus dem Himmel*][*Rokovoj gost'* [*Alla-verdi*], 1919 (143)]
    - *Das Geheimnis der Königin* [*Tajna korolevy* [*Pridvornaja grjaz'*; *Naslednik po zakazu*], 1919 (146)]
      - *Char-à-blanc* [?, wahrscheinlich *Char à banc*]
      - *Der Schrecken* [*Die Angst*][*Strach*, 1919 (145)]
    - *Der schwarze Schwarm* [*Die schwarze Bande*][*Černaja staja*, 1918 (110)]
      - *Für die schönen Frauen* [*Za milych ženščin*, 1919 (150)]
      - *Wahrheit* [*Ist Wahrheit Sünde?*][*Pravda* [*Žena-ljubovnica*], 1919 (141)]
      - *Die Eifersucht ist eine Leidenschaft* [?, evtl. *To nadežda, to revnost' slepaja*, 1919 (147)]
        - *Das Parlamentsmitglied* [*Člen parlamenta*, 1920 (113)]

Die *LBB* meldete am 19.8.1922 (S. 22) in der Rubrik "Münchener Bilderbogen" über die größten Ateliers, daß das sog. "Stuart-Webbs-Atelier" (benannt nach den dort realisierten Detektiv-Filmen)

[...] ein schmückes Gebäude [...] fast wie ein Jagdschlößchen mit einem angebauten Riesen-Wintergarten [...], wie leider so viele in Deutschland, in absehbarer Zeit in ausländische Hände übergehen dürfte. [Der Besitzer] Ernst Reicher ist entschlossen zu verkaufen,

und Herr Ermolieff, der bekannte russische Regisseur, besitzt eine Option.

Damit trat Ermol'ev erstmals als (potentieller) Filmunternehmer in Deutschland auf den Plan.

#### 2.4.2. Die kurzen Jahre des Erfolgs in Deutschland

Nach den sehr erfolgreichen Jahren als Aufsteiger im Filmgeschäft des zaristischen Rußland 1914–17 und der erneuten Etablierung seines florierenden Geschäfts in Frankreich mittels alter Kassenschlager und emsigen Neuproduktionen 1920–23 konnte Ermol'ev zunächst für einige Zeit weitere Erfolge in Deutschland verbuchen. Da jedoch der deutsche Markt von amerikanischen Importen und der deutschen Produktion einiger Trusts dominiert wurde, waren Ermol'evs Expansionsdrang enge Grenzen gesetzt. Die bis Ende 1923 immer heftiger galoppierende Inflation und das Kontingentsystem der staatlichen Filmwirtschaft, das Großkonzerne mit internationalen Verbindungen begünstigte, bot zugleich Boomchancen und kaum überwindbare Hindernisse für neugegründete Filmfirmen zugleich. Die Zensur wachte besonders streng über die von Russen, vor wenigen Jahren ja noch Kriegsgegner, vorgelegten Filme, weil sie entweder bol'sevistische Propaganda oder Unmoral und Antideutsches dahinter vermutete. Dazu erwuchs den Emigranten nach dem Vertrag von Rapallo (16. April 1922), der die Wiederaufnahme diplomatischer Beziehungen und auf dem wirtschaftlichen Gebiet Handelskontakte mit Meistbegünstigungsklausel festlegte, schnell Konkurrenz durch mehrere Handelsunternehmen, die mit neuen 'wahren' russischen Filmen auf den Markt drängten.

Vom Beginn des Jahres 1923 an wurden Verleiher, Kinobesitzer und Publikum durch regelmäßige Werbung, lancierte Geschäftsnachrichten, Produktionsmeldungen und Filmkritiken etwa zwei Jahre lang ausführlich über Ermol'ev informiert.

**Ermolieff in Berlin.** Im Wiking-Palast wird in nächster Zeit die Uraufführung einer Reihe von Filmen stattfinden, welche von der russischen Filmgesellschaft Ermolieff, Paris, aufgenommen wurden. Zurzeit ist Herr Ermolieff nach Deutschland übersiedelt, wo er in München im neuerworbenen Atelier zur Produktion schreiten wird.<sup>24</sup>

In diesem Verlautbarungston sind die meisten der Meldungen gehalten, die unter dem Deckmantel redaktioneller Information jedoch meist Mitteilungen der Produktions- und Verleihfirmen – also der Inserentenkunden – als Gefälligkeit abdruckten. Nachwievor wird die Firma distanzierend als "russisch" bezeichnet; dies kann sowohl eine eigene Strategie der Markteinführung oder aber deutsche Abgrenzung anzeigen. Für das 'Überleben' der ihrer Heimat beraubten Russen

war die Betonung des spezifisch Russischen noch in der kleinsten Annonce gleichermaßen funktional.

Der Anfang gestaltete sich schwierig: Die ersten deutschen Kritiken des Films *Pater Sergius*, auf dem große Hoffnungen ruhten, waren gespalten in ihrem Urteil. Drei Hauptrichtungen der ablehnenden oder lobenden Kritik bzw. Argumentation werden deutlich: (1) der technische Standard, (2) die Darstellung des 'typisch Russischen', d.h. der Topos der "slavischen Seele" und damit verbunden die generelle Möglichkeit des Films, seelische Vorgänge abzubilden sowie (3) die Qualität der neuen Leinwand-*Imago* der russischen Schauspieler.

Zu den künstlerischen kamen die organisatorischen Probleme. Die Münchener Polizei wollte dem inzwischen zum neuen Besitzer des Stuart-Webbs-Ateliers avancierten Filmunternehmer Ermol'ev die Aufenthaltsgenehmigung nicht erteilen.<sup>25</sup> Die SFZ ergänzte in den Ateliernachrichten vor Ort in München die Informationen über Ermol'ev: Sie wies auf seinen Erwerb von Aktien der Filmfabrik Gummersbach im Wert von 29 Mio. Mark hin und auf die Belegung des Ermol'ev-Ateliers in Grünwald durch andere eingemietete Firmen und die geplante Eigenproduktion *Taras Bulba*.<sup>26</sup>

Während die Meldungen über Ermol'ev seit Ende 1923 bereits wieder zurückgingen und sich fast ausschließlich auf diesen mit einer gewissen Publizität realisierten "Monumentalfilm" beschränkten, erfuhr man aus der Nachrichtenrubrik in *Der Film* nun über die finanziellen Hintergründe. Die mittelständische, 1921 gegründete Produktions- und Vertriebsfirma *Orbis-Film-A.G.*, die sich durch die Inflation in Schwierigkeiten sah und mit einem finanziertarken Partner kooperieren wollte, ging Geschäftsbeziehungen mit Ermol'ev ein. Auf der Generalversammlung der AG wurde die Übernahme der *Filmfabrik A.G.*, München, bekannt, welcher wiederum die Gummersbacher Rohfilmproduktion, Immobilien und ein Bestand von Kopien gehörte (die Aktienmehrheit besaß Ermol'ev). *Orbis* berief einen ehemaligen Ermol'ev-Mitarbeiter, H. Kleinlein, zum Vorstand und ging mit Ermol'ev Verträge für Produktionen in seinem Atelier ein. Nach einer notwendigen Kapitalerhöhung (bis November 1923 Hyperinflation!) auf 121 Mio. Mark, konstituierte man einen neuen Aufsichtsrat für *Orbis*, dem u.a. Ermol'ev angehörte. Kurz darauf kaufte dann *Orbis* von ihrem Aufsichtsrat Ermol'ev das Atelier "mit allen Requisiten, Bauten, der eigenen Kopieranstalt und dem 75.000qm umfassenden Gelände". Von den sechs Atelierbauten in München zu dieser Zeit waren drei nicht für Großfilme geeignet, zwei weitere (Geiselgasteig und Bavaria) in den Händen der vollausgelasteten Konkurrenz *Emelka*, d.h. *Orbis-Ermolieff* verfügte über das einzige frei disponierbare Großfilmatelier in München – und als einzige Filmfirma in Deutschland über eine eigene Rohfilmproduktion.<sup>27</sup> Mit anderen Worten: Zwar war Ermol'ev nach seinem ersten deutschen Geschäftsjahr Ende 1923 nicht mehr Eigentümer seines Studios, hatte sich aber zusammen mit einem anderen aufstrebenden Unternehmen eine gute

Marktposition in allen Teilbereichen verschafft, und er war selbst ohne direktes finanzielles Risiko an der Spitze dieser Firma etabliert.

Unter der Bezeichnung *Ermolieff-Orbisfilm* war Ermol'ev in der Ankündigung des Jahresprogramms 1923/24 dann allerdings nur mit zwei Filmprojekten vertreten, über deren Schicksal bislang nichts in Erfahrung gebracht werden konnte. Ein Dementi, das den schnellen Niedergang der Ermol'ev-Geschäfte deutlich widerspiegelte, war von *Orbis* Anfang Oktober 1924, also 22 Monate nach Ermol'evs Ankunft in Deutschland, lanciert worden:

In letzter Zeit erschienen [...] falsch informierte und irreführende Mitteilungen, die den Eindruck erwecken mußten, als ob die Orbis Film A.G. ein russisches oder unter russischem Einfluß stehendes Unternehmen sei. Demgegenüber ist festzustellen, daß die Orbis Film A.G., München, eine von Herrn Alfred Gugenheim, einem der ältesten deutschen Filmproduzenten, gegründete Gesellschaft ist, die auch heute noch vollkommen in deutschen Händen ist. Richtig ist lediglich, daß das heutige Orbis-Atelier in München-Grünwald vor einigen Jahren von dem bekannten russischen Filmfabrikanten Ermolieff erworben wurde. Während der Inflationszeit trat Herr Ermolieff und sein Atelier dann in eine Interessenkombination mit der Orbis Film A.G., deren großzügige Verleihorganisation dann zugleich den deutschen Vertrieb der von Herrn Ermolieff in seinem Atelier gedrehten russischen Filme übernahm. Das Grünwalder Atelier wurde inzwischen käuflich von der Orbis Film A.G. erworben. Die Aktienmajorität befindet sich in den Händen der deutschen Gründer [...]; soweit ausländische Einflüsse bestanden hatten, sind diese heute restlos beseitigt.<sup>28</sup>

Was Ermol'ev danach zwischen Ende 1924 und 1928 unternahm, entzieht sich bisher unserer Kenntnis. Die deutschen und französischen Filmographien verzeichnen keinen Hinweis auf einen Film von Ermol'ev in diesem Zeitraum. Doch zumindest läßt sich erkennen, daß er die Filmproduktion nicht ganz aufgegeben hatte, denn im Dezember 1928 kam ein weiterer Russenfilm in die Kinos – *Wolga...Wolga (Sten'ka Razin)*. Er wurde von *P. Ostermayr*, Berlin, produziert und verliehen von *Orplid-Meßtro*, d.h. von angestammten Unternehmen. Als Produktionsleiter hatte Ermol'ev fungiert. Das größte Aufsehen dabei erregte nicht der neuerliche, groß angekündigte Kosakenauflauf, der unter V. Turžanskijs Regie stattfand, an der Elbe stellvertretend für die Wolga und im Atelier, nach Volksliedmotiven über den aufständischen Kosakenführer Razin. Denn als die Produktions- und Verleihfirma *Prometheus* (1926 aus der Internationalen Arbeiterhilfe heraus gegründet und erfolgreich mit dem Vertrieb sowjetischer Filme und deutsch-sowjetischen Koproduktionen befaßt), einen sowjetischen Film unter dem Titel *Wolga* ankündigte, kam es zum gerichtlichen

Streit. In der Folge wurde der *Prometheus* mehrfach sogar untersagt, das Wort "Wolga" im Titel zu führen; der Film erschien letztlich nahezu zeitgleich als *Brand in Kazan*.<sup>29</sup> Beide Filme waren keine allzu großen Erfolge. Ermol'ev hat danach Deutschland wohl bald verlassen und ging zurück nach Frankreich.

## 2.5. Dritte und vierte Emigration nach Frankreich und USA: Ende 1928 (?) bis 1962

Während einige andere Emigranten wie Vladimir Vengerov oder D. Charitonov – als Verleiher und Produzenten, Mozžuchin, N. Lisenko, A. Razumnij, V. Sokolov oder Grigori Chmara – als Schauspieler, V. Turžanskij und G. Asagarov – als Regisseure, A. Andreev – als Ausstatter in den 20er Jahren z.T. recht erfolgreich in Deutschland operiert hatten, sind nach der Tonfilmschwelle 1929 auf dem ganzen Feld der russischen Filmemigranten nur noch wenige in Erscheinung getreten. Die Gründe dafür sind einfach zu nennen: Nicht nur das neue Sprachhandicap, sondern ironischerweise auch gleichermaßen die Normalisierung des Verhältnisses zur Sowjetunion mit Koproduktionen und weitreichendem Filmhandel wie die wachsende ausländerfeindliche, deutschationale Stimmung bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten ließen den Emigranten keinen Spielraum mehr. Zudem wurde die Konzentrationsbewegung unter den Filmfirmen immer stärker, die Macht etwa der Ufa und der amerikanischen Konzerne immer drückender. Der deutsche Film hatte sich durch die Avantgardeexperimente zusätzlich vom Kammerspiel und den Melodramen *à la russe* entfernt. Ganz wenige konnten – mit einiger politischer Anpassungsbereitschaft – weiter mithalten wie Vjačeslav Turžanskij oder Ol'ga Čehova, die als vielbeschäftigte Schauspielerin und eine der ersten Regisseurinnen und Produzentinnen (neben Iwa Raffay) in Deutschland in den 20er Jahren auftrat.

Welche Gründe Ermol'ev bewogen haben, erneut in ein weiteres Land zu emigrieren und wann genau, ist unbekannt. Vermutlich hatte er sich zusammen mit Mozžuchin, dessen Stern beim Übergang zum Tonfilm ebenfalls schnell zu sinken begann, gewisse Chancen in Frankreich ausgerechnet, auch durch *remakes* alter Erfolge. Bis 1936 konnten insgesamt sieben Filme in Frankreich ermittelt werden, in denen Ermol'ev als *executive producer*, vor allem für *G-F-F-A* (Gaumont Franco Films Aubert), fungiert hatte, die im Anhang dieses Beitrags angegeben sind. *Michel Strogoff* (nach Jules Verne) mit Mozžuchin entwickelte sich nochmals zu einem großen Erfolg. Für seine Verdienste um die französische Filmindustrie wurde Ermol'ev mit dem Orden "Légion d'honneur" ausgezeichnet. 1937 verließ er Frankreich endgültig und siedelte sich in Hollywood an. Dort konnte er (soweit aus amerikanischen Filmographien feststellbar) bis zu seinem Tod 1962 nur noch zwei Filme als Produktionsleiter (für *United*

*Artists*) betreuen; ein dritter entstand 1943 unter seiner Leitung in Mexico: das remake des Strogoff-Themas – *Miguel Strogoff* (184).

Im Nachruf auf den am 20. Feb. 1962 im Alter von 72 Jahren an einer Gehirnblutung Verstorbenen in *Variety* hieß es:

[...] one of the pioneers of the Russian film industry [...]. At the time of his death he was prepping "Catherine the Great" and "Son of Michael Strogoff". He planned to leave for Yugoslavia this week.<sup>30</sup>

Im Unterschied zu vielen 'kleinen' Komparsen und weniger erfolgreichen Produzenten und Regisseuren, die von Anfang ihres Emigrantendaseins an eine weniger gute finanzielle, berufliche und infrastrukturelle Ausgangsbasis hatten, war Ermol'evs Emigrationszeit zumindest zeitweise annähernd mit der Größe und dem Erfolg als Filmunternehmer im Zarismus zu vergleichen. Er hatte nicht zu unterschätzende Verdienste als Arbeitgeber, Kontakterson und Unternehmer für die Kolonien der russischen Filmemigranten in Paris und Berlin, wie außer ihm vielleicht noch drei, vier weitere wie Vengerov, Čechova, Kamenka/Bloch oder später Kohner. Da er als Produzent oder Produktionsleiter nicht so sehr im Rampenlicht stand, und da sein Durchbruch zu 'alter Größe' weder in Frankreich, noch in Deutschland oder USA gelang, blieb er bisher eher unbekannt.

### **3. Ivan Možuchin – Schauspieler, Drehbuchautor, Regisseur**

#### **3.1. Der größte Filmstar des Zarenreiches**

Unter den Emigranten des russischen Films war Možuchin wohl der prominenteste. Seine Karriere zum Star des russischen 'vorrevolutionären' Stummfilms hatte er mit Zielstrebigkeit und Ehrgeiz verfolgt, sein Weggang war ein Signal gewesen, und seine zweite Karriere in Frankreich und Deutschland war symptomatisch und einzigartig zugleich.

Mozžuchin wurde 1889 in Penza in Russland geboren. Nach Moskau zur Ausbildung geschickt, begann er 1908 auf Betreiben des Vaters ein Jurastudium. Häufige Theaterbesuche ließen ihn jedoch nach zwei Jahren in der Hoffnung auf eine Theaterkarriere das Studium abbrechen.

Die frühen 10er Jahre brachten die Phase der technischen Fortschritte (in Aufnahme- und Schnittechnik, abendfüllende Filmlängen), der Popularisierung des "Kinematographen" auch unter der gebildeten Schicht bei den Zuschauern, der Verwendung klassischer und zeitgenössischer literarischer Vorlagen sowie abnehmender Berührungsängste bei den Schauspielern der Staats- und Repertoiretheater. Daher mußten die ersten zaristischen Kinounternehmer wie Chanžonkov oder Drankov nicht lange um junge Theaterschauspieler werben.

Chanžonkov nahm Možzuchin 1911 erstmals für *Krejcerova sonata* (20) unter Vertrag. Bis zur Revolution spielte er in 68 Filmen, bis zur Emigration 1920 in insgesamt 77 Filmen.<sup>31</sup> In den ersten Jahren bis 1915 wurden diese Filme meist in einer der größten russischen Filmfirmen, eben bei A. Chanžonkov, produziert. Možzuchin konnte unter der Regie v.a. Petr Čardynins und Vasilij Gončarovs in hauptsächlich komischen Rollen brillieren, z.B. in *Domik v Kolomne* [1913 (10)] und *Bratja* [1913 (3)].

Mit Evgenij Bauers Eintritt als Regisseur bei Chanžonkov ab Ende 1913 begann für Možzuchin die Zeit der ausschließlichen Hauptrollen – jetzt auf dem dramatischen und melodramatischen Gebiet. Im Film *Žizn' v smerti* [1914 (67)] waren die "Mozzuchinschen Tränen", die er am Totenbett der geliebten Frau vergoß, und für die er längere Zeit berühmt wurde, erstmals zu sehen.<sup>32</sup> Über einen Besetzungsstreit mit Bauer erzürnt, ließ er sich schließlich 1915 vom aufstrebenden Jungunternehmer Ermol'ev nach einem für damalige Verhältnisse enormen Angebot unter Vertrag nehmen:

Moyennant un contrat jugé fabuleux à l'époque, [Ermol'ev] s'assura l'exclusivité du comédien à qui il garantissait un minimum de dix films par an d'un métrage égal ou supérieur à mille cinq cents mètres, plusieurs autres de moindre importance et la liberté du choix de ses scénarios et de ses metteurs en scène.<sup>33</sup>

Der "Regisseur der Wahl" blieb vor allem Jakov Protazanov. Das Gespann realisierte für Ermol'ev in den folgenden Jahren, auch noch in der Emigration 18 Filme, einige weitere entstanden unter Aleksandr Volkov, ein Schüler Protazanovs. Možzuchin schrieb in mehreren Fällen auch das Drehbuch (z.B. *Vo vlasti grecha* [in zwei Teilen 1916 (63)] und die Fortsetzung *Grech* [1916 (14)]). Er konnte mit Protazanov große Erfolge verbuchen, unter anderem *Pikovaja dama* [1916 (36)]. Seine Rollenbesetzungen tendierten immer mehr zu denen des Neurasthenikers, zu dämonischen Figuren mit geheimen Leidenschaften oder in geistig-seelischem Aufruhr begriffen, im Zwiespalt zwischen Pflicht und Leidenschaft.<sup>34</sup> Die Titel dieser Phase sprechen für sich: "Ich und mein Gewissen/Das Leben unter der Maske" (17), "In der stürmischen Blindheit der Leidenschaft" (59), "Der triumphierende Satan" (48) usw.

Der überdurchschnittliche bis überragende Erfolg der meisten Filme dieser Phase lag im Schnittpunkt dreier Tendenzen: (1) Ermol'evs Orientierung an den clever auf Massenkonsum zugeschnittenen amerikanischen Filmen, (2) die Ausbildung und Integrationswirkung markanter Regie-, Kamera- und Dekorationsstile mit festen crews bei Ermol'ev und (3) Možzuchins 'Schule' des Ausdrucksspiels. Sein spezifischer Stil basierte auf einem gewissen Repertoire wiedererkennbarer Züge des 'Salonlöwen', 'Aristokraten', Offiziers etc., genauso

wie auf dem Streben ständiger Variierung dieser Masken, durch sehr verfeinerte und ausgeprägte Mimik und Kontrolle der Bewegungen.

Oft gerühmt und zu seinem Markenzeichen wurden seine magnetischen Augen; Handlungselemente mit den fesselnden Blicken dieser Augen wiederholten sich leitmotivisch durch seine Filme, bis hin zur Blendung [!] und dem Wiedererlangen der Sehkraft in *Michel Strogoff* zehn Jahre später.

In der Phase, in der Ermol'ev mit seiner Truppe und seinen Produktionsmitteln und Filmen nach Jalta gezogen war, bedeutete die weitere Zugehörigkeit Mozzuchins bares Geld und gewisse Perspektiven für die Zukunft. Der bekannteste der in der Übergangszeit vor der Verstaatlichung hergestellten Filme war zweifellos *Otec Sergij [Knjaz' Kasatskij]* (76), eine Verfilmung der gleichnamigen Erzählung von Lev Tolstoj. Für den Regisseur Protazanov (Adaptions-Drehbuch: A. Volkov) allein und für die gesamte vorrevolutionäre Stummfilmzeit lobten die Kritiker und Filmographen den Film jeweils als "Hauptwerk". Durch die Kombination von vier schicksalhaften Begegnungen mit schönen, verführerischen oder 'seelisch reinen', demütigen Frauen, durch die sehr ausführlich psychologisch motivierte Handlung mit einer Wandlung vom strebsamen, eitlen Gardeoffizier über den Einsiedlermönch zum armen (aber seelisch reichen) Bettler und durch die schon von Tolstoj betonten "ausdrucksstarken, schönen Augen" der Hauptfiguren war dieser Film ideal auf Mozzuchin und seine Partnerinnen zugeschnitten. Die Negative dieses Kinoschlagers des Jahres 1918 hatte Ermol'ev ja gerettet und diesen Film, zusammen mit der *Pikovaja dama*, als erstes erneut vermarktet (s. o.). Für Mozzuchin wurden damit zwei seiner besten Filme als Visitenkarten für sein Können und seine Kinowirkung mit in die Emigrationszeit gerettet.

### 3.2. Die zweite Karriere in der Emigration in Frankreich: 1920 bis 1927

#### 3.2.1. Der Neuanfang

Als Mozzuchin mit seiner Frau Natalija Lisenko und im Gefolge der ganzen Ermol'ev-Truppe das Land verließ, war seine steile Laufbahn, die ganz auf den russischen Markt bezogen gewesen war, erst einmal rapide zuendegegangen. Wegen seiner spezifischen Bindung an besonders in Rußland gefragte und verstandene Folklorismen, Mystizismen, Seelenmelodramen und tragische Filmschlüsse konnte Mozzuchin nur hoffen, auch in Frankreich als neues Gesicht und Schauspieler mit einem eigenen Stil fußfassen zu können. Dabei schien nicht alles gleich unter einem guten Stern zu stehen. Ein Tagebuchauszug Frida V. Protazanovas vom Tag der Abreise außer Landes beschreibt die Stimmung:

Am 10. Februar 1920 (nach altem Kalender) von Jalta abgefahren. Mit allen Vorbereitungen hat es zwei bis drei Stunden gedauert. Zur Mole

gefahren. Die Kutter schon abgefahren. Iosif [Ermol'ev] gerät ganz aus der Fassung. Schließlich richteten wir uns auf einem schrecklichen griechischen Kahn ein... Geraten in die Kajüte der Heizer. Ein solcher Dreck, daß man keine fünf Minuten dort sauber bleiben könnte. Fuhren am Montag ab. In jener Nacht brach das Ruder und es trieb uns fast bis Jalta wieder zurück. Drei Stunden trieben wir herum...<sup>35</sup>

Nach Arlazorov war dem Geschäftsmann Ermol'ev die Tragweite und Irreversibilität der Emigration (eben kein zeitweiliges Exil) eher bewußt (deshalb nahm er alles Kapital und die der Nationalisierung entgangenen Filmnegative mit) als etwa Protazanov oder Možzuchin, die mit kleinerem Gepäck und nur den persönlichen Dingen geflohen waren.<sup>36</sup>

Im Kapitel 2 war die Doppelstrategie Ermol'evs mit alten Kassenschlagern und an die veränderten Bedingungen angepaßten Neuproduktionen beschrieben worden. Ein Beispiel bezeugt diesen Prozeß besonders anschaulich: der Fall des Films *Prokuror [Vo imja dolga; Golos sovesti]* (42). 1917 hatte Možzuchin zusammen mit V.Orlova, N.Lisenko, Nikolaj Kolin und anderen unter Protazanov eine seiner tragischen Glanzrollen nach eigenem Drehbuch gespielt. Dieser Film war Mitte 1922 in *Der Film* enthusiastisch rezensiert worden:

Die Darstellung ist ausgezeichnet. Den Staatsanwalt gibt Mosjukin, das Mädchen Lissenko [sic]. Der Adel, der von ihrem Spiele ausgeht, überträgt sich auf alle anderen. Eine ganz seltene künstlerische Kultur und ein gehaltvoller Filmstil im innerlichsten Sinne des Wortes heben den Film weit heraus aus seinesgleichen. Es sind ganz wundervolle Feinheiten im kleinen zu beobachten, Augenblicke, in denen die Seele der Handlung wie ein leiser, zarter Ton lebendig aus den Bildern herausklingt [...]. Wie immer bei den russischen Filmen ist der äußere Rahmen nur Mittel zum Zweck [...]<sup>37</sup>

Nach dem ersten Film in der Emigration, *L'angoissante aventure* [gedreht im Sommer 1920, z.T. während der Reise (82)], der mit einer Verfolgungsgeschichte Gewinn aus den exotischen Originalschauplätzen in Istanbul, Tunis und Marseille zu schlagen suchte, griffen Ermol'ev, Protazanov und Možzuchin also sogleich auf einen ihrer noch vor wenigen Jahren in Moskau gedrehten und erfolgreichen Film zurück, der bloß mit einem nicht-russischen 'happy end' versehen wurde. Možzuchin und Lisenko sollten als Filmpaar bei den französischen Zuschauern etabliert werden. Und möglicherweise wurde in Deutschland die alte Version als französische Neuproduktion (mit neuen, übersetzten Zwischentiteln in jedem Fall) angeboten. Nach diesem Test begann in Deutschland gleichzeitig mit der Wiedervermarktung des *Vater Sergius* eine Werbekampagne der *Wiking-Film*: "6 Mosjoukine-Lissenko-Films, 3 Karaba-

nowa-Films, 5 Rimsky-Films und 2 Films der schönen Frauen [N.Kovanko und A. Rajskaia]". Mozzuchin sollte als 'Zugpferd' für die alten und die neuen Programme dienen. Und es gelang: Zur selben Zeit, als Ermol'ev sich entschlossen hatte, endgültig nach Deutschland zu übersiedeln, konnte Mozzuchin als wichtigster und bekanntester Schauspieler in der neuen Firma *Albatros* in kurzer Folge bis 1927 14 Premieren feiern (getrennt aufgeführte Serienfolgen einzeln gerechnet).

Der Erfolg darf wohl auf eine geschickte Kombination des in Frankreich gerade aufgekommenen Impressionismus mit eben den aus Rußland importierten Stoffen, 'exotischen' Milieus und dem Mozzuchin-Stil zurückgeführt werden. Da für ihn nach eigener Aussage der innere Ausdruck in der absoluten Stille der Leinwand entscheidendes Ausdrucksmittel war, arbeitete er sehr intensiv an seinem Spiel, um mit Körper, Gesicht und Augen das psychologische Drama zu entfalten. Er hatte sein Verständnis von der slavischen Seele deutlich gemacht, als mystisch, nicht klar strukturiert, sondern voller plötzlicher Ausbrüche, das ewige Lied von Trauer und Hoffnung singend. Sich selbst beschreibend als mit sadistisch verfeinerter Empfindsamkeit ausgestattet, lägen ihm die nervösen, komplizierten Tragödien ideal, voller Grausamkeit, schwer an unterdrückter Leidenschaft leidend und mystisch.<sup>38</sup>

Solche Prinzipien waren dann in einen Eklektizismus eingegangen, den N.Nusinova ausführlich für den interessanten Film *Le brasier ardent* [1923 (86)] untersucht hat:<sup>39</sup> Der interessante Film orientierte sich im Prolog an Filmen der jungen französischen Avantgarde, an Marcel L'Herbier und Jean Epstein und führte mystische Elemente ein; der mittlere Teil war eher expressionistisch mit Referenz an den deutschen Stummfilm gehalten, doch mit parodistischer Brechung. Der Schlußteil wiederum hielt sich an die Konventionen des amerikanischen Films und gab der Handlung auch ein happy end.

Durch Interview-Aussagen Mozzuchins ist seine erste Reaktion auf die veränderte Situation nach der Ankunft in Frankreich bekannt geworden, die sicherlich seine Regie- und Darstellungskonzeption nachhaltig geprägt hat:

Als ich 1919 [sic! 1920!] nach Paris kam, mit acht Jahren Erfahrung im Film [...], hielt ich mich für einen großen Kinematographisten. O weh! Noch am Ankunftsstag zerstoben meine Illusionen. Ich ging gleich ins Kino, sah dort einen französischen Film – und erkannte, daß alle meine Kenntnisse und Theorien keinen Groschen mehr wert waren. In Rußland schleppte sich der Film mühselig hinter dem Theater drein, in Frankreich jedoch entwickelte er sich in rasendem Tempo. Die allererste Bedeutung der Technik wurde sprang mir ins Auge. Ich erhielt in Frankreich eine technische Ausbildung und stellte mich auch in künstlerischer Hinsicht um. Die russische Art des Spiels vor der Kamera genügte mir fortan nicht mehr.<sup>40</sup>

Die Welle des Erfolgs in den Jahren 1923 bis 1926 zeigte, daß der ehrgeizige Schauspieler sich durchaus bis zu einem solchen Grade umstellen konnte, daß von einer zweiten Karriere zum russisch-französischen Star gesprochen werden kann. 1924 war er allen Pariser Kinogängern bekannt, seine Art sich zu kleiden, v.a. mit Zylinder, soll gar zeitweilig zur Mozzuchin-Mode geworden sein, sein Konterfei war gut sichtbar im Bois de Boulogne plakatiert.<sup>41</sup> Auch privat veränderte er sich: Nach der Trennung von Natalija Lisenko heiratete er die schwedische Schauspielerin Agness Peterson.

Es gereichte ihm zur besonderen Ehre, daß er eine seiner Lieblingsrollen, die er schon als junger Theaterschauspieler mit großem Erfolg gegeben hatte, noch einmal – im Film – spielen konnte: *Kean*, nach A.Dumas, über die britische Schauspielerlegende Edmond Kean [1924 (81)]. Als Krönung seiner Laufbahn hatte er es empfunden, dann jeweils unter L'Herbier und Epstein zu agieren: *Le lion de mogols* [1924 (87)] und *Feu Mathias Pascal* [1926 (79)], doch diese Filme waren nicht allzu erfolgreich in den Kinos. Einige Zeit hatte Abel Gance ihn für die Hauptrolle in *Napoléon* eingeplant. Mozzuchin gab 1926 stattdessen dem Kurier des Zaren *Michel Strogoff* (89) den Vorzug sowie *Casanova* (78). Die Gründe für diese Entscheidung sind nicht ausreichend bekannt. In dieser Phase schien jedoch der Elan, die Aufbruchsstimmung der ersten französischen Jahre rasch nachzulassen, und das 'Unausweichliche' kam, wie so oft (zufällig?) an einem Krisenpunkt einer Karriere: das Angebot aus Amerika.

### 3.2.2. Der amerikanische Traum

Anfang 1927 fuhr Mozzuchin voller Erwartung nach Hollywood, doch der siebenmonatige Aufenthalt wurde zu einem Fiasko. Er bekam nur eine einzige Rolle, bei *Universal*, und diese nicht gerade in einem prestigeträchtigen Film: *Surrender*, unter der Regie von Edward Sloman (91). Ohne englische Sprachkenntnisse, fast auf das anonyme Dasein eines Komparsen in den Cafés in Hollywood beschränkt, ohne Aussicht auf große Erfolge: Desillusioniert kündigte bzw. modifizierte Mozzuchin seinen Vertrag – und ging nach Deutschland. Der Verlauf des amerikanischen Abenteuers ähnelte dem vieler Stars, die aus Europa abgeworben wurden. Einige wie Emil Jannings oder Conrad Veidt hatten dort durchaus Erfolg, für viele kam dadurch aber ein Bruch oder gar das Ende der Laufbahn. Besonders 1927 und die folgenden Jahre wurde hier die Tonfilmschwelle wirksam, die viele Stummfilmstars nicht überwinden konnten. In der Literatur (Arroy, Mitry) wird allerdings durchaus der – nicht ganz überzeugende – Verdacht geäußert, die Abwerbung durch ein amerikanisches Studio habe auch die Funktion gehabt, 'gefährliche Konkurrenten' vom Markt zu nehmen. Die Zeit des allmählichen Niedergangs und der Lebenskrise Mozzuchins jedenfalls war angebrochen.

### 3.3. Das deutsche Intermezzo: 1927 bis 1930

#### 3.3.1. Mozžuchin-Filme in deutschen Kinos bis 1927

Da anlässlich des vermeintlich ersten Mozžuchin-Films in Deutschland, *Otec Sergij*, Heinz Michaelis im Filmkurier geschrieben hatte: "Von Mosjoukine hat man schon stärkere Leistungen gesehen"<sup>42</sup>, wird deutlich, daß die Frage der ersten Begegnung des deutschen Publikums mit dem russischen Filmstar noch geklärt werden muß. Denn noch beim folgenden Film, *Verlöschende Fackel* [Kean, 1924 (81)] präsentierte anonyme Kritiker des *KIN* Mozžuchin als Neuentdeckung.

Handlung, Ausstattung, dramatisches Tempo, alles tritt zurück vor der Leistung Mosjukins, den man als einen neuen Psilander bezeichnen möchte, allerdings mit dem Zusatz, daß seine darstellerischen Fähigkeiten größer, vielseitiger, virtuoser, vielleicht, möchte man sagen, moderner sind. Was er mit dem Dänen gemeinsam hat, ist die Schönheit des Körpers und die Diszipliniertheit der Bewegung [...] Mosjukin [mußte] leider eine Reihe von deutschen Angeboten abschlagen, weil er im nächsten Film der Albatros arbeitet. [...] Dem Theaterbesitzer, der die Dewesti-Produktion abgeschlossen hat, kann sehr dringend empfohlen werden, seine Reklame möglichst auf Mosjukin einzustellen, der sich die Herzen des Publikums im Fluge erobern wird [...]<sup>43</sup>

Solchermaßen mit sehr großem Lob und guten Startbedingungen ausgestattet, war Mozžuchin auch die Aufmerksamkeit bei den weiteren Filmen gesichert, die aus Frankreich ab 1924 in dieser Reihenfolge auf den deutschen Markt kamen: *Grimassen der Großstadt* [*Les ombres qui passent*, 1924 (88)], *Das geheimnisvolle Haus* [*La maison du mystère*, 1922 (84)], *Mattia Pascal* [*Feu Mathias Pascal*, 1926 (79)], *Der Kurier des Zaren* [*Michel Strogoff*, 1926 (89)] und schließlich *Casanova* [*Casanova*, 1927 (78)]. Die entsprechenden Filmkritiken spiegelten drei Entwicklungen wieder: (1) generell die allmähliche Verschiebung des Interesses von den Hauptdarstellern, die augenfällig und z.T. auch naiv mit einem gewissen Fundus an Floskeln beschrieben wurden, zu den Prinzipien und Persönlichkeiten der Filmregie (im Zusammenhang mit der Professionalisierung der Filmkritik); (2) im besonderen die aufwallende und wieder nachlassende Begeisterung über den neuen Star Mozžuchin, dessen Novität sich eben auch abnutzte; (3) die Gewöhnung an die "Russenfilme", wie nun hauptsächlich die in immer größerer Anzahl gezeigten sowjetischen Filme genannt wurden. Darin zeigte sich der Konkurrenzdruck, der auf jenen lastete, die dann schon mehrere Jahre nicht mehr direkte Informationsquelle für die Vorgänge

in Rußland sein konnten und deren traditionsbezogene, rückwärtsgewandte, z.T. auch naiv-folkloristische Ästhetik nicht mehr so stark gefragt war.

Die Spannweite (und damit die Zwiespältigkeit der Argumentation) zeigte sich in zwei Bewertungen von bekannten Filmkritikern. 1924 schrieb Dr. Georg Mendel in der *LBB* einen der erstaunlich seltenen Artikel über den Typus des russischen Schauspielers im allgemeinen:

In einer Persönlichkeit, wie es Mosjukin ist, hat man [den] Star par excellence gefunden. Rücksichtslos fast spielt er seine hervorragenden Partner an die Wand. Und in diesem Spiel ist er der unverkennbare echte Russe, bei dem Lachen und Weinen so nahe nebeneinander liegen, wie bei keinem anderen Volk. [...] Auch hat er die Qualitäten des Russen, den wir neben dem Ostasiaten (Japaner und Chinesen) für den besten Filmdarsteller überhaupt halten, da er nicht zu den mimischen Übertreibungen neigt, wie seine westlichen Kollegen. [...] Wenn wir schon mit einem Import fremden Darstellermaterials in Deutschland rechnen wollen, so wäre der Zustrom solcher östlicher Kräfte besonders erwünscht. Interessant ist es übrigens, daß bei uns die Russen sich ihr ursprüngliches Wesen weit besser konserviert haben, trotzdem sie unter deutscher Regie arbeiten, als in Frankreich [...].<sup>44</sup>

Die mit Stereotypen operierende, fast chauvinistische Argumentation und die teilweise militarisierte Ausdrucksweise versuchte zwischen Marktwert und Nationalkultur zu balancieren. Zwei Jahre später, 1926, kritisierte Willy Haas im *FK* Mozžuchin mit bisher ungewohnter Härte, was ihm bisher zum Lob gereicht hatte:

Das merkwürdig flache Gesicht Mosjoukins mit den blassen Augen sagt wenig und wird einmal mit Spiel behängt wie ein andermal mit einem wilden Vollbart, blutigen Tränen und anderen tragischen Draperien; aber auch das ist irgendwie stilecht.<sup>45</sup>

### 3.3.2. Von Hollywood nach Berlin

Die zeitliche Verzögerung zwischen der deutschen zur französischen Premiere (von *Casanova*) sowie zur amerikanischen beim Film *Opfer (Hingabe)* [Surrender 1927 (91)] ließ Mozžuchin 1927 in einer Situation aus Amerika nach Deutschland kommen, als zwar keine konkreten Rollenangebote mehr vorlagen, aber der Casanova-Film als europäische Koproduktion gerade erst in der Alten Welt Furore machte. In einem Interview berichtete er von der ihm schwer erträglichen Schematisierung und dem Tempo der Arbeit in Hollywood, vagen Plänen, mit einem deutschen Partner von *Universal* den laufenden amerikanischen 5-Jahres-Vertrag zu erfüllen und eigenen Regieplänen.

Von zwei zunächst angekündigten Filmen kam nur einer, *Der Präsident* [1928 (94)], Ende 1928 in die Kinos. Ein Jahr war seit dem Beginn der Dreharbeiten vergangen. Ein Atelierbesucher hatte damals notiert:

Merkwürdig – fast unregelmäßig, grau und durchsichtig sind diese Augen, deren Sehendwerden nach der Blendung im "Kurier des Zaren" unvergeßlich bleibt. In bestrickender, weltgewandter Art spricht Mosjukin, französisch, russisch – sich immer wieder verlegen entschuldigend, daß er nicht deutsch sprechen kann. Sein Bart ist echt! [...] Mosjukin lacht: "Wochenlang habe ich mich nicht in die Öffentlichkeit gewagt – um ein paar Szenen meines ersten deutschen Filmes mit echtem Bart zu spielen [...] Künstlerlaune? Nein! Nur dringender Wunsch nach Echtheit!"<sup>46</sup>

Das Echo auf einen weiteren Film, *Der geheime Kurier* [1928 (93)] nach Stendhal, war sehr gespalten. Dennoch war das Jahr 1928 für Možzuchin noch vom Starrummel geprägt, was sich etwa auch im Handel mit den damals besonders modischen Künstlerpostkarten zeigte: Das kurzlebige Fan-Magazin *Film im Bild* brachte des öfteren Anzeigen für Ross-Postkarten mit den berühmtesten Filmstars. Läßt man die Anzahl der verschiedenen Karten als Indiz für die Nachfrage gelten, so lag Možzuchin mit an der Spitze: Vier Karten, ein "Kunstblatt" und zwei Paarbilder (mit Darly und mit Kowanko) wurden angeboten.<sup>47</sup> Mit großem Aufwand, russischer Besetzung vor und hinter der Kamera und auf der Welle bisheriger Erfolge (v.a. *Der Kurier des Zaren*) 1929 gelang schließlich noch einmal ein Publikumsschlager: Adjutant des Zaren [1929 (92)], Drehbuch und Regie: V. Strževskij, Hauptrollen: Možzuchin und Carmen Boni.

So ist es: Glanz der Uniformen und Liebesabenteuer Hochwohlgeborener betören die sehnüchigen Seelen des Publikums; denn die breite Masse schwärmt für das Extreme, und je wilder der Zufall spielt, je edler der Mann, je demütiger die Frau, desto schöner der Film. Ist es so?<sup>48</sup>

Es war ganz sicher so. Und Možzuchin war noch einmal großer Star, an dem alles, von der sympathischen Ausstrahlung über die glanzvollen Uniformen, die Männlichkeit und die Souveränität auch bei schwachen Stellen im Drehbuch gelobt wurden.<sup>49</sup> 1929/30 entstanden mit Možzuchin noch, ohne großes Aufsehen zu erregen, *Manolescu* [1929 (96)], Regie: V. Turžanskij, und *Der weiße Teufel* [1930 (95)], Regie: A. Volkov, nach Tolstojs Novelle *Hadži-Murat*, mit einem Großaufgebot an russischen Emigranten, etwa auch Anatolij Litvak (später in USA: Anatol Litwak) als Regieassistent und Aufnahmleiter. Die weibliche Hauptrolle neben Možzuchin spielte Lil Dagover. Der Tonfilm hatte Deutschland

inzwischen erreicht, der verschärfte Wettkampf um die Gunst des Publikums begonnen. Mit dieser russischen Besetzung konnte man allerdings ohne Synchronisationstechnik keinen reinen Tonfilm herstellen; man behielt sich mit Tonaufnahmen des Donkosakenchoirs, obwohl der Film im Kaukasus und in Petersburg handelte. Danach drehte Možzuchin keinen Film mehr in Deutschland.

### 3.4. Die letzten Jahre: Frankreich 1930 (?) bis 1939

Es ist nicht bekannt, wann die Rückkehr nach Frankreich genau stattfand. Schon die letzten beiden deutschen Filme waren mit Bloch-Rabinovič in Paris koproduziert und parallel veröffentlicht worden. Möglicherweise hoffte Možzuchin mit seinen französischen Sprachkenntnissen, die jedoch sehr mit russischem Akzent gefärbt gewesen sein sollen, doch auch Rollen im Tonfilm zu bekommen. In der Literatur (Chrenov, Nusinova) gibt es Hinweise auf Možzuchins Adoptionsverweigerungen und -versuche, seine Unfähigkeit mit einer Theorie des reinen stummen Ausdrucks verbrämend, z.T. angeblich durch Entgegenkommen der Regisseure und Autoren mit kurzen Texten ausgestattet, die bestimmte schwierige Laute vermieden, zeitweise in eine "Logophobie"<sup>50</sup> verfallen.

Zwischen 1931 und 1936 entstanden mit Možzuchin fünf Filme, die auffällig, aber vergeblich auf frühere Stoffe, Titel und natürlich Erfolge zu rekurrieren versuchten: 1931 *Le Sergent X* [1931 dt.: *Sergeant X oder Das Geheimnis des Fremdenlegionärs*] (100), 1933 *Casanova* [*Les amours de Casanova*] (97), 1933 *La mille et deuxième nuit* (99), 1934 *L'enfant du carnaval* [(98) Remake von (82)] und 1936 *Nitchevo* (101). Im letzten Film hatte er nur noch eine Statistenrolle erhalten und war so vom Zenit des Starhimmels bis ins Elend der unbekannten Statisten abgestiegen – er soll zudem Geldbriefe von Gönnerinnen und Verehrerinnen nicht mehr geöffnet haben und dem Alkoholismus heftiger als schon in früheren Jahren verfallen sein.<sup>51</sup> Ivan Možzuchin starb am 17. Januar 1939 an Tuberkulose; er ist auf dem Emigrantenfriedhof St. Geneviève-à-Bois begraben worden. Die Witwe seines Bruders gab den Nachlaß nach ihrer Rückkehr nach Moskau an das CGALI [Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst].

### 4. Schlußbemerkung

Eine solche punktuelle Untersuchung kann nur einige Ansätze zur Poetik und Praxis der Emigration liefern. Scheinbar stehen sich der Produzent, der die Politik seines Unternehmens und damit auch die thematische Ausrichtung bestimmt (und das Niveau der Filme bzw. die Orientierung an bestimmten Zuschauerschichten und -interessen), und der Schauspieler, der von seinem Vertrag, dem

Regisseur, dem Drehbuch und dem Schnitt abhängig ist, diametral gegenüber. Tatsächlich hat aber gerade der Starschauspieler mit seinem enormen Marktwert eine gewisse Machtposition, er kann dann sogar die Stoffe wählen und Partner bestimmen; Možzuchin schrieb zudem viele seiner Rollen selbst. Daß in der Ausnahmesituation der Emigration Ermol'ev und Možzuchin sowohl als aktiv Handelnde versuchten, ihr Schicksal in die Hand zu nehmen, als auch Opfer historischer Vorgänge, technischer, kultureller und wirtschaftlicher Entwicklungen wurden, sollte deutlich geworden sein.

Ein zentrales Paradigma der Emigration ist die ängstliche, hilflose oder aufgezwungene Stummheit, die gerade bei Künstlern mit einem hohen Maß an Artikuliertheit und Extrovertiertheit in der vorangegangenen Zeit in der Heimat kontrastiert. Im Stummfilm (wegen der üblichen Filmmusik nicht lautlos!) war die Notwendigkeit des Ausdruck ohne Worte als technische Bedingung vorgegeben und gewohnt. Deshalb war das sprachohnmächtige Schweigen im Film für die Emigranten keine neue Situation; Mimik und Gestik sind international, wenn auch nicht immer identisch konnotiert, Schrifttafeln als Zwischentitel ließen sich leicht austauschen. Auch verschiedene, z.T. dualistische Konzepte, die die Poetik der literarischen Emigration nachhaltig bestimmten, waren im Film weniger wirksam: Die Stadtmythen (Paris, Berlin) etwa, das Motiv ewiger Wanderschaft oder Wurzellosigkeit, Erinnerung und Vergessen, Zentrum und Peripherie. Wieder andere Emigrationsparadigmata dagegen funktionierten ähnlich in Literatur und Film, waren aber mit größerem finanziellen Risiko verbunden und visuell stärker festgelegt. Dazu gehören die Spannungen zwischen *outsider* und *insider* oder zwischen Historismus/Tradition und der Avantgarde. Zu einem *insider* konnte nur werden, wer versuchte, die Regeln des harten Wettbewerbs (Konzerne, Filmkontingente, Stars, Stoffe, Zensur, Zuschauerzahlen) zu beherrschen, oder wer die Dynamik der 'Russenwelle' in Europa richtig einschätzen konnte. Die Emigranten rezipierten die zeitgenössische Avantgarde mit beinahe einem Jahrzehnt Verzögerung, als in ihrer Heimat bereits unter anderen Vorzeichen der Sozrealismus die kanonisierte Tradition festschrieb. Der jahrelange Rückgriff auf die Geschichte und auf die überlieferte Tradition bei den russischen Filmemigranten – sei es zu den großen Widerstands- und Rebellionsfiguren, sei es auf die höfische Welt, sei es das Volksliedgut oder die Klassikerliteratur – gab nur zögernd den Avantgardestromungen Raum. Manche umgingen dies und adaptierten sich dann an den beginnenden Nationalsozialismus.

Die Übergangsphase von der herkömmlichen Tradition zur neuen Kunst konnte mit einem Geschick parodistisch oder ironisch genutzt werden. Možzuchin etwa zeigte dies in seinem Film *Le brasier ardent*. Dieser Film kann wegweisend für eine Rekonstruktion der progressiven Richtung der Emigrationspoetik benutzt werden. Hier seien nur einige Motive genannt: Alpträum, Verfolgung, Teufel/Satan (implizit: Tod, Erotik, Religion – häufig im frühen

russischen Stummfilm), Scheiterhaufen; Stadtmythos Paris (leuchtend bis labyrinthisch), einsamer Aufbruch in eine neue Welt (Südamerika) vs. Verbleiben am Ort (mit dem neuen Partner) etc.<sup>52</sup> Die regressive Richtung der Rückgriffe auf das eigene Repertoire für *remakes* ebenso wie auf historische Gestalten und immer neue Auflagen von Stoffen der höfischen oder der bäuerlichen Welt, ist deutlich geworden. Die sicher unter die Rentabilitätsschwelle gefallenen, im Vergleich zur enormen Produktivität im 'vorrevolutionären' Rußland lächerlich geringen Produktionszahlen Ermol'evs sprechen eine klare Sprache. Mozzuchin wurde, auch von der Kritik, immer mehr auf den Casanova oder den zaristischen Offizier festgelegt, was ihm nach dem Abebben dieser Welle kaum Auftritte in anderen Rollen ermöglichte. Kulturspezifische Unterschiede wie die zwischen der Neigung zum tragischen Schluß in Rußland und dem amerikanischen happy end in der restlichen Welt gehören ebenso zur Emigrationsfilmpoetik wie der Zugriff auf russisches Ballett, Oper, klassische Musik. Anders als die Emigrationsliteratur waren die Filmemigranten in den späten 20er Jahren dem Konkurrenz- und Authentizitätsdruck durch die nun nach Deutschland und Frankreich importierte Sowjetkultur voll ausgesetzt. Eine Anekdote soll die Gegensätze abschließend verdeutlichen, berichtet von Esfir Šub, der sowjetischen Dokumentar- und Kompliationsfilmregisseurin, nach einem Recherchen-Aufenthalt in Berlin 1929:

Täglich fahre mit dem Zug nach Neu-Babelsberg. Mich begleitet ein Dolmetscher. [...] Während einer Pause [...] ist die Kantine für Schauspieler nebenan voll von russischen Stimmen. Ich erkenne, daß es weiße Emigranten sind, die an Aufnahmen für die Verfilmung einer Erzählung von L. Tolstoj teilnehmen [*Der weiße Teufel*]. Mosjukin spielt den Helden. Schlank, in einem schmucken weißen Tscherkessenrock, die schlanke Taille zusammengeschnürt mit einem silbernen, ziselierten Gürtel, einem Dolch, auf dem Kopf eine weiße Pelzmütze. [...] Er knüpft ein Gespräch mit meinem Übersetzer an: "Von wo sind Sie?" "Aus Leningrad!" Und ich höre die für mich seltsamen und kränkenden Worte: "Ich kenne keine solche Stadt, Sie wollten wohl Petrograd sagen." Pause. "Machen Sie mich mit Frau Schub bekannt." "Übersetzen Sie Herrn Mosjukin, daß sie nicht mit ihm bekanntgemacht werden will." Er geht sofort weg. Um 5 Uhr, nach der Arbeit, als ich durch den Wald zum Bahnhof gehe, fährt ein luxuriöses Auto an mir vorüber. Darin sitzt Mosjukin. Er schaut sich überhaupt nicht um. Im Auto sitzt ein Greis, eine Ruine mit verschlossenen Augen.<sup>53</sup>

**L i t e r a t u r**

- Annenkov, Jurij, "Russkie v mirovoj kinematografii", *Vozroždenie* (Paris), Nr. 200, Aug. 1924, 122–129; Nr. 201, Sept. 1924, 114–126; Nr. 202, Okt. 1924, 113–121; Nr. 203, Nov. 1924, 101–112; Nr. 204, Dez. 1924, 71–83.
- Arlazorov, Michail, *Protazanov*. Moskva 1973.
- Arroy, Jean, *Ivan Mosjoukine*. Paris 1927.  
[u.d.Namen Možzuchins], *Quand j'étais Michel Strogoff*, Paris, o.J.
- Bessy, Maurice und Raymond Chirat [Hg.], *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1929–1934, 1934–39*, Paris 1988 und 1987.
- Borger, Lenny, "From Moscow to Montreuil. The Russian Emigrés in Paris 1920–1929", *Griffithiana* 35/36, Okt. 1989, 28–39.
- Borger, Lenny und Catherine Morel, "L'angoissante aventure. L'apport russe de l'entre-deux-guerres", *Positif* 1988, Nr. 323, 38–41.
- Chrenov, Nikolaj, "Sud'ba Ivana Možzuchina", *Iz istorii kino*, tom X, 1977, 183–200.
- Civ'jan [Tsivian], Jurij (Hg.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919*, London, Pordenone 1989.  
"Some preparatory remarks on Russian cinema", *Silent Witnesses*, 24–42.
- Elizarov, G. (Hg.), *Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog, Tom 3, Priloženija*, Moskau 1961.
- Ginzburg, Semen, *Kinematografija dorevolucionnoj Rossii*, Moskva 1963.
- Jutkevič, Sergej (Hg.), *Kino. Ěnciklopedičeskij slovar'*, Moskau 1987.
- Kändler, Klaus, Helga Karolewski und Ilse Siebert (Hg.), *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Aufsätze-Bilder-Dokumente*, Berlin 1987.
- Lamprecht, Gerhard (Hg.), *Deutsche Stummfilme 1903–1931*, Berlin 1967ff.
- Leyda, Jay, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton (N.J.) 2. Ausg. 1983.
- Lourié, Eugene, *My Work in Films*, San Diego/New York/London 1984.

Mitry, Jean, *Ivan Mosjoukine. 1889–1939*, Paris 1969 (= Anthologie du cinéma, 48).

Nusinova, Natalija, "Koster pylajuščij" Ivana Mozžchina: vybor tvorčeskogo puti kak poisk novoj rodiny", *Kinovedčeskie zapiski* 1989, No.3, 68–85.

Skovorodnikova, Svetlana, "Ivan Il'ich Mosjoukine", *Civ'jan* 1989, 580–584.

Thompson, Kristin, "The Ermolieff Group in Paris. Exile, Impressionism, Internationalism", *Griffithiana* 35/36, Okt. 1989, 50–57.

Višnevskij, Venjamin, *Chudožestvennye fil'my dorevolucionnoj Rossii*, Moskau 1945.

"Fakty i daty iz istorii otečestvennoj kinematografii (mart 1917 – dekabr' 1920g.)", *Iz istorii kino tom I*, 1958, 38–81.

"Katalog fil'mov častnogo proizvodstva (1917–1921)", G. Elizarov (Hg.): *Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog. Tom 3 Prilozhenija*, Moskau 1961, 248–306.

#### Anhang A: Filmographie Iosif Ermol'ev

Diese Aufstellung beinhaltet alle ermittelten Filme, in denen Ermol'ev als Produzent (etwa executive producer) ausgewiesen ist oder die im Rahmen seines Unternehmens von seinem Mitarbeiterstab hergestellt wurden. Die Angaben folgen für die Jahre 1914 bis 1917 (vor der Revolution):

– *Chudožestvennye fil'my dorevolucionnoj Rossii*, hrsg. von Venjamin Višnevskij, Moskau 1945. Višnevskij hat auch die Filmographie der nichtstaatlichen Filmproduktionen 1917–1920 (die z.T. schon vor der Revolution in Arbeit waren) zusammengestellt:

– Venjamin Višnevskij, *Katalog fil'mov častnogo proizvodstva* (1917–1921), in: G. Elizarov (Hg.), *Sovetskie chudožestvennye fil'my. Annotirovannyj katalog. Tom 3, Prilozhenija*, Moskau 1961, S. 248–306.

Ab Anfang 1920: Soweit von mir bisher aus Zeitschriften (*Lichtbildbühne*, *Kinematograph*, *Filmkurier*, *Der Film*, *Süddeutsche Filmzeitung*, *Reichsfilmblatt*) und verschiedenen Quellen (v.a. Lenny Borger: "From Moscow to Montreuil: The Russian Emigrés in Paris 1920–1929", *Griffithiana* 35/36, Okt. 1989, 28–39, und

– Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1903–31*, 10 Bde. Berlin 1967–71, sowie

– Maurice Bessy und Raymond Chirat [Hg.]: *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1929–1934, 1934–39*, Paris 1988 und 1987) ermittelt. Leider kann die Aufstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Die Numerierung der ersten Spalte stellt für alle ermittelten Filme eine (vorläufige) Zählung auf. In eckigen Klammern stehen alternative Verleihtitel oder Titelvarianten. Die **halbfetten** Titel verweisen auf Mozžuchins Mitarbeit als Schauspieler in diesem Film (vollständige Filmographie im Anhang B). Die verwendeten Siglen beziehen sich mit

"ChFDR" und "SChF, III" auf die Numerierungen Višnevskij's,

"L" mit Bandnummer auf Lamprecht,

"BC I" und "BC II" auf Bessy/Chirac 1929–1934 und 1935–1939,

jeweils wie oben angegeben, wo alle bekannten näheren Angaben nachzulesen sind. In der Emigrationsphase sind die Verleihfirmen angegeben. Die Ordnung folgt innerhalb der sechs Abschnitte dem Alphabet der Titel.

## 1. Filme russischer Produktion bis Herbst 1917

Produktionsort: Moskau

(1)	1916	A sčast'e bylo tak vozmožno [Pasynki žizni]	ChFDR, 975
(2)	1917	Andrej Kožuchov (nach S. Stepnjak-Kravčinskij)[2-tlg.]	ChFDR, 1474
(3)	1916	Bez viny vinovatyc [Podzbornik] (nach A. Ostrovskij)	ChFDR, 1005
(4)	1914	Bezumie p'janstva [Zlaja otrava] (nach L. Tolstoj)[1917 u.d.T. Zlaja otrava als Kinodeklamation]	ChFDR, 380
(5)	1915	Bezumie talanta	ChFDR, 612
(6)	1914	Boj v vozduche – Podvig russkogo aviatora [Gerojskij podvig lečika kapitana Nesterova; Mertvye petli štabs-kapitana P.N. Nesterova; Polety smerti; Schvatka v vozduche]	ChFDR, 383
(7)	1915	Brandt (nach Ibsen)	ChFDR, 622
(8)	1916	Čelovek, kotoryj proščat' ne umeet [Nrvastvennye ustoi ženščiny]	ChFDR, 1437
(9)	1917	Čem noč' temnee, jarče zvezdy [Oblomki žizni; Knjažna Kurbatova]	ChFDR, 1708
(10)	1917	Cena žizni	ChFDR, 1705
(11)	1915	Cenoju ženskoy česti	ChFDR, 960
(12)	1915	Da budet radost', da zdravstvuet Rus'	ChFDR, 666
(13)	1916	Delo Doktora Morelja (nach Karen-Bramson)	ChFDR, 1093
(14)	1915	Deti Vanjušina (nach S. Najdenov)	ChFDR, 673
(15)	1915	Dnevnik porugannoj ženščiny	ChFDR, 678
(16)	1917	Ee žertva (nach Ibsen)	ChFDR, 1535

(17)	1916	Éj, bystrej letite, koni...	ChFDR, 1464
(18)	1916	Grech [Ženščina s prošlym] [Fortsetzung v. (95)]	ChFDR, 1076
(19)	1915	Grimasy [Žizni] bol'šogo goroda	ChFDR, 662
(20)	1915	Guitaperčevj mal'čik (nach D. Grigorovi )	ChFDR, 665
(21)	1916	I pesn' ostalas' nedopetoj	ChFDR, 1149
(22)	1916	I serdcem, kak kukloj, igraya, on serdce, kak kuklu razbil	ChFDR, 1151
(23)	1917	I tajnu poglotili volny...	ChFDR, 1559
(24)	1915	Ja i moja sovest' [Vsju žizn' pod maskoj]	ChFDR, 970
(25)	1916	Jastrebinoe gnezdo (nach A. Pazuchin)[2-tlg.]	ChFDR, 1471
(26)	1917	Kak éto slučilos [Zatjanutaja petlja]	ChFDR, 1568
(27)	1916	Katastrofa	ChFDR, 1170
(28)	1914	Kinosatirikon	ChFDR, 456
(29)	1917	Klejmenaja [Prigovor sud'by; Prestupnica] (nach A. Bisson)	ChFDR, 1573
(30)	1917	Kogda ego čas nastanet [Kogda ich čas nastal] (nach E. Glin) [2-tlg.]	ChFDR, 1577
(31)	1917	Krestnyj put'	ChFDR, 1583
(32)	1915	Kto bez grecha, kin' v nee kamen' [Bez prava na sčast'e]	ChFDR, 757
(33)	1915	Kursy supružeskoj žizni	ChFDR, 761
(34)	1916	Ljubov' sil'na ne strast'ju poceluja	ChFDR, 1219
(35)	1916	Na bojkom meste [Na bol'soj doroge] (nach A.Ostrovskij)	ChFDR, 1241
(36)	1916	Na kryl'jach smerti [Pod maskoj rumjan]	ChFDR, 1246
(37)	1915	Na okrainach Moskvy	ChFDR, 803
(38)	1916	Na veršine slavy [Gibel' slavy]	ChFDR, 1243
(39)	1915	Nataša Proskurova	ChFDR, 810
(40)	1917	Ne nado kroví [Delo Ol'gi Pernovskoj]	ChFDR, 1608
(41)	1915	Ne podchodite k nej s voprosami [Vam vse ravno, a ej dovoľno]	ChFDR, 814
(42)	1916	Ne poželaj Ženy bližnega twoego [Preljubodejanje]	ChFDR, 1257
(43)	1915	Net ej ni doli, ni sčast'ja [Nezakonnoroždennaja]	ChFDR, 822
(44)	1916	Ni slova, o, drug moj... [Reka žizni]	ChFDR, 1268
(45)	1915	Nikolaj Stavrogin [Besy] (nach Dostoevskij)	ChFDR, 823
(46)	1917	Noša mira vsego [Poslednij poceluj smerti]	ChFDR, 1615
(47)	1916	Oruž'em na solnce sverkaja [Gusary]	ChFDR, 1289
(48)	1915	Otcveli už davno chrizantemy v sadu	ChFDR, 841
(49)	1917	Otec i syn [Bankroty česti; Torgovyj dom Karskich]	ChFDR, 1619
(50)	1916	Panna Méri (nach K. Tetmajer)[2-tlg.]	ChFDR, 1300
(51)	1915	Para gnedych (nach Apuchtin)	ChFDR, 846
(52)	1915	Patentovannye ženichi	ChFDR, 848
(53)	1917	Pesn' svobody [Vichti vraždebnye vejut nad nami]	ChFDR, 1627

(54)	1915	Peterburgskie truščoby (nach Krestovskij) [4-tlg.]	ChFDR, 853
(55)	1916	Pikovaja dama (nach Puškin)	ChFDR, 1307
(56)	1915	Pila vino... i chochotala	ChFDR, 855
(57)	1916	Pijaska smerti [Danse makabre]	ChFDR, 1309
(58)	1916	Podajte Christa radi ej [Niščaja]	ChFDR, 1313
(59)	1915	Podvigu twoemu klanjajus' zemno	ChFDR, 861
(60)	1917	Poslednyj rejs	ChFDR, 1639
(61)	1917	Prizračnyj orel	ChFDR, 1645
(62)	1917	Prokljatyje milliony (nach A. Pazuchin)[2-tlg.]	ChFDR, 1649
(63)	1917	Prokuror [Vo imja dolga; Golos sovesti] [dt. 1922: Gesetz und Liebe][Remake mit happy end: Justice d'abord (80)]	ChFDR, 1650
(64)	1916	Proščaj, Ljulju (nach A. Vertinskij)	ChFDR, 1330
(65)	1915	Provedemte, druz'ja, ètu noč' veselej	ChFDR, 886
(66)	1915	Roga za 200.000	ChFDR, 893
(67)	1915	Roždennyj polzat' letat' ne možet	ChFDR, 895
(68)	1917	S kur'erskim poezdom (nach A. Apuchin)	ChFDR, 1664
(69)	1915	Saška - seminarist [Russkij rokambol'; Saška S...][4-tlg.]	ChFDR, 896
(70)	1917	Satana likujuščij [2-tlg.]	ChFDR, 1666
(71)	1916	Semejnoe ščast'e (nach L. Tolstoj)	ChFDR, 1355
(72)	1916	Sem'ja kupca Suchonova [Grech poputal]	ChFDR, 1357
(73)	1916	Serenada braga [Vse v prošlom]	ChFDR, 1361
(74)	1916	Škval [Teni ljubvy]	ChFDR, 1458
(75)	1917	Slučajno slučivščisja slučaj	ChFDR, 1675
(76)	1916	Somnenie [Ujmites', volnenija strasti]	ChFDR, 1374
(77)	1916	Sorok let [Djavor'eskoe iskušenie] (nach L. Tolstoj)	ChFDR, 1376
(78)	1916	Sud božij [Prokljat'e] (nach A. Pazuchin)	ChFDR, 1384
(79)	1916	Syn gadalki [Plač materi]	ChFDR, 1388
(80)	1917	Syn Izrailja [Obездоленныj; Golos krovi] (nach A. Bernštejn)	ChFDR, 1684
(81)	1915	Tajna Nižegorodsoj jarmarki	ChFDR, 925
(82)	1916	Tak bezumno, tak strastno chotelos' ej ščast'ja	ChFDR, 1392
(83)	1916	Tasja [Skazka o devuške; Rokovye soblazny]	ChFDR, 1395
(84)	1915	Termnaja sila, ili brat'ja Ivanovy	ChFDR, 929
(85)	1915	Torgovyj dom Mamikona	ChFDR, 932
(86)	1917	Trojka mčitsja, trojka skačet [Ne v den'gach ščast'e] (n. Čechov)	ChFDR, 1697
(87)	1916	Ugolok	ChFDR, 1413
(88)	1915	V bujnoj slepote strastej	ChFDR, 626
(89)	1914	V omute Moskvy	ChFDR, 392
(90)	1916	Včera ja videl Vas vo sne	ChFDR, 1066

(91)	1917	Venok smerti	ChFDR, 1507
(92)	1917	Vinoven li?	ChFDR, 1511
(93)	1916	Vnimaja užasam vojny [Pesn' materi]	ChFDR, 1046
(94)	1916	Vniz po matjuške po Volge [2-tlg.]	ChFDR, 1045
(95)	1916	Vo vlasti grecha [Grech][2-tlg.; Fortis. (18)]	ChFDR, 1047
(96)	1915	Vot mčitsja trojka počtovajja	ChFDR, 651
(97)	1915	Vse my žaždem ljubvi	ChFDR, 652
(98)	1916	Zaprjagu ja trojku borzych, temnokarich lošadej	ChFDR, 1140
(99)	1916	Žena ili mat' [Nezakonnoroždennyj; Za čest' materi][2-tlg.]	ChFDR, 1113
(100)	1915	Ženščina na marse	ChFDR, 699
(101)	1916	Ženščina, o kotoroj ne stoit govorit'	ChFDR, 1118
(102)	1916	Ženščina s kinžalom [Obnažennaja]	ChFDR, 1120
(103)	1916	Žizn' - mig, iskusstvo - večno [Na poroge smerti]	ChFDR, 1126
(104)	1916	Žizn' ženščiny	ChFDR, 1124
(105)	1917	Zlaja jama (nach I. Polomeev)	ChFDR, 1557

## 2. Filme der nichtstaatlichen Produktion in Rußland Herbst 1917 bis Anfang 1920

"Ja" nach dem Produktionsjahr: Der Film wurde im ausgelagerten Atelier in Jalta hergestellt; alle anderen: Moskau.

(106)	1918?	A on, mijatežnyj, iščet buri...	SChF III, 2
(107)	1918	Beloe i černoe	SChF III, 19
(108)	1917?	Bogatyr' ducha [Parazity žizni]	SChF III, 25
(109)	1918?	Čelovek u rešetki	SChF III, 335
(110)	1918 Ja	Černaja staja	SChF III, 336
(111)	1918	Četvertaja žena	SChF III, 341
(112)	1918	Chamka	SChF III, 325
(113)	1920 Ja	Člen parlamenta	SChF III, 342
(114)	1918	Darmoedka [Naložnica pomeščika]	SChF III, 63
(115)	1918	Drama na ochote	SChF III, 77
(116)	1917	Ee vleklo bušujušče more	SChF III, 81
(117)	1918	Ego prestuplenie	SChF III, 80
(118)	1919 Ja	Golgofa ženščiny	SChF III, 54
(119)	1917	Gor'kaja dolja	SChF III, 57
(120)	1918	Gorničnaja Dženni	SChF III, 56
(121)	1917?	I ogon' sošel c nebes [Net grecha vyše miloserdija twoego, Gospodi]	SChF III, 111
(122)	1917	I smert' byla im suždena	SChF III, 112
(123)	1918?	Ja budu tam...	SChF III, 349

(124)	1917	Kabačok smeri [Vanda]	SChF III, 123
(125)	1918	Ja Konkurs krasoty [Vo imja krasoty; Dvadcat' millionov]	SChF III, 137
(126)	1917	Krovavaja slava	SChF III, 141
(127)	1917	Kulisy ékrana [Razbita žizn' bezžalostnoj sud'boj]	SChF III, 146
(128)	1918	Lestnica d'javola [Černaja pantera][2-tlg.]	SChF III, 150
(129)	1919	Ja Ljudi gibnut za metall [Prodannaja duša]	SChF III, 166
(130)	1918	Makedon i dušet	SChF III, 169
(131)	1917	Maljutka Ėlli [Bezdná žizni]	SChF III, 171
(132)	1917	Ne gorovite mne... on umer...	SChF III, 192
(133)	1918	Ne ustuplju [Sčast'ja svoego ne ustuplju; Sfinks; Dnevnik Nelli]	SChF III, 197
(134)	1918	Ja Nemoj strach [Nemoj zvonar'][2-tlg.]	SChF III, 198
(135)	1920	Ja O, ženščiny, ničtožestvo vam imja	SChF III, 204
(136)	1919	Ja Obronennaja mečta	SChF III, 207
(137)	1918	Otec Sergij [Knjaz' Kasatskij]	SChF III, 213
(138)	1919	Ja Pautina	SChF III, 216
(139)	1918	Poslednjaja vstreča	SChF III, 232
(140)	1918	Postojalyj dvor	SChF III, 233
(141)	1919	Ja Pravda [Žena-ljubovnica]	SChF III, 237
(142)	1918?	Professor [Umirala cvetuščaja roza... osypalis' ee lepestki]	SChF III, 246
(143)	1919	Ja Rokovoj gost' [Alla-verdi]	SChF III, 265
(144)	1918	Stacionnyj smotritel'	SChF III, 284
(145)	1919	Ja Strach	SChF III, 285
(146)	1919	Ja Tajna korolevy [Pridvornaja grjaz'; Naslednik po zakazu]	SChF III, 296
(147)	1919	Ja To nadežda, to revnost' slepaja	SChF III, 306
(148)	1918	Tragedija barona Vil'bua [Olivkovyj sad; Tragedija odnogo čeloveka]	SChF III, 310
(149)	1919	Vlast' t'my	SChF III, 46
(150)	1919	Ja Za milých ženščin	SChF III, 94
(151)	1919	Ja Zakonov vsech sil'nej [Ljubov', brak i revnost']	SChF III, 103
(152)	1918	Zaživo pogrebennyj	SChF III, 99
(153)	1919	Ja Žemčužnoe ožerel'e	SChF III, 83
(154)	1917	Ženščina-vampir	SChF III, 87
(155)	1918	Zolotaja osen'	SChF III, 108

### 3. Filme in der Emigration in Frankreich I ("La Société Ermolieff-Cinéma"): Sommer 1920 bis Anfang 1923

(156)	1921	Justice d'abord [Remake von (63)]	Pathé
(157)	1920	L'angoissante aventure	Phocéa

(158)	1921	L'échéance	Pathé
(159)	1921	L'enfant du carnaval	Pathé
(160)	1920	L'ordonnance	Pathé
(161)	1921	La fille sauvage [12-tlg. Serie]	Pathé
(162)	1922	La maison du mystère [6-tlg. Serie] [1924 als 1-tlg. Film in Dtd. u.d.T.: Das geheimnisvolle Haus; 1929 davon frz. Version]	Éclipse
(163)	1919	La nuit du 11 Septembre (nach Zola)	Pathé
(164)	1921	La pocharde [12-tlg. Serie]	Pathé
(165)	1921	Les contes des 1001 nuits [3-tlg.]	Pathé
(166)	1921	Tempêtes	Pathé

**4. Filme in der Emigration in Deutschland ("Ermolieff-Film GmbH", bzw. freie Produktionsleitung): Anfang 1923 bis ? (Ende 1928?)**

(167)	1923	Der die Ohrfeigen bekommt (nach L. Andreev)	Atlantic
(168)?	1924	Dirne [Fertigstellung nicht gesichert]	Orbis
(169)	1923	Ihr Fehltritt	Atlantic; L 1923-26, 89
(170)	1924	Taras Bulba [2-tlg.]	Orbis; L 1923-26, 421
(171)	1924	Tiefen der Großstadt. Die Mausefalle. Ein Apachenfilm	Orbis; L 1923-26, 424
(172)	1928	Wolga... Wolga. Die Ballade von Stenka Razin	Orplid-Messtro; L 1927-31, 473
(173)?	1923	Zickzack des Lebens [Fertigstellung nicht gesichert]	Atlantic

**5. Filme in der Emigration in Frankreich II: ? (Ende 1928?) bis 1937**

(174)	1932	Embrassez-moi	G-F-F-A; BC I, 321
(175)	1934	L'enfant du carnaval [Remake von (162)]	Ermolieff; BC I, 614
(176)	1931	La Bande à Bouboule	G-F-F-A; BC I, 123
(177)	1933	La mille et deuxième nuit	G-F-F-A; BC I, 519
(178)	1931	La Petite de Montparnasse	G-F-F-A; BC I, 221
(179)	1933	Le Coq d'or	G-F-F-A
(180)	1935	Michel Strogoff [dt.: Der Kurier des Zaren]	Ermolieff; BC II, 81
(181)	1933	Nu comme un ver	G-F-F-A; BC I, 524
(182)	1936	Nuits de princes [dt.: Ab Mitternacht]	Ermolieff; BC II, 361

**6. Filme in der Emigration in den USA (und Mexico): 1937 bis 1962**

(183)	1953	Fort Algiers	United Artists
-------	------	--------------	----------------

(184)	1943	Miguel Strogoff [Remake von (180)]	Cimesa/Emmolieff
(185)	1949	Outpost in Marocco	United Artists

### Anhang B: Filmographie Ivan Mozžuchin

#### 1. Filme russischer Produktion bis Herbst 1917

Produktionsort: Moskau

(1)	1916	A sčast'e bylo tak vozmožno [Pasynki žizni]	ChFDR, 975
(2)	1917	Andrej Kožuchov (nach S. Stepnjak-Kravčinskij)	ChFDR, 1474
(3)	1913	Brat'ja	ChFDR, 247
(4)	1912	Brat'ja Razbojniki (nach Puškin)	ChFDR, 149
(5)	1915	Čajka [Vot vspychnulo utro]	ChFDR, 961
(6)	1912	Čelovek [Drama našich dnej] (nach I. Šmelev)	ChFDR, 241
(7)	1913	Chaz-Bulat	ChFDR, 368
(8)	1914	Chrisantemy [Tragedija baleriny; Roman baleriny]	ChFDR, 591
(9)	1915	Deti Vanjušina (nach S. Najdenov)	ChFDR, 673
(10)	1913	Domik v Kolomne (nach Puškin)	ChFDR, 270
(11)	1913	Djadjuškina kvarṭira	ChFDR, 276
(12)	1914	Ee gerojskij podvig	ChFDR, 428
(13)	1913	Gore Sarry	ChFDR, 263
(14)	1916	Grech [Ženščina s prošlym]	ChFDR, 10765
(15)	1915	Grimasy [Žizni] bol'sogo goroda	ChFDR, 662
(16)	1916	I pesn' ostalas' nedopetoj	ChFDR, 1149
(17)	1915	Ja i moja sovest' [Vsju žizn' pod maskoj]	ChFDR, 970
(18)	1917	Kak éto slučilos' [Zatjanutaja petlja]	ChFDR, 1568
(19)	1915	Komedija smerti [Na žiznenom piru]	ChFDR, 748
(20)	1911	Krejcerova sonata (nach L. Tolstoj)	ChFDR, 99
(21)	1915	Kumiry [Doč' Izrailja] (nach U. Lokk)	ChFDR, 759
(22)	1915	Kto bez grecha, kin' v nee kamen' [Bez prava na sčast'e]	ChFDR, 757
(23)	1916	Ljubov' sil'na ne strast'ju poceluja	ChFDR, 1219
(24)	1912	Mirele Ēfros [Mirra Ēfros] (nach Ja. Gordin)	ChFDR, 188
(25)	1916	Na veršine slavy [Gibel' slavy]	ChFDR, 1243
(26)	1915	Nataša Rostova [Vojna i mir] (nach L. Tolstoj)	ChFDR, 811
(27)	1916	Ne poželaj ženy bližnega tvoego [Preljubodejanje]	ChFDR, 1257
(28)	1915	Nikolaj Stavrogin [Besy] (nach Dostoevskij)	ChFDR, 823
(29)	1913	Noč pered roždestvom [Čerevički] (nach Gogol')	ChFDR, 318
(30)	1911	Oborona Sevastopolja [Voskresij Sevastopol']	ChFDR, 113
(31)	1913	Obryv (nach Gončarov)	ChFDR, 321
(32)	1915	Otcveli už dawno chrizantemy v sadu	ChFDR, 841

(33)	1917	Otec i syn [Bankroty česti; Torgovyj dom Karskich]	ChFDR, 1619
(34)	1915	Para gnedych (nach Apuchtin)	ChFDR, 846
(35)	1915	Peterburgskie truščoby (nach Krestovskij)	ChFDR, 853
(36)	1916	Pikovaja dama (nach Puškin)	ChFDR, 1307
(37)	1916	Pljaska smerti [Danse macabre]	ChFDR, 1309
(38)	1916	Podajte Christa radi ej [Niščaja]	ChFDR, 1313
(39)	1917	Poslednyj rejs	ChFDR, 1639
(40)	1915	Potop (nach G. Sienkevicz)	ChFDR, 873
(41)	1915	Pravo ljubit'	ChFDR, 878
(42)	1917	Prokuror [Vo imja dolga; Golos sovesti] [dt. 1922: Gesetz und Liebe] [Remake mit happy end: Justice d'abord (80)]	ChFDR, 1650
(43)	1915	Provedemte, druz'ja, ētu noč' veselej	ChFDR, 886
(44)	1912	Rabočaja slobodka (nach E. Karpov)	ChFDR, 213
(45)	1914	Revnost' (nach M. Arzybašev)	ChFDR, 537
(46)	1915	Roždennyj polzat' letat' ne možet	ChFDR, 895
(47)	1914	Ruslan i Ljudmila (nach Puškin)	ChFDR, 544
(48)	1917	Satana likujuščij	ChFDR, 1666
(49)	1914	Sestra miloserdija	ChFDR, 546
(50)	1914	Skazka o sprjaščej carevne i semi bogatyrjach [nach Puškin]	ChFDR, 550
(51)	1914	Slava nam – smert' vragam	ChFDR, 552
(52)	1912	Snochač	ChFDR, 221
(53)	1914	Sorvanec [Devočka-ogon'; Nevesta Anatolja]	ChFDR, 561
(54)	1913	Strašnaja mest' (nach Gogol')	ChFDR, 352
(55)	1916	Sud božij [Prokljat'e] (nach A. Pazuchin)	ChFDR, 1384
(56)	1914	Tainstvennyj nekto	ChFDR, 569
(57)	1914	Tajna germanskogo posol'stva [Prosnulas' sovest', i zagovorilo serdce]	ChFDR, 570
(58)	1914	Ty pomniš li? [Moskovskaja byl']	ChFDR, 584
(59)	1915	V bujnoj slepote strastej	ChFDR, 626
(60)	1914	V rukach bespoščadnogo roka [Kursistka Nadja Ždanova; Pregrada krovjy]	ChFDR, 393
(61)	1912	Vesennij potok (nach A. Kosorotov)	ChFDR, 153
(62)	1916	Vnimaja užasam vojny [Pesni' materi]	ChFDR, 1046
(63)	1916	Vo vlasti grecha [Grech]	ChFDR, 1047
(64)	1914	Ženščina zavtrašnjego dnia	ChFDR, 430
(65)	1916	Ženščina s kinžalom [Obnažennaja]	ChFDR, 1120
(66)	1916	Žizn' – mig, iskusstvo – večno [Na poroge smerti]	ChFDR, 1126
(67)	1914	Žizn' v smerti	ChFDR, 436
(68)	1914	Zlaja noč'	ChFDR, 441

**2. Filme der nichtstaatlichen Produktion in Rußland Herbst 1917 bis Anfang 1920**

"Ja" nach dem Produktionsjahr; Der Film wurde im ausgelagerten Atelier in Jalta hergestellt; alle anderen: Moskau.

(69)	1917?	Bogatyr' ducha [Parazity žizni]	SChF III, 25
(70)	1918 Ja	Černaja staja	SChF III, 336
(71)	1920 Ja	Člen parlamenta	SChF III, 342
(72)	1917	Kulisy krana [Razbita žizn' bezžalostnoj sud'boj]	SChF III, 146
(73)	1917	Maljutka Ēlli [Bezdna žizni]	SChF III, 171
(74)	1917	Ne gorovite mne... on umer...	SChF III, 192
(75)	1918 Ja	Nemoj strach [Nemoj zvonar']	SChF III, 198
(76)	1918	Otec Sergij [Knjaz' Kasatskij] (nach L. Tolstoi)	SChF III, 213
(77)	1919 Ja	Tajna korolevy [Pridvornaja grjaz'; Naslednik po zakazu]	SChF III, 296

**3. Filme in der Emigration in Frankreich I: Sommer 1920 bis Anfang 1927**

(78)	1927	Casanova [1927 dt.: Casanova] Ciné-Alliance + Soc. des Cinéromans/Pathé bzw. Ufa	
(79)	1926	Feu Mathias Pascal (nach Pirandello) [1926 dt.: Mattia Pascal] Albatros-Cinégraphe/? bzw. Hirschel/Sofar	
(80)	1921	Justice d'abord [Remake von (42)]	Ermolieff/Pathé
(81)	1924	Kean, ou Désordre et génie (nach A.Dumas d.Ä.)/[1924 dt.: Verlöschende Fackel] Albatros/Vitagraph bzw. Dewesti	
(82)	1920	L'angoissante aventure [1923/4? dt.: Ehegeschichten]	Ermolieff/Phocéa
(83)	1921	L'enfant du carnaval	Ermolieff/Pathé
(84)	1922	La maison du mystère [6-tlg. Serie]/[1924 als 1-tlg. Film in Dtld. u.d.T.: Das geheimnisvolle Haus; 1929 davon frz. Version] Ermolieff + Albatros/Éclipse	
(85)	1922	La nuit du 11 Septembre (nach Zola)	Ermolieff/Pathé
(86)	1923	Le brasier ardent	Albatros/Pathé
(87)	1924	Le lion des mogols	Albatros/?
(88)	1924	Les ombres qui passent [1925 dt.: Grimassen der Großstadt] Albatros/? bzw. Dewesti	
(89)	1926	Michel Strogoff (nach J.Verne) [1926 dt.: Kurier des Zaren] Ciné-France-Film (Westi)/Pathé bzw. Deulig	
(90)	1921	Tempêtes	Ermolieff/Pathé

## 4. Filme in der Emigration in USA: 1927

- (91) 1927 Surrender (nach A. Brady) [1928 dt.: Opfer (Hingabe)] [Die Geisel(?)]  
Universal/Universal bzw. Matador

## 5. Filme in der Emigration in Deutschland: 1927 bis 1930?

- (92) 1929 Adjutant des Zaren Greenbaum/Aafa; L 1927-31, 253  
 (93) 1928 Der geheime Kurier (nach Stendhal) Terra/Greenbaum  
 (94) 1928 Der Präsident Greenbaum/Matador  
 (95) 1930 Der weiße Teufel (nach L. Tolstoi) [1930 frz.: Le diable blanc]  
Ufa + Bloch-Rabinovič/Ufa bzw. ACE; L 1927-31, 721  
 (96) 1929 Manolescu (nach H. Szekely) [1929 frz.: Manolescu]  
Ufa + Bloch-Rabinovič/Ufa bzw. ACE; L 1927-31, 589

## 6. Filme in der Emigration in Frankreich II: 1930? bis 1936

- (97) 1933 Casanova [Les amours de Casanova] M.J.Films; BC I, 443  
 (98) 1934 L'enfant du carnaval [Remake von (82)] Ermolieff; BC I, 614  
 (99) 1933 La mille et deuxième nuit Gaumont Franco Film Aubert; BC I, 519  
 (100) 1931 Le Sergeant X [1931 dt.: Sergeant X oder Das Geheimnis des  
Fremdenlegionärs] Gloria-Film/?; BC I, 239  
 (101) 1936 Nitchevo Méga Film Production/?; BC II, 221

## A n m e r k u n g e n

- Allerdings war zumindest das Sprachproblem im Stummfilm durch die relativ leichte Austauschbarkeit der Schriftzwißentitel bis zum Beginn des Tonfilms 1928/29 nicht so gravierend.
- Einen ersten Ansatz zumindest einer Sammlung von nach Berufsgruppen geordneten Namen und Filmtiteln leistete Jurij Annenkov, "Russkie v mirovoj kinematografii", *Vozroždenie* (Paris), Nr. 200, Aug. 1924, 122-129; Nr. 201, Sept. 1924, 114-126; Nr. 202, Okt. 1924, 113-121; Nr. 203, Nov. 1924, 101-112; Nr. 204, Dez. 1924, 71-83.
- Die Lebensdaten und Fakten bis Anfang der 20er Jahre sind kompiliert aus *Kino. Ènciklopedièeskij slovar'*, hg. von Sergej Jutkevič, Moskau 1987, 138 (nicht ganz verlässlich), den Beiträgen in *Griffithiana* 35/36, Okt. 1989; Lenny Borger, *From Moscow to Montreuil. The Russian Emigrés in Paris 1920-*

1929, 28-39, v. a. 28, und Kristin Thompson, *The Ermolieff Group in Paris. Exile, Impressionism, Internationalism*, 50-57, sowie aus Jay Leydas Standardwerk *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton (N.J.) <sup>2</sup>1983, 74ff.

- <sup>4</sup> Semen Ginzburg, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Moskva 1963, 319f.
- <sup>5</sup> Lur'e (später Lourié) geht erstaunlicherweise in seinen, als Ergebnis eines *oral history*-Projekts in USA publizierten Memoiren *My Work in Films*. San Diego/New York/London 1984, nur in der Einleitung kurz auf den Beginn seiner Karriere und die Emigration ein. Der Name oder gar die Truppe Ermol'evs wird mit keinem Wort erwähnt, die ersten vierzehn Jahre in Paris kommen in der Filmgraphie gar nicht vor; viel größeren Raum nehmen seine Filme (1934-1940) mit Renoir, Ophüls, Clair, L'Herbier und natürlich seine erfolgreiche amerikanische Zeit 1943-1980 ein.
- <sup>6</sup> Vgl. Venjamin Višnevskij, "Fakty i daty iz istorii otečestvennoj kinematografii (mart 1917 - dekabr' 1920 g.)", *Iz istorii kino tom I*, 1958, 38-81, und Ginzburg 1963, hierzu 318f.
- <sup>7</sup> Vgl. die anschauliche Darstellung, auch mit Hilfe von Memoiren, bei Leyda 1983, 112ff.
- <sup>8</sup> Vgl. Višnevskij 1958, 62.
- <sup>9</sup> Am 21. Februar wurde übrigens ein Kollektiv *Slonfil'm* unter dem "Dach" der Allrussischen Foto- und Filmabteilung *VFKO* des *Narkompros* [Volksbildungskommissariat] gebildet, aus den Resten des Hauses Ermol'ev, der den Elefanten im Signet geführt hatte.
- <sup>10</sup> Die Informationen zur Verstaatlichung siehe Leyda 1983, 142 und 147. Die Datierung der Emigration einerseits nach Lenny Borger und Catherine Morel, "L'angoissante aventure. L'apport russe de l'entre-deux-guerres", *Positif* 1988, Nr. 323, 38-41, hier 39, anderseits vgl. die Schilderung der Flucht am 10. Februar, d.h. nach neuem Kalender am 23.2., durch F. Protazanova (ausführlicher unten in Kap. 3.2.).
- <sup>11</sup> Dies wurde z.B. von Lubitsch am Ende seines Films *Ninotschka* (USA, 1939) karikiert.
- <sup>12</sup> Vgl. die Kurzmeldung "French Picture Notes", *Variety*, Vol. 60, Nr. 7 v. 8.10.1920, 44.

<sup>13</sup> Anon., "Russische Filme", *Erste Internationale Filmzeitung*, Nr. 20-21 v. 22.5.1920, 20f.

<sup>14</sup> Die Angaben in eckigen Klammern ergänzen – jeweils bei der ersten Nennung – möglichst die Originaltitel mit den Referenzdaten (wie im Anhang A); die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Laufnummer – im **Ermol'ev-Kapitel** auf Anhang A, später im **Mozzuchin-Kapitel** entsprechend auf Anhang B.

<sup>15</sup> Anon., "Russische Filme", *Erste Internationale Filmzeitung*, Nr. 20-21 v. 22.5.1920, 20. Zu einer ähnlichen Meldung im *Kinematograph* im Juni 1920 noch unten, Kap. 2.4., im Rahmen der Geschäftsgründung Ermol'evs in Deutschland. – NB: Die Verbreitung russischer Filme in Frankreich und Deutschland und speziell die Bekanntheit der Ermol'ev-Filme ist m.W. bisher unerforscht geblieben.

<sup>16</sup> Kristin Thompson weist darauf hin, daß die feste Gruppenbindung bei Ermol'ev-Cinéma dem Hollywood-Studio-System ähnelte und im Gegensatz zur damals in Frankreich üblichen Vertragspraxis je Film stand; vgl. Thompson 1989, 51.

<sup>17</sup> Für die im folgenden häufiger zitierten Filmzeitschriften und -zeitungen werden künftig diese Kürzel verwendet:

*DF* = *Der Film*

*EIFZ* = *Erste Internationale Filmzeitung*

*FK* = *Filmkurier*

*KIN* = *Der Kinematograph*

*LBB* = *Lichtbild-Bühne*

*RFB* = *Reichsfilmblatt*

*SFZ* = *Süddeutsche Filmzeitung*.

Generell werden alle Hervorhebungen nach dem Original wiedergegeben; Hervorhebungen von A.S. sind gekennzeichnet.

<sup>18</sup> bf. [?], "Neues vom Ausland", *KIN*, Nr. 699 v. 6.6.1920 [o.S.].

<sup>19</sup> *LBB*, Nr. 34 v. 21.8.1920, 42.

<sup>20</sup> *DF*, Nr. 14 v. 2.4.1922, 46f.

<sup>21</sup> *LBB*, Nr. 16 v. 15.4.1922, 6.

<sup>22</sup> *FK*, Nr. 142 v. 26.6.1922.

- <sup>23</sup> Anon., "Deutsch-Russisches. Ermolieff auf dem Wege nach Berlin", *DF*, Nr. 26 v. 25.6.1922, 24 f.
- <sup>24</sup> Anon., "Geschäftliches", *KIN*, Nr. 828/829 v. 7.1.1923, 22.
- <sup>25</sup> Vgl. Anon., "Münchener Brief", *LBB*, Nr. 5 v. 3.2.1923, 18.
- <sup>26</sup> Vgl. Anon., "Filmatelier Grünwald", *SFZ*, Nr. 17 v. 27.4.1923, 7, und Dr. M.[?], Kleines Notizbuch. Aus *Filmleinchen*. *KIN*, Nr. 848 v. 20.5.1923, 13.
- <sup>27</sup> "Letzte Nachrichten: Orbis-Film-A.G.", *DF*, Nr. 31 v. 5.8.1923, 15; Nr. 32/33 v. 19.8.1923, 40 und Nr. 36/37 v. 16.9.1923, 25; "Verschiedenes", *SFZ*, Nr. 38 v. 21.9.1923, 4 und Nr. 51/52 v. 21.12.1923, 2. Ermol'ev hatte Ende des Jahres seine Aktienmehrheit an der *Filmfabrik* A.G. an *Orbis* verkauft.
- <sup>28</sup> Gleichlautend in *Deutsche Lichtbildzeitung*, Nr. 14 v. 1.10.1924, o.S. und in *SFZ*, Nr. 41 v. 10.10.1924, 8.
- <sup>29</sup> Vgl. dazu die *Prometheus*-Werbung in der *LBB*, Nr. 254 v. 22.10.1928, [o.S.]: "Es ist zum Lachen! **Die Wolga im Atelier zu drehen!** [Photo] Pugatscheff, Führer der Wolgastämme. Aus dem einzigen Wolgafilm, **der wirklich an der Wolga gedreht wurde**, in *Brand in Kasan* (vorläufiger Titel). Uraufführung: Dienstag, 23. Oktober im Marmorhaus. *Prometheus*-Film".
- <sup>30</sup> Anon., "Obituaries: Joseph N. Ermolieff", *Variety*, Vol.226, Nr. 2 v. 7.3.1962, 55.
- <sup>31</sup> Die Informationen über seine frühen Jahre folgen der Darstellung Jean Arroys, der als *ghostwriter* für Mozžuchin die Memoiren *Quand j'etais Michel Strogoff*, Paris, o.J. schrieb. Derselbe Arroy verfaßte auch eine der drei bis heute erschienenen Monographien zu Mozžuchin; *Ivan Mosjoukine*. Paris 1927; das erste dieser beiden Werke stand leider für diesen Beitrag nur in Auszügen, das zweite gar nicht zur Verfügung. Der zweite Biograph, Jean Mitry, ebenfalls persönlich bekannt mit Mozžuchin, kritisierte in seinem Band *Ivan Mosjoukine. 1889–1939*. Paris 1969 [= Anthologie du cinéma, 48] die Unge nauigkeit der Fakten und die feuilletonistisch-glorifizierende Darstellung Arroys. – Die russische Broschüre von O. Jakubovič, *Ivan Mozžuchin. Ras- skaz o pervom russkom kinoaktere*. Moskva 1975, entstand nach der Rück kehr des Mozžuchin-Nachlasses nach Moskau, liefert aber keine entscheiden den neuen Erkenntnisse bzw. nur eine sehr lückenhafte Datensammlung.

<sup>32</sup> Vgl. "Nikolaj Chrenov, Sud'ba Ivana Mozžuchina", *Iz istorii kino, tom X*, 1977, 183-200, hier 185. Ähnlich – ohne Quellenangabe und wohl hierauf zurückgehend: Svetlana Skovorodnikova, *Ivan Il'ich Mosjoukine*", Jurij Civ'jan [Tsivian] (Hg.), *Silent Witnesses. Russian Films 1908-1919*. London, Pordenone 1989, 580-584, hier 580.

<sup>33</sup> Mitry 1969, 412.

<sup>34</sup> Vgl. Skovorodnikova 1989, 580.

<sup>35</sup> Michail Arlazorov, *Protazanov*. Moskva 1973, 81 [Quelle nur mit "Privatarchiv F.V. Protazanova" angegeben]. Übersetzung (aller Zitate aus dem Russischen) v. A.S.

<sup>36</sup> Vgl. Arlazorov 1973, 81.

<sup>37</sup> Anon., "Deutsch-Russisches. Ermolieff auf dem Wege nach Berlin", *DF*, Nr. 26 v. 25.6.1922, 24f.

<sup>38</sup> Diese Gedankengänge stammen nach Skovorodnikova 1989, 580 und 582 (dort ins Englische übersetzt) aus Mozžuchins Buch *Kak ja byl Nikolaem Stavroginym* [ohne genauere Angaben]. Sollte es sich nicht um eine Verwechslung mit Arroys/Mozžuchins Buch *Quand j'étais Michel Strogoff* handeln, wäre dies ein Hinweis auf eine in der Mozžuchin-Literatur bisher noch nicht entdeckte Quelle.

<sup>39</sup> Natalija Nusinova, "'Koster pylajuščij' Ivana Mozžuchina: vybor tvorčeskogo puti kak poisk novoj rodiny", *Kinovedčeskie zapiski* 1989, No.3, S. 68-85.

<sup>40</sup> G. Michel, "Un quart d'heure avec Mosjoukine", *Cinéa-ciné pour tous* 1926, Nr. 74, S. 15, zitiert nach: Nusinova 1989, S. 77. Bei Chrenov 1977 wird eine ähnliche Aussage zitiert nach J. Catelain, *Marcel L'Herbier*, Paris 1950, 90: Mozžuchin betonte dabei auch die notwendige Umstellung auf ein ganz anderes Publikum, "dem man gefallen müsse".

<sup>41</sup> Vgl. Chrenov 1977, 190.

<sup>42</sup> *FK*, Nr. 24 v. 29.1.1923, [o.S.]

<sup>43</sup> Anon., "Verlöschende Fackel", *KIN*, Nr. 919 v. 28.9.1924, 16. – Valdemar Psilander: Ein Star v.a. des frühen Stummfilms, neben Asta Nielsen der bekannteste dänische Schauspieler. – Dewesti: Der deutsche Zweig eines auf die Schaffung eines (antiamerikanischen) europaweiten Filmkonzerns (*Westi*) zielenden Zusammenschlusses von V. Vengerov (Wengeroff) und dem reich-

sten deutschen Industriellen Hugo Stinnes, der erfolgreich 1924 bis etwa 1926 produzierte; der französische Zweig übrigens hieß *Ciné-France* und wurde von Vengerov zusammen mit dem Ex-Ermol'ev-Mitarbeiter Noë Bloch 1924 gegründet, als letzterer aus *Albatros* ausgestiegen war.

<sup>44</sup> -del [Dr. Georg v. Mendel], "Der Russe als Darsteller [zu Kean]", *LBB*, Nr. 119 v. 11.10.24, 28.

<sup>45</sup> W.H. [Willy Haas], "Der Kurier des Zaren", *FK*, Nr. 200 v. 27.8.1926, [o.S.].

<sup>46</sup> Anon., "Bei Mosjukin im Atelier. Besuch beim 'Präsidenten'", *FK*, Nr. 298 v. 17.12.1927, [o.S.].

<sup>47</sup> *Film im Bild*, Nr. 8 v. 5.4.1928, 15ff. Zum Vergleich: Die meisten Namen waren mit einem oder zwei Motiven vertreten; drei weitere Russen lagen mit drei oder vier Motiven hoch in der Gunst: Elisabeth Pinajeff, Wladimir Gaidaroff und Olga Tschechowa.

<sup>48</sup> -t- [?], "Der Adjutant des Zaren", *DF*, Nr. 7 v. 16.2.1929, 253.

<sup>49</sup> Vgl. ebd.; weiter vgl. Georg Herzberg im *FK*, Nr. 38 v. 12.2.1929, [o.S.]; P.M. [?] in der *LBB*, Nr. 36 v. 12.2.1929, [o.S.]; Felix Henseleit im *RFB*, Nr. 7 v. 16.2.1929, 18, und Anon., "Ein neuer Film von Mosjukin", *KIN*, Nr. 46 v. 24.2.1929, [o.S.].

<sup>50</sup> Nusinova 1989, S. 79. Vgl. Chrenov 1977, 195ff.

<sup>51</sup> Vgl. Chrenov 1977, 199.

<sup>52</sup> Vgl. dazu die interessante Darstellung bei Nusinova 1989, v.a. 76-83.

<sup>53</sup> Esfir Schub, "In Großaufnahme", *Sowjetischer Dokumentarfilm* (Staatliches Filmarchiv der DDR), Berlin 1967, 202ff., zitiert nach: Klaus Kändler, Helga Karolewski und Ilse Siebert (Hg.), *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Aufsätze-Bilder-Dokumente*. Berlin 1987, 192.