

Die Macht der Finsternis – D 1923

Dienstag, 18.11.2014, 20 Uhr

Einführung im Zeughauskino: Günter Agde

Viele Werke Lew Tolstois waren in den 1920er Jahren in Deutschland gut bekannt. Sie wurden meist rasch nach ihrem Erscheinen übersetzt und viel gelesen, wie auch die Werke Fjodor Dostojewskis und anderer russischer Autoren. So nimmt es nicht Wunder, dass Tolstois Theaterstück *Die Macht der Finsternis* in die Aufmerksamkeit deutscher Filmschaffender rückte, als sich für sie günstige Bedingungen einer szenischen Realisierung für das Kino ergaben.

Die Hauptbedingung für die Produktion war der Aufenthalt mehrerer russischer Schauspieler in Berlin. Im Frühjahr 1920 war eine Gruppe aus dem Ensemble des Moskauer Künstlertheaters (MChAT)¹ von der russischen Hauptstadt aus zu einer großen Gastspielreise in den Süden des Landes und in die Ukraine aufgebrochen. Die Wirren des Bürgerkriegs zwangen die Truppe dazu, sich zu spalten. Ein Teil des Ensembles reiste auf abenteuerlichem Weg über Bulgarien nach Prag und gelangte von dort über Wiesbaden nach Berlin. Unterwegs gab es trotz der Sprachbarrieren, des verkleinerten Ensembles und der reduzierten Dekorationen Vorstellungen. Unter den Schauspielerinnen und Schauspielern waren Marija Germanowa, Marija Kryshanowskaja, Grigorij Chmara, Pjotr Sharow und Pawel Pawlow, die daheim zu den Stars des MChAT gehörten.

Kontinuierliche Arbeitsmöglichkeiten im Ausland gab es für das Ensemble des MChAT nur wenige. Ihre russischsprachigen Gastspiel-Aufführungen waren bald abgespielt und fanden kaum noch Besucher, so dass die Einnahmen zurückgingen und ihre Existenz kaum noch sichern konnten. Die sich nun in Berlin bietende Aussicht, im Film spielen zu können, bedeutete nicht nur eine Chance für die weitere Existenz des Ensembles, sondern auch für seine künstlerische Weiterentwicklung. Da Stummfilmproduktionen geplant waren, gab es für die Schauspielerinnen und Schauspieler auch keine Sprachprobleme. So vor allem ist zu erklären, dass die Filme *Raskolnikow* (1922, Regie: Robert Wiene) und *Die Macht der Finsternis* (1923, Regie: Conrad Wiene) in sehr kurzer Zeit von erstklassigen russischen Schauspielern in Berlin mit deutschen Regisseuren und in deutscher Produktion realisiert wurden.

Die Akteure hatten umfangreiche Erfahrungen in der Gestaltung von Rollen aus der klassischen russischen Literatur. Daheim, am MChAT, gehörten die Stücke Tolstois zum beständigen Repertoire des Hauses. Freilich waren die Schauspieler in ihrer Theaterstilistik an die Hausästhetik des MChAT gebunden, sie waren darin aufgewachsen und erprobt. Ihr Lehrer und erster Regisseur, der Theaterleiter Konstantin Stanislawski, hatte mit ihnen gearbeitet. Sie hatten seine besondere Methode schauspielerischer Realisierung verinnerlicht, und die großen Erfolge ihrer Aufführungen und die lange, oft mehrjährige Laufzeit der Inszenierungen stärkten ihr Selbstbewusstsein.

Hauptmerkmal der Theaterarbeit Stanislawskis war die völlige Verwandlung des Schauspielers in seine Rolle. Dieser eigentümliche szenische Vorgang galt für jede

¹ Das Theater hatten 1898 die russischen Künstler Konstantin Stanislawski und Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko gegründet. Seit 1920 hieß es Moskauer Künstlertheater Moskowskij Chudoshestwenyj Akademitscheskij Teatr, abgekürzt MChAT.

Vorstellung im Theater. Ging der Vorhang hoch, so musste jeder Schauspieler für die Dauer seiner Szene seine Rolle leben, mit allen Facetten persönlicher Ausgestaltung und Lebendigkeit. Der Schauspieler „war“ nicht er selbst, sondern er „war“ seine jeweilige Rolle, er lebte sie. Er musste sich völlig in den darzustellenden Charakter einfühlen, wie der *terminus technicus* im MChAT hieß. Damit erreichte er die Wahrhaftigkeit jedes Ausdrucks. So erzielte Stanislawski die weltweit gelobte Werktreue seiner Aufführungen, die als psychologischer Realismus charakterisiert wurde.

In ausführlichen Proben, zahlreichen Rollengesprächen und Seminaren, auch einzelnen schauspielerischen Exerzitien, Konzentrationsübungen und schriftlichen Exkursen führte Stanislawski seine Protagonisten an die von ihm ersehnte Rollengestaltung heran. Seine Schauspieler folgten ihm darin und arbeiteten ihrerseits an diesen Zielen mit. Schauspieler, die nicht in sein Konzept „passten“, engagierte er nicht. Wer sich ihm nicht fügen wollte, schied aus dem Ensemble aus.

Kostüme, Masken und Dekorationen, Beleuchtung und Geräusche waren, auch dank der Solidität der Arbeit der Werkstätten und Techniker, völlig in den Dienst der Stilistik des Hauses gestellt.

Die Homogenität aller Leistungen auf der Bühne ergab ein ausgewogenes Ensemblespiel. Diese systematische Rollenarbeit praktizierte Stanislawski über Jahre hin, so dass von einer Stanislawski-Methode gesprochen wurde. Stanislawski hat auch in zahlreichen Texten für die Verbreitung seiner Theorien gesorgt. Schließlich hat er in seiner Autobiografie *Mein Leben in der Kunst* seinen künstlerischen Werdegang subjektiv nachvollzogen.²

Die besondere Art von Schauspielkunst am MChAT hatte großen Erfolg bei den Zuschauern, der sich weltweit herumsprach. Große Auslandsgastspiele, z. B. nach Deutschland und in die USA, verbreiteten und festigten diesen Ruf. So empfing nun die Schauspieler, die es nach Berlin verschlagen hatte, ein Anerkennungsbonus, der ihre Filmarbeiten begleitete.³

Ein weiterer Glücksumstand, der das Zustandekommen zweier „russischer“ Filme in Deutschland in einem kurzen Zeitraum begünstigte, war die Arbeit des russischen Filmarchitekten Andrej Andrejew, der sich in Berlin aufhielt. Andrejew hatte bis 1917 am MChAT als Bühnenbildner gearbeitet und kannte den Stil des Hauses aus eigenem Erleben und eigener Praxis. Nun traf er für *Raskolnikow* und *Die Macht der Finsternis* seine ehemaligen Kollegen wieder. Andrejew hatte sich schnell auf außerrussische, quasi westeuropäische Arbeitsbedingungen auch im Film eingestellt. Er hatte die naturalistische Ausstattungspraxis des MChAT überwunden und insbesondere den stilistischen Beginn des sogenannten deutschen Filmexpressionismus begleitet.

Die Ambitionen der deutschen Filmregisseure Conrad Wiene und seines Bruders und Drehbuchautoren Robert Wiene konzentrierten sich auf die Verfilmung des Dostojewski-Romans *Raskolnikow* (1922) und des Theaterstückes *Die Macht der Finsternis* von Lew

² Zur Rezeption der Methode Stanislawskis und seiner theoretischen Arbeiten in Deutschland siehe: Dieter Hoffmeier: *Stanislavskij. Auf der Such nach dem Kreativen im Schauspieler. Neue Einblicke in sein Werk*, Stuttgart, 1993.

³ Einige der emigrierten Schauspieler blieben im Ausland und passten sich den Gegebenheiten des Exils auch in ihrer schauspielerischen Arbeit an. Manche gingen von Berlin aus weiter westwärts ins Exil. Andere kehrten später in die Heimat zurück.

Tolstoi (1923). War der Dostojewski-Roman aus einer epischen Vorlage in einen Film umgeformt worden, so spielten die Wiener *Die Macht der Finsternis* quasi vom Blatt: sie übernahmen die Handlung komplett so, wie sie Tolstoi entworfen hatte, und behielten Personal und Handlungsorte bei. Lediglich die Dialoge Tolstois wurden auf die seinerzeit übliche, lakonische Kürze von eingeblendeten Zwischentiteln komprimiert, und im Einvernehmen mit dem Architekten Andrejew wurde eine stilistische Überhöhung und Abstraktion angestrebt, eine durchweg nicht-naturalistische Dekoration.

Die filmexpressionistischen Ambitionen der deutschen Filmkünstler und die Schauspielkunst der Stanislawski-Meisterschüler erwiesen sich als kompatibel. Die Russen spielten das Stück in Gestus und Körperlichkeit, in Tempo und szenischer Dynamik, in allen Einzelaktionen und im Zusammenspiel mehrerer Akteure völlig in Stanislawskis Manier. Sie realisierten ihre Aktionen, Gänge, Bewegungen, szenische Episoden und auch Detailaktionen wie auf der Bühne: präzise in allen physischen Abläufen und Verrichtungen. Die gesamte Handlung verlief fortlaufend und dramaturgisch kausal verbunden.

Andrejews Dekorationen schufen den Schauspielern die nötigen Handlungsorte, vor allem das Innere der Bauern-Kate und deren Ausgänge nach außen. Einzelne szenische Handlungspunkte arbeitete er genauer aus: den gemauerten hohen Ofen, die langgezogene Feiertafel für das Festessen, der tiefgelegene Verschlag, auch Möbel. Dabei legte er Wert darauf, dass die Funktionalität dieser Orte sichtbar blieb und nicht eine Art Eigenschönheit gewann.

Andrejew gestaltete die gesamte Dekoration des Films und damit den Gesamteindruck als stilistisches Abstrakt: mit dicken, massiven Balken gestützte Träger, grobe Treppen und einen balkonartigen Vorbau, Tür-Bögen. Holzschnittartig, mit scharfen Kanten und Ecken und glatten Flächen, ohne Schnörkel, schmucklos, auch unsymmetrisch. Mit deutlichen Verkantungen bei hohen Balkenkonstruktionen markierte er außergewöhnliche Spitzwinkel, die die Lebensräume in eine undefinierte, „unendliche“ Höhe trieben, ohne dass Andrejew hierbei etwa einen Himmel assoziieren ließ. Geht die Handlung aus dem Inneren des Bauernhauses hinaus ins Freie, so gab Andrejew nur einen schmalen, kahlen Platz zwischen klobigen Gebäuden frei und kein Ackerland und keine Wiese. Die Außenaufnahmen wurden im Studio gedreht, ihre Künstlichkeit und Abstrahierung bleiben sichtbar. Andrejew arbeitete durchweg einfarbig und mit scharfem Schwarzweiß, ohne Zwischentöne.

An diese filmarchitektonischen Vorgaben hatten sich die Schauspieler zu halten. Sie spielten mit diesen Dekorationen nicht fabulierend über die Abstraktion hinaus oder umgehen sie, sondern arrangierten sich. Die Regie- und Kameraarbeit bewegen sich ambivalent in diesem Spannungsfeld. Am meisten fällt auf, dass *Die Macht der Finsternis* formatfüllende Großaufnahmen vermeidet. Meist bietet der Film Halbtotale, selten Totale. Eine Totale außen, die die ebenen Flächen zwischen den Häusern/Katen zusammenbindet, macht nur die Künstlichkeit dieser freien Fläche als Atelierbau kenntlich. Alle Szenen sind im Goldenen Schnitt und in der optischen Achse gedreht, also durchaus in den seinerzeit traditionellen Seh-Normen.

Die Macht der Finsternis ist ein filmhistorisch und ästhetisch bedeutsames Zeugnis für die produktive Begegnung zwischen dem deutschen Filmexpressionismus und der Schauspielkunst der Stanislawski-Schule. Wienes Film galt jahrzehntelang als verschollen.

Es existierten hierzulande nur einige Szenefotos. Erst 2003 wurden in Tokio ein Negativ und ein Positiv der Auslandsfassung mit englischen Zwischentiteln wiederentdeckt.