

Aufbruch des Blutes (Hříšná krev) – ČS/D 1929

Mittwoch, 19.11.2014, 20 Uhr

Einführung im Zeughauskino: Barbara Wurm



Sowohl der Titel des Films als auch das Filmstill – entnommen der von Jeanpaul Goergen anlässlich seiner Wiederentdeckung des Films zusammengestellten Broschüre¹ – sind Werbeeinschaltungen, Zuspitzungen und Übertreibungen, die mit dem Gros von *Hříšná krev* wenig gemein haben. Dies sei vor allem gesagt, um Ihre Erwartungen zu adjustieren. Der Film, den Sie sehen werden, handelt weder von übermäßigen Blutwellungen noch von forcierten Intimitäten. Vielmehr ließe sich von einer neuen Sachlichkeit sprechen, die starke Anleihen beim Kino der zeitgenössischen 1920er Jahre (in Ost- und Westeuropa) nimmt und darin eine eigenständige Position zu entwickeln versucht.



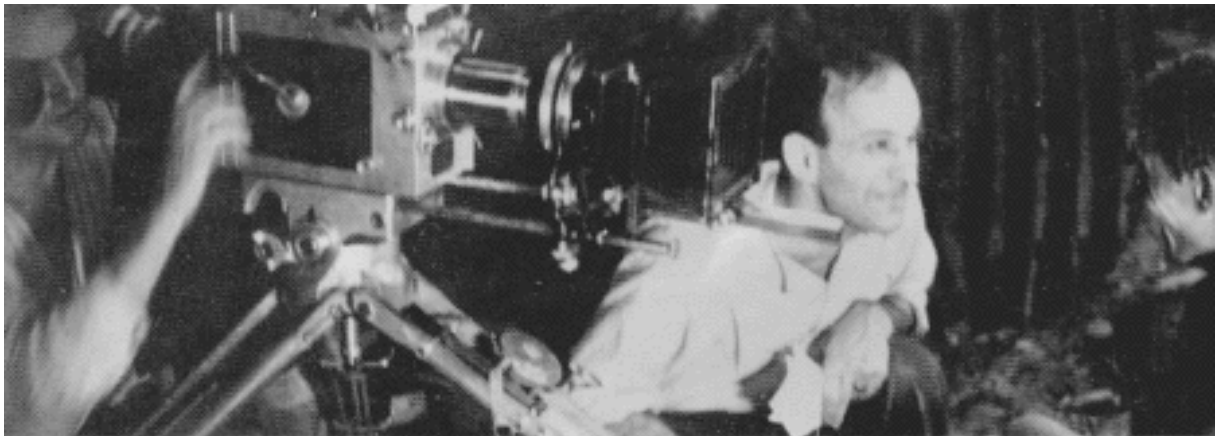
Film 42/German 43. *Continental Strangers*. Copyright © 2000; Trustees of Dartmouth College²

¹ Goergen, Jeanpaul: *Aufbruch des Blutes*. *Film-Fund*. Wiederentdeckt - Neu gesehen. Ein Veranstaltungsreihe in Zusammenarbeit von CineGraph Babelsberg, Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum Berlin. Einführung: Jeanpaul Goergen Nr. 35 - 28. April 1995 - s.

https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/zeughauskino/Aufbruch_des_Blutes.pdf

² <http://www.dartmouth.edu/~exile/biographies/trivas-v.html>

Jeanpaul Goergen hat umfassend zu diesem lange Zeit unbekanntem Film und seinem Regisseur recherchiert und publiziert.³ Victor Trivas [Viktor Aleksandrovič Trivas], geboren 1896 in Sankt Petersburg, gestorben 1970 in New York, schuf nur vier Regiearbeiten. Neben dem heute vorgeführten Debütfilm entstand 1931 der gefeierte Antikriegsfilm *Niemandsland*, 1933 *Dans les rues* und schließlich 1959 *Die Nackte und der Satan*. Wenn überhaupt, dann war Trivas bekannt für sein (oscarnominiertes) Drehbuch zu Orson Welles' *The Stranger* von 1946.



Viktor Trivas bei den Dreharbeiten zu *NIEMANDSLAND* (1931).⁴

Mit 29 Jahren emigrierte er nach Deutschland (1925), sieben Jahre später nach Frankreich und 1941 schließlich in die USA. Eine auf den ersten Blick fast prototypische Exil-Karriere. Doch Trivas – das wird schnell ersichtlich – lässt sich mit den anderen in der aktuellen Filmreihe *Zwischen Berlin und Paris* präsentierten Vertretern des „Russischen Filmexils im europäischen Kontext der 20er“ kaum vergleichen. ‚Tolstoj, Zar und Samowar‘ – diese Headline⁵ passt hier nicht. Filmästhetisch gibt es in *Aufbruch des Blutes* keinerlei Überschneidungen mit den Klassiker-Adaptionen des deutschen Expressionismus (*Raskolnikov*, 1923, R. Wiene; *Die Macht der Finsternis*, 1923, C. Wiene), aber auch nicht mit den beiden aus Russland stammenden Giganten des Stummfilmprogramms – Alexander Wolkow [Aleksandr Volkov] (*La maison du mystère*, 1923; *Geheimnisse des Orients*, 1928; *Der weiße Teufel*, 1930) und Victor Tourjansky [Viktor Turžanskij] (*Michel Strogoff / Der Kurier des Zaren*, 1926).

Die vielleicht wichtigsten kulturellen Bezugspersonen für Trivas' künstlerische Karriere waren – vor der Emigration – Aleksandr Granovskij und danach Georg Wilhelm Pabst. Nach einem Einsatz im Ersten Weltkrieg und einem nicht abgeschlossenen Architekturstudium an der Petersburger Akademie der Bildenden Künste ging Trivas nach Moskau, wo er als Ausstatter am Theater arbeitete – am Malyj teatr für Anatolij Lunačarskij (immerhin Volkskommissar für Bildung und Aufklärung), am 1920 gegründeten Moskauer Staatlichen Jüdischen Theater (GOSET) für Granovskij, der selbst Schüler Max Reinhardts war und nicht nur Theater,

³ Vgl. u.a. Goergen, Jeanpaul: *Künstlerische Avantgarde, visionäre Utopie. Die Regisseure Victor Trivas und Alexis Granowsky*. In: Jörg Schöning (Red.): *Fantaisies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920 - 1930*. München: edition text + kritik 1995, (CineGraph Buch), S. 129-137; ders.: Victor Trivas – Regisseur, Szenograf, Autor. Biografisches zum 100. Geburtstag. In: FilmGeschichte. Newsletter der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Nr. 7/8, Juni 1996; ders.: Emigrant im Niemandsland. Zum 100. Geburtstag von Victor Trivas. In: film-dienst, Nr. 14, 2.7.1996.

⁴ *FilmMaterialien 9: Victor Trivas* (1990). Eine filmhistorische Publikation von CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V. und der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Hgg. v. Hans-Michael Bock und Wolfgang Jacobsen.

⁵ Vgl. <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ct&dig=2014%2F11%2F13%2Fa0020>

sondern auch Filme machte. Trivas gilt bald als „Allround-Genie“, wie George Freedland noch viel später schwärmerisch bestätigen sollte.⁶ 1920 wird er einen Monat lang als mutmaßlicher Staatsfeind verhaftet, 1925 verlässt er die Sowjetunion für immer und geht nach Berlin (Granovskij wird ihm 1928 folgen). Für Pabsts *Die Liebe der Jeanne Ney* ist Trivas als Schauspieler, Ausstatter und künstlerischer Mitarbeiter tätig. Nach seinem ersten Regieversuch *Aufruhr des Blutes* verfasst er mit Granovskij das Drehbuch zu dessen *Lied vom Leben* (1930/31) und mit dem ebenfalls nie mehr in die UdSSR zurückgekehrten Fedor Ocep jenes zu *Der Mörder Dmitri Karamasoff* (1931). Gemeinsam mit Ocep und dem Leningrader Kollegen Aleksandr Zarchi entstand zur Jahreswende 1929/30 eine Fortsetzung des berühmten zwei Jahre zuvor publizierten Tonfilm-Manifests von Aleksandrov/Pudovkin/Eisenstein: Die Berliner Fraktion der russischen Filmtheoretiker und -praktiker protestierte gegen die von der Tontechnik beförderte „naturalistische Reaktion des Films“ und trat für den „künstlerischen Realismus“ und den „poetischen Film“ ein.⁷

Trivas' Regiearbeiten der 1930er Jahre sind von der Zusammenarbeit mit Hanns Eisler geprägt, die Jahre in Paris gelten vorwiegend dem Theater der russischen Emigranten. Seinen Weg in die USA begleitete eng Leo Mittler, mit dem Trivas das Buch für die im Kalten Krieg als kommunistische Propagandahetze verunglimpfte MGM-Produktion *Song of Russia* (1944) verfasste. Auch am Buch für *Three Russian Girls* (1944, Fedor Ocep & Henry S. Kesler) war Trivas beteiligt – die beiden US-Kriegsfilme können neben der Dostoevskij-Adaption demnach als die einzigen wirklich ‚russischen‘ Filme Trivas' gelten.

Antikommunistischer Staatsfeind hier – pro-sowjetischer Agitator dort: Betrachtet man Trivas' Schaffen über die Jahre hinweg, schienen das eher Zuschreibungen von außen zu sein. Wir haben es jedenfalls nicht mit einem übermäßig von Ideologien angetriebenen Vertreter der ‚Weißen Emigration‘ zu tun, und ganz sicher auch nicht mit einem ‚Roten Agitator‘, sondern eher mit einem Künstler, den eine hohe Sensibilität für die sozialen Determinanten des Menschseins auszeichnete – und eine ziemliche Begabung für deren Umsetzung auf Film.



Dreharbeiten zu *Aufruhr des Blutes* (Juni-August 1929, Prag/Berlin)⁸
vorne: Victor Trivas, ?; hinten: Vera Voronina, Oskar Marion, Fedor Šaljapin jr.

⁶ Vgl. Freedland, George: Allround-Genie Victor Trivas [Gespräch m. JP Goergen, 1988]. In: *FilmMaterialien 9 – Victor Trivas*.

⁷ Vgl. Ocep – Sarchi – Trivas: Zum neuen Jahr: Protest! [*Filmkurier* v. 2.1.1930]. In: Ebd.

⁸ Vgl. ebd.

Das Darsteller-Team für die tschechisch-deutsche Koproduktion *Aufbruch des Blutes* ist überschaubar klein. Die in Kiew geborene Vera Voronina – und nicht, wie oft fälschlich angegeben Veranina oder Veronina – hatte bis dahin schon mit Hans Steinhoff (*Schwiegersöhne*), Gustaf Molander (*Hon, den enda*), Géza von Bolváry (*Das deutsche Mutterherz*), Frank Tuttle (*Time to Love*), Ernst Lubitsch (*The Patriot*) sowie Jaap Speyers (*Geschichten aus dem Wienerwald*) gedreht und war im Mai 1929 in Gustav Ucickys *Vererbte Triebe. Der Kampf ums neue Geschlecht* auf der Leinwand zu sehen. Mehr noch als die drei männlichen Protagonisten von *Aufbruch des Blutes* – dem auf Liebhaber-Rollen spezialisierten Oskar Marion sowie den Exil-Russen George Seroff (Georgij Serov) und Feodor Chaliapin jr (Fedor Šaljapin), die beide in Tourjanskys *Wolga-Wolga* (1928) zu sehen waren – leiht sie dem Film ein modernes Gesicht. Nebenbei: Seroff, den Dr. Watson aus Richard Ostwalds *Der Hund von Baskerville* (1928) können Sie auch in zwei weiteren Filmen der Reihe entdecken, in einer Nebenrolle *Die Macht der Finsternis* und als Rjaboff in *Der weiße Teufel*. Die Tschechen Jan Svítak (in der Rolle des Wanderzirkusartisten Saeto) sowie Kameramann Václav Vich (1951 dreht er mit Peter Lorre *Der Verlorene*) ergänzen die Crew.

Neben einigen wenigen Atelier-Aufnahmen im AB Vinohrady Prag besteht der Film in weiten Teilen aus Außenaufnahmen (Berlin und Prag sowie deren Umgebung). Gedreht wurde zwischen Juni und August 1929.⁹ Die Uraufführung fand am 14.11.1929 in Prag statt, zwischen 31.1.-6.2.1930 lief der Film in Hamburg, am 21.3.1930 startete er in Berlin. Das ist deshalb wichtig, weil man *Aufbruch des Blutes* nicht unabhängig von seinem deutschen Doppelgänger sehen kann: *Menschen am Sonntag*, als dessen ‚Follow Up‘ Trivas‘ Film von der deutschen Filmkritik bewertet wird. In Wahrheit aber entsteht *Menschen am Sonntag* ziemlich parallel: gedreht zwischen Juli und Dezember 1929 (also sogar etwas später), uraufgeführt am 4.2.1930.



⁹ Sämtliche Informationen zum Entstehungshintergrund sind der Broschüre von Jeanpaul Goergen entnommen – s. Anm. 1.

Die Filmkritik – allen voran Lotte Eisner – ist sich einig: *Aufruhr des Blutes* kann nur vor dem Hintergrund von Robert Siodmaks ‚dokumentarischem‘ Kultfilm gesehen und eingeordnet werden. Einige Rezensionen von damals¹⁰ – auch anstelle einer Inhaltsangabe:

[„Menschen am Sonntag auf ihre Art gesehen...“]

Ein sympathisch gemachter Film, der in seiner frischen Form kaum den melodramatischen Titel benötigt hätte. Drei Männer im Auto, den Hund nicht zu vergessen, kehren im Weekenzelt zurück zur Natur. Kleine Hausfrauensorgen des Tages am Wald- und Wiesenherd, kleine kameradschaftliche Reibereien, Prusten im See-Morgenbad, Allotria im Weitsprung auf den Wiesen. Bis in diese Männerfreundschaft und Idylle das Girl vom Zirkuswagen einbricht und die Plänkeleien zu Haß werden. Zum Schluß bleiben die drei Männer zusammen, lassen tapfer das Mädels wieder abziehen.

Dr. Paul Schiller, Victor A. Trivas schrieben dieses einfache Manuskript. Menschen am Sonntag auf ihre Art gesehen; zum Alltagsgebrauch auf einen sauberen Mittelfilm umgebogen. Den Film, der nur im Freien spielt und das Atelier nicht braucht, nahm W. Wich mit Sorgfalt auf. Der ungenannte Regisseur läßt seine Darsteller Fred Schaljapin, Oskar Marion und Georg Seroff natürlich und gute Typen zeichnend agieren. Vera Veronina mimt gewandt die kleine Zirkusschlange.

Für die treffsicheren Titel zeichnet Charlie Roellinghoff.

-n- [d.i. Lotte H. Eisner]: *Aufruhr des Blutes*, in: *Film-Kurier, Berlin, Nr. 71, 22. März 1930*

[„Menschen am Sonntag“ + „Dichter-Ehrgeiz“ ...]

Die „Menschen am Sonntag“ machen Schule. Aber was dort ursprünglicher Bericht war und deshalb so recht wirken muß, wird unzureichend, wenn man nachträglich die Handlung wieder hineinstopft. Hier ziehen drei Berliner Jungmänner mit ihrem Auto irgendwohin an einen schönen kleinen See in der Mark, schlagen ihr Zelt auf und leben auf in der Natur.

Aber Victor Trivas, der unstreitig ein tüchtiger Kameramann ist und auch etwas von der Filmmontage versteht, hat den Dichter-Ehrgeiz. Er erfindet zu den dreien noch ein Zirkusmädchen (Vera Veronina) und eine zivile Rivalen-Geschichte, bei der am Schluß sogar geschossen wird. Warum hat man nicht Leonhard Frank oder Zuckmayer um ein anständiges Manuskript gebeten? Die ausgezeichneten filmischen Voraussetzungen wären bestimmt zu künstlerischer Leistung von Rang zu steigern gewesen.

H. Bchm. [d.i. Heinrich Bachmann]: *Aufruhr des Blutes*, in: *Germania, Berlin, Nr. 144, 27. März 1930, Morgen-Ausgabe („Filme der Woche“)*

[„Kulturfilm“ -> „Naive Symbolik“ -> „Drama in der Landschaft“]

Wie ein Kulturfilm fängt es an. „Wochenend“ könnte darüber stehen. Drei junge Leute (...) schlagen großstadtmüde in märkischen Gefilden ihre Zelte auf. Idylle rings. Da springt Lulu (Vera Veronina, kein Naturkind, sondern blonder Salonvamp) vom Zirkuswagen und stiftet *Aufruhr des Blutes* an. Nun drohen Gewitter am Horizont. Schlangen züngeln empor. Naive Symbolik für das, was unausbleiblich ist. Den einen liebt sie stark und rein, den anderen im Rausch, wie uns die Titel wenigstens versichern. Aus Freunden werden Rivalen. Schon zücken sie die Mordgewehre. Doch im letzten Augenblick haben die Autoren mit ihnen und mit uns Erbarmen, lassen Lulu ihre Sachen packen und wieder Frieden über Menschen und Gelände strahlen. Es lächelt der See. (Siehe oben!)

Bei diesen Dramen in der Landschaft wird stets das gleiche Mißverständnis offenbar. Die Kulisse ist zu rein und wahr für solche billigen Effekte, die daran vorüberziehen wie ein schlechter Spuk. Magazin kontra Natur! Ein aussichtsloses Unterfangen. Mutter Grün wird sich immer wehren gegen konstruierte Salonkonflikte. Sie ist unendlich größer als das Manuskript. Diese Dissonanz fällt hier doppelt ins Gewicht, da der Regisseur Victor Trivas Maleraugen hat und einzelne prachtvolle Naturausschnitte bringt. Das paradoxe Resultat: Ein Film, der unecht wirkt, da die Regie zu ehrlich war.

M-g. [d.i. Erwin Mensing]: *Aufruhr des Blutes*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 149, 29. März 1930, Morgen-Ausgabe (Beilage „Filmatelier und Filmtheater“)*

[„Montage ist sein Schlachtruf ...“ / „Naturbild“]

Ein mutiger Film ist hier gediehen. Produktionsleiter, Autor und Regisseur - durchwegs neue Männer, und neu ist auch das Ergebnis ihrer Zusammenarbeit, wenn auch in einem feineren und versteckten Sinne neu. (...)

Nicht allzu üppig wuchert das Geschlinge der Handlung um den ethischen Kern der Freundschaft, doch wird ein menschlich-allzumenschliches Thema auf kluge und graziöse Art abgewandelt. Sempel und geradlinig in der Gesamtanlage, aber füllig und unterhaltsam im Detail - so stellt sich das Drehbuch (...) dar. Mit dem Pointenreichtum dieses Filmes könnte so mancher Autor saisonenlang sein Auskommen finden, und was das Wesentliche ist - alle diese Einfälle sind visuell - sind filmisch.

Trivas, der Regisseur, ist Russe, Schüler oder Anhänger Pudowkins und Eisensteins, Montage ist sein Schlachtruf, innige Verbundenheit mit Wald-, Feld- und Flußbild seine Stärke. Von der vorzüglichen Kameraleistung V. Vichs unterstützt, bringt er wundervolle Kameraeinstellungen, die auf ungewöhnlich sorgfältige Arbeit deuten. Wahrscheinlich würde das Naturbild noch unmittelbarer wirken, wenn es mit Bauten und Interieurs kontrastierte. So verhält vieles, das auf intime Wirkung angewiesen wäre, im weiten Raume. Trivas ist ebenso wie sein Autor Lyriker. Eine sanfte bukolische Idylle, zieht das primitive Geschehen an uns vorüber, nur im Finale erhebt es sich zu einem stürmischen Furioso, das plötzlich abebbt, worauf wir mit einer Art philosophischer Einsicht entlassen werden. (...)

o.b.: *Inlandsproduktion. Aufruhr des Blutes*, in: *Internationale Filmschau, Prag, Nr. 11. 25. November 1929, S. 10 f*

¹⁰ Sämtliche Rezensionen sind der Broschüre von Jeanpaul Goergen entnommen – s. Anm. 1.

Ich möchte diese Beurteilungen genauer unter die Lupe nehmen und die dabei vorgenommenen Einordnungen des Films möglicherweise sogar revidieren, indem ich Trivas' *Aufuhr des Blutes* in jenen Kontext stelle, den die aktuelle Filmreihe vorgibt (und der mir filmhistorisch auch am vertrautesten ist): den russischen. Es scheint mir hierbei zu kurz gegriffen – vergleiche die zuletzt zitierte Rezension –, lediglich das alte Klischee von der „Russenmontage“ à la Eisenstein und Pudovkin zu bedienen, um den stilistischen und ästhetischen Eigenheiten des Films auf die Spur zu kommen. Vielmehr sind es zumindest zahllose kleinere Anlehnungen und eine größere Hommage an den „Russenfilm“, die Trivas vornimmt.

Zunächst zu den kleineren Verfahren, die man in berühmten sowjetischen Avantgardefilmen finden kann – sowohl auf der Seite der politischen ‚Revolutionäre‘, als auch auf jener der (nicht minder ‚revolutionären‘) Modernisten. So lässt sich die Szene in Trivas' Film, in der sich einer der jungen Männer vor einem kleinen Spiegel im Zelt rasiert, einer in Sergej Ėjzenštejns Erstling *Stačka (Streik)* eingesetzten anamorphotischen (und auf den Kopf gestellten) Bildgestaltung durch Reflexion in einem „Glasauge“ gegenüber stellen.



Ein weiteres Beispiel für einzelne Verfahren, die im Kino der frühen sowjetischen Avantgarde geprobt wurden, ist die buchstäbliche, d.h. ikonische Darstellung eines Idioms, die man auch als „realisierte Metapher“ bezeichnen kann. In Trivas' Film wirft – als es an die Landpartie geht – eine von den öden „Sensationen des Tages“ angewiderte Hand die Zeitung aus dem Autofenster. Die Zeitung landet im Gras. Dort weidet eine Kuh. Dann folgt der Zwischentitel, der erklärt, warum man des Stadtlebens überdrüssig werden kann: „Denn – nur ein Rindvieh bestaunt auf die Dauer Sensationen des Tages“. Zu sehen ist, wie die Kuh sich vorsichtig dem Papierknäuel nähert. Ein ähnliches Aufrollen oder Entfalten des metaphorischen Gehalts eines Begriffs konnte man bereits 1926 in Grigorij Kozincevs und Leonid Traubergs (nach einem Drehbuch des Formalisten Jurij Tynjanov gedrehten) *Šinel' (Der Mantel)* finden. Hier war es der russische Ausdruck „delo v šljape“ (wörtlich: die Akte ist im Hut; übertragen: die Sache ist eingetütet), der in einer Einstellung „realisiert“ wurde:



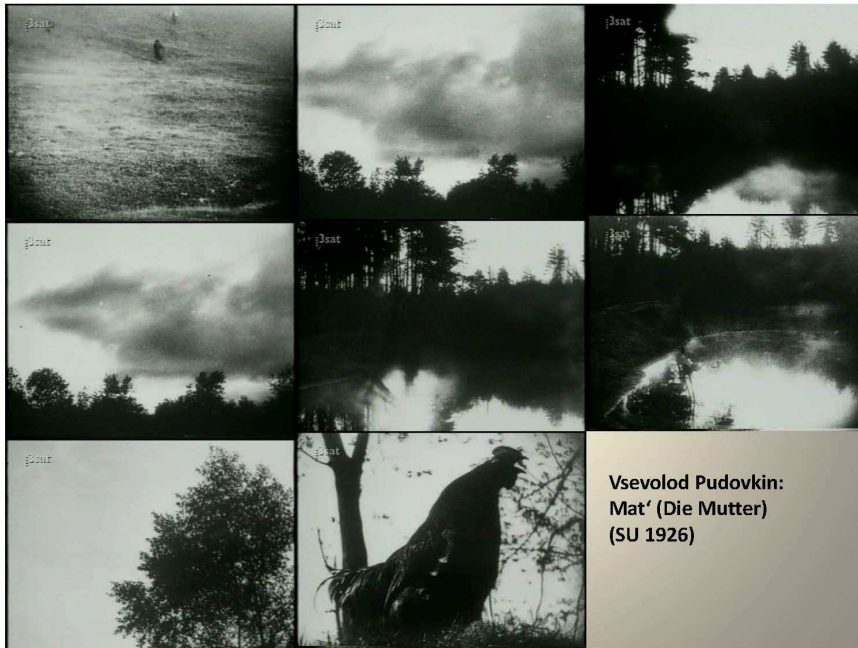
ЛИЦО, ИМЕЮЩЕЕ ХОЖДЕНИЕ
В ИЗВЕСТНОМ ВАМ
ДЕПАРТАМЕНТЕ – ПРИБЫЛО.
ДЕЛО ВАШЕ МОЖНО
ТОЧИТАТЬ, ЧТО В ШЛЯПЕ.

- realisierte metaphor

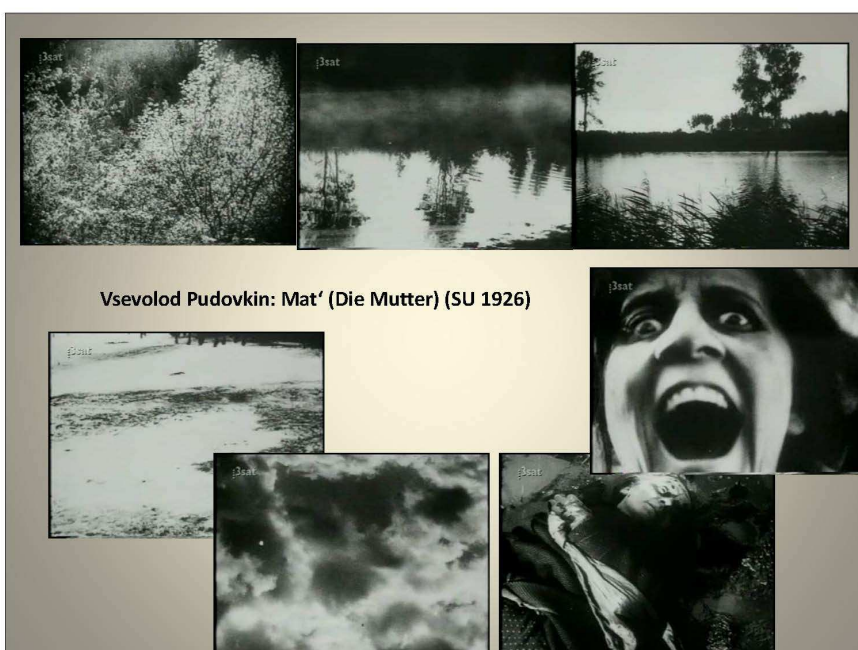
Grigorij Kozincev /
Leonid Trauberg:
Šinel' (Mantel) (SU 1926)

In *Aufbruch des Blutes* fügt Trivas diese nicht-mimetischen Bildverfahren dezent in seinen grundsätzlich neu-sachlichen und hierbei von Georg Wilhelm Pabst geprägten Stil ein. Auch, was das Verhältnis zum Kulturfilm und zum dokumentarischen Kino betrifft, das in der Rezension Erwin Mensings zum Ausdruck kommt, lässt sich für Trivas eine erstaunliche russisch-deutsche ‚Zwischenposition‘ konstatieren. Auf der einen Seite gibt der Film in der Tat Antwort auf die Frage „Wie man ein Camping-Lager aufbaut“ (inklusive: „Wie man ein Zelt aufstellt“, „Wie man Kartoffeln schält“, etc.), andererseits erinnern gerade die ersten Szenen des Films, in denen das nervenaufreibende Stadtleben geschildert wird, an einen der (und das auch in Deutschland) bekanntesten Kulturfilme aus russischer Produktion, nämlich *Bol'nye nervy* (*Kranke Nerven*) von *kul'turfil'ma*-Doyen Noj Galkin, der ebenfalls 1929 entstand. Dieser wiederum rekurrierte in der Darstellung der beschleunigten urbanen Verkehrslandschaften selbst auf russische Kulturfilme wie *Kak chodit' po ulice* (*Wie man über die Straße geht*, 1925, R. Michail Verner). Auch hier sind es also nicht nur die *Menschen am Sonntag* und dessen großstädtische Vorläufer (wie etwa Walther Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*), die Wirkung zeigen.

In Bezug auf die Ähnlichkeiten mit den Filmen Vsevolod Pudovkins, die ebenfalls von der Kritik bemerkt wurden („Montage ist sein Schlachtruf, innige Verbundenheit mit Wald-, Feld- und Flußbild seine Stärke“), ließe sich konstatieren, dass hier in der Tat nicht Sergej Ėjzenštejns konfrontatives, auf den Zusammenprall zweier gegensätzlicher, kontrastiver Einstellung basierendes Montage-Modell zu tragen kommt, sondern eher Pudovkins Vorstellung von der Montage als Verfahren der narrativen Koppelung. So findet man etwa in Pudovkins erstem Spielfilm *Mat'* (*Die Mutter*) gleich mehrere Szenen – und es sind auch hier v.a. Naturbilder –, die verschiedene Einstellungen zu einem kontinuierlichen narrativen Gefüge machen:



Gleichzeitig steht Pudovkin – genauso wie Éjzenštejn und Dziga Vertov – Pate, wenn Trivas in einer Szene (beim dramatischen Höhepunkt des ‚Schuss-Duells‘ der beiden Kontrahenten) zu einem Montageverfahren greift, das die einzelnen verwendeten Einstellungen auf nur wenige Kader (d.h. Einzelbilder) reduziert. Bei Trivas folgen auf 5 Kader „Wolken“, 4 Kader „Unschärfe/Körner“, 3 Kader „dunkle Materie/Schatten einer Hand, die sich an den Kopf fast“, 3 Kader „weißes Zelt“, 3 Kader „helle Wolken“, 5 Kader „Georgs Augen“, 3 Kader „verschwommener Schatten“, 5 Kader „bewegtes Gesicht in Zeitlupe“, 4 Kader „Wolken“, 2 Kader „schummriger Blick auf das weiße Zelt“. In Pudovkins *Mutter* gibt es am Ende eine ähnliche Montage-Auflösung, bei der die in langen Landschaftsbildern aufgebaute visuelle Kontinuität von einer Kette rasanter Bild(Unter-)Brechungen abgelöst wird:



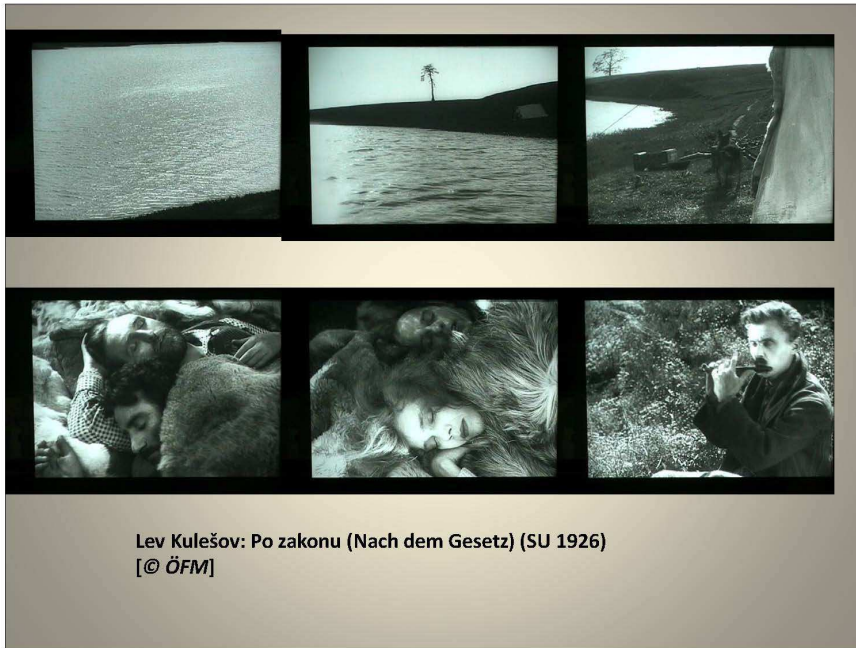
Die größte stilistische Nähe zur russisch-sowjetischen Film-Avantgarde lässt sich jedoch zum *œuvre* Lev Kulešovs vorfinden. Zunächst betrifft das die durchaus ähnlich inszenierten Automobil-Szenen (inkl. Helmen und Fahrten), die man aus *Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strane bol'shevikov* (*Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki*, 1924/1925) kennt. Doch auch Kulešovs weitaus weniger bekannter (nur noch als Fragment überlieferter) Film *Vaša znakomaja* (*Ihre Bekannte*, 1927) lässt sich anführen. Trivas lässt seinen männlichen Helden ähnlich lange vor der Auslage eines Geschäftes herumschleichen wie Kulešov den Verehrer der „Bekannten“ ...



... auch das metafilmische Verfahren, seinen Helden genau die Namen zu geben, die sie als Schauspieler im richtigen Leben führen, übernimmt Trivas – Oskar Marion ist Oskar, George Seroff ist Georg, Feodor Chaliapin ist Fred, Vera Voronina ist Vera. Bei Kulešov heißt die Bekannte „Chochlova“ – wie ihre Darstellerin, Aleksandra Chochlova, Kulešovs Ehefrau, die darüber hinaus einen ähnlich modernen Frauentyp verkörpert wie Voronina.



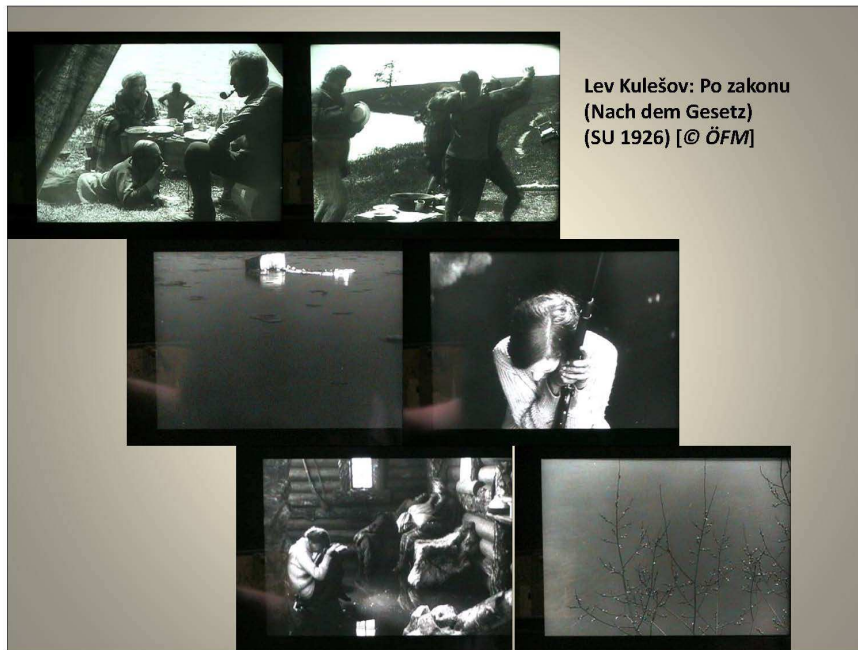
Schließlich aber sind es vor allem zwei Filme, an die *Aufuhr des Blutes* (aktiv) erinnert: Kulešovs Zirkusfilm aus demselben Jahr (1929) *Dva-Bul'di-Dva* (*Zwei-Buldi-Zwei*) – dem Trivas durch die Anbringung eines Plakats (*Zwei auf Zwei*) auf dem Wagen seines Zirkus auf Rädern Hommage erweist – sowie *Po zakonu* (*Nach dem Gesetz*) von 1926, Kulešovs großartigem ‚Kammerspiel en nature‘ nach Jack Londons *The Unexpected*.



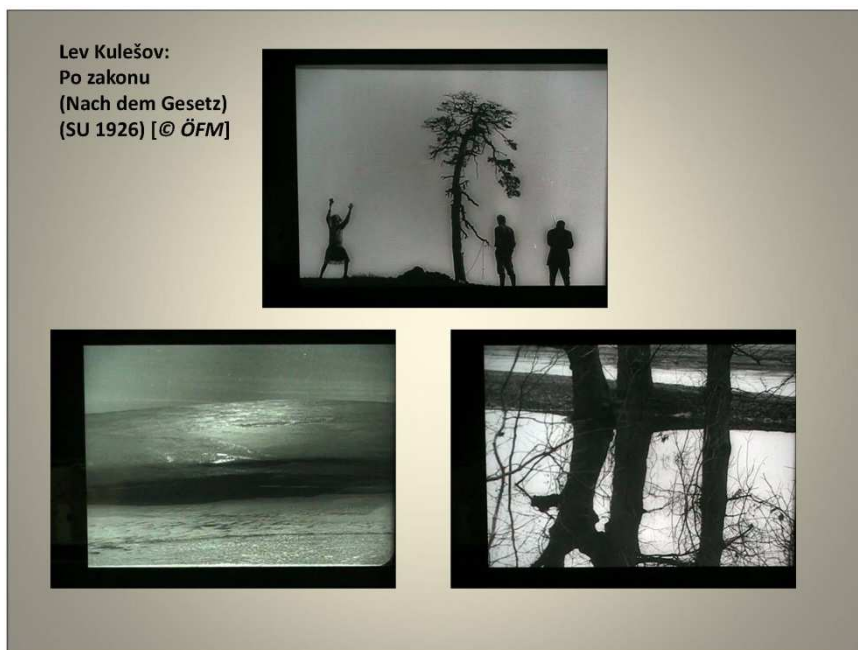
Letztlich ist Trivas' *Aufuhr des Blutes* nichts anderes als ein Kammerspiel in der Natur, bei dem es zu ganz ähnlichen Konstellationen zwischen Mann und Frau, Freundschaft und Liebe, Zelt und Wasser ...



... Kameradschaft und Verrat, Dokumentarismus und Drama ...



... Ausgelassenheit und Depression kommt. Ähnlich wie Kulešov räumt auch Trivas den Landschaftsdarstellungen bei der dramaturgischen Entfaltung der Leidenschaften und des Konflikts großen Raum ein und formt diese durch die intensive Gestaltung des natürlichen Lichts. Kulešovs bekannter Kontrastfigur des (Henker-)Baumes stellt Trivas die Vogelscheuche gegenüber, die sich leitmotivisch durch seinen Film zieht.



Vielleicht ist die Licht-Kunst Trivas' – eine Art in die Natur versetzte ‚Ausstattung‘, die auf Bauten im architektonischen Sinn verzichtet und diese in der Landschaft selbst findet – nicht nur seine eigentliche Stärke, sondern auch eine stilistische Besonderheit, die zu seinem Markenzeichen geworden wäre. *Aufruhr des Blutes* jedenfalls ist eine wiederholte Wiederentdeckung wert: deutsch-russischer Modernismus vom Feinsten!