

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Christine Engel (Hg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Unter Mitarbeit von Eva Binder, Oksana Bulgakova, Evgenij Margolit und Miroslava Segida

Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, 384 S., ISBN 3-476-01546-7, DM 78,-

Es sieht zunächst so aus, als ob das sowjet/russische Kino in Deutschland nicht gerade unbekannt ist. In der Weimarer Zeit wurden die 'Russenf়ilme' im Feuilleton gefeiert und waren im Kino politisch umkämpft; die DDR hat die Kinematografie des sozialistischen Brudervolkes u. a. durch die deutsche Ausgabe einer zweibändigen Filmgeschichte *Der sowjetische Film* (1974) vorgestellt und in Westdeutschland ist Hans-Joachim Schlegels Ausgabe der Schriften Eisensteins bis zum vierten Band (*Das alte und das Neue*) fortgeschritten, bevor sie vom Hanser-Verlag abgebrochen wurde. Außerdem kann sich jede(r), der/die des Russischen nicht mächtig ist, nach wie vor u. a. bei Jay Leyda sowie Richard Taylor und Ian Christie bestens über die Geschichte (bis in die siebziger Jahre) des russischen und sowjetischen Films informieren. Dennoch gibt es gute Gründe für eine Übersichts-darstellung zum sowjet/russischen Film zum gegenwärtigen Zeitpunkt in deutscher Sprache: Der Blick auf die bedeutende Filmgeschichte des östlichen Nachbarn war (im Westen) lange Zeit zu einseitig auf die Avantgarden der zwanziger Jahre, auf Vertov oder Eisenstein und den Montagefilm gerichtet, die stalinistische Epoche ist erst kürzlich (und auch hier eher im Vergleich der Diktaturen) behandelt worden. Der aktuelle russische Film, der in den neunziger Jahren auf den westlichen Filmfestivals erfolgreich und im Fernsehen gut vertreten war, kann kaum adäquat historisch eingeordnet werden. Außerdem könnte nach dem Zerfall der Sowjetunion eine Neubewertung auch der bekannteren Abschnitte der russischen Filmgeschichte notwendig werden. Kurz, der sowjet/russische Film ist hierzulande noch zu entdecken, eine Übersicht über seine Geschichte ist daher hoch willkommen.

Die von Christine Engel (Innsbruck) herausgegebene sowjet/russische Filmgeschichte gliedert sich in acht Kapitel, tatsächlich in drei große Epochen mit unterschiedlicher Gewichtung, die von vier verschiedenen AutorInnen dargestellt werden. Die erste Epoche (Evgenij Margolit, Moskau) reicht von den Anfängen bis zu Stalins Tod 1953. Eingeschlossen in diesen Zeitraum von fünfzig Jahren sind das Kino der Zarenzeit, der Revolution und des Bürgerkriegs, der Zeit nach der Konsolidierung der Neuen ökonomischen Politik, des sozialistischen Realismus, schließlich des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit. Wesentlich mehr Darstellungsraum wird dem kürzeren Zeitraum der zweiten Epoche (Oksana

Bulgakova, Berlin) gegeben, der die dreißig Jahre zwischen 1956 (seit dem 20. Parteitag) und dem Beginn der Perestrojka (1986) und die beiden sich einander ablösenden Perioden des Tauwetters und des neuen Konservatismus der Breznev-Ära umfasst. Für die dritte Epoche (Eva Binder und Miroslava Segida), d. h. die Gegenwart der achtziger und neunziger Jahre, bleibt verhältnismäßig wenig Raum. Der Schwerpunkt bei der Behandlung der sowjet/russischen Filmgeschichte liegt also eindeutig bei den fünfziger bis siebziger Jahren.

Film in Russland gibt es seit 1896 – den russischen Film seit 1908. Film in Russland verbindet Margolit grundsätzlich mit der volkstümlichen Tradition der Jahrmärkte und des Karnevalesken (nach Bachtin); der russische Film dagegen orientiert sich schnell am westlichen Genrekino (des bürgerlichen Melodrams) und der Ästhetik des Realismus, die im Moskauer Künstlertheater Stanislavskijs vertreten wurde. Diese doppelte Tendenz setzt sich auch nach dem Ersten Weltkrieg und der Oktoberrevolution bis in die Mitte der zwanziger Jahre fort, wobei die Avantgarden des exzentrischen (FEKS) oder des Montagefilms (Eisensteins „Montage der Attraktionen“) der karnevalesken Tendenz zugeordnet werden. Margolit gibt keinerlei Hinweise auf die Internationale der futuristischen Avantgarden und ihre komfuturistische Variante oder die proletkultistischen Versuche im sowjetrussischen Kino, ihm ist mehr an Kontinuitäten gelegen, die von Evgenij Bauer über Kulesov bis zu *Tschapajew* der Brüder Vasil'ev (1934) reichen, während die Moskauer (Eisenstein, Dovsenko, Vertov) oder Leningrader (FEKS) Experimente eher en passant erwähnt werden. Wichtig ist ihm, dass der westliche Film angeblich viel vom sowjet/russischen Film gelernt hat (Clair, v. Sternberg), die tatsächlichen Verbindungen zwischen Mesrappom-Rus zum Beispiel und der weltweit operierenden IAH, der sich auch die inter/nationale Karriere von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* verdankt, bleiben sekundär. Problematisch scheint mir die Unterscheidung „von Anfang an“ in einen (eher abstrakten, künstlerischen) „Autorenfilm“, dessen Filmsprache der Masse der Zuschauer unverständlich bleibt und einen „Publikumsfilms“ zu sein, ohne dass über die soziale Zusammensetzung des Publikums irgendwelche Angaben gemacht werden. Erst die Einführung des Tonfilms, durch die der Held sich nicht mehr in der abstrakten Filmsprache, sondern in der „Sprache des Volkes“ ausdrücken kann (welches Volkes im Vielvölkerstaat der UdSSR?), trägt zur Harmonisierung zwischen beiden Tendenzen im Pathos sozialistischer Zukunftsentwürfe bei, gelungenstes Beispiel ist wiederum Vasil'evs *Tschapajev* (1934). Die folgenden Jahre stehen im Zeichen verschärfter gesellschaftlicher Auseinandersetzungen, die sich im Film gegen den „Formalismus“ (der Avantgarden) richten und mit der Durchsetzung (des „erstarrten Ideals“) des sozialistischen Realismus unter gleichzeitiger Parteikontrolle in der „staatlichen Hauptverwaltung“ (Goskino) des Films enden. Dass Volkstümlichkeit von nun an etwas anderes bedeutet als karnevaleske Lachkultur, erfahren wir nicht, weil uns die nun geltenden Normen des „sozialistischen“ Realismus vorenthalten werden (statt dessen ist immer wieder vom vorweggenommenen Neorealismus die Rede, z. B. aus-

gerechnet gegenüber Mark Donskojs *Gorkij-Trilogie*). Schon im Vorfeld des drohenden Krieges sind Staatsepen monumentalisierter Helden, darunter *Aleksandr Nevskij* von Eisenstein (1938) an der Tagesordnung, während musikalische Komödien den fröhlichen Wettkampf der Geschlechter beim Ernteeinsatz inszenieren und den *Helte(n) Weg* (Aleksandrov 1940) in die Zukunft propagieren. Während des Krieges kommt es zu einer vorübergehenden ideologischen Entkrampfung eines dominierenden Unterhaltungskinos, in dem die Helden auch mal die Eigeninitiative ergreifen können. Erst nach dem Kriegsende macht der totalitäre Staat alle Hoffnungen auf die (Illusion der) Demokratisierung zunichte. Gewollt ist nur noch die unbedingte Propagierung des absoluten Herrschers (Stalin), dessen Willen ein Volk begeistert umsetzt, weshalb auch Eisensteins *Iwan der Schreckliche*, obwohl im „großen Stil“ gedreht, keine Gnade bei Stalin fand, weil in Eisensteins Film dieser Zar in der tiefen Kluft zwischen Herrscher und Volk schuldig geworden ist.

Die zweite große Epoche des sowjet/russischen Films wird von Oksana Bulgakova sorgfältig eingeleitet, indem der veränderte politische, ökonomische und kulturelle Kontext seit dem 20. Parteitag 1956 skizziert und, besonders wichtig, auch die wesentlichen Eckdaten zur Entwicklung der Filmproduktion und Kinosituation vorgestellt werden. Für die Filme der „Tauwetterperiode“ lassen sich nun zurecht Parallelen und wechselseitige Einflüsse zum westeuropäischen Film behaupten. Der Neorealismus ist ebenso vorbildlich (zum Beispiel für Gerasimovs Verfilmung des *Stillen Don* nach Solov'ev), wie die Nouvelle Vague und andere Erneuerungen nationaler Kinematografien (etwa seit 1962 in der BRD) auf die Entwicklung von Stil und Themen in der Sowjetunion abfärben. Ebenso beziehen sich etwa Chris Marker oder die „Groupe Dziga Vertov“ Godards/Gorins (schon im Namen) auf russische Vorbilder, die auf diesem Umweg auch in der Sowjetrepublik wieder populär werden. Zentrales Anliegen der Filme dieser Epoche ist die Wahrheit gegenüber der Vergangenheit, ist das historische Gedächtnis als Voraussetzung für eine Neuinterpretation des Geschichtsbildes. Die Helden dieser Filme machen eigene Erfahrungen, die sie widersprüchlich (aus-)leben, zum Beispiel die Figur der jungen Frau in Kalatozovs *Die Kraniche ziehen* (1957), die auch während des Krieges ihr eigenes Leben zu leben versucht, oder der kindliche Held in Tarkovskijs *Iwans Kindheit* (1962) und dessen ungewöhnlicher, ambivalenter Perspektive auf den Krieg. Lenin geht in Jutkevic's Film *Lenin in Paris* auf dem Montparnasse ins Kino und verliebt sich, obwohl er verheiratet ist. Im Alltäglichen werden vermeintliche Helden als Spione oder Faulenzer entlarvt, die Wohnungen, die erstmals mit dem Privatleben im Mittelpunkt der Konflikte stehen, sind eng, ihre Menschen unrasiert und abgerissen, es sind „Leute von nebenan“, die konsequent auch von Laiendarstellern gespielt werden. Dostoevskij darf wieder verfilmt werden und Hamlet zieht in Kozincevs Verfilmung (1964) als Intellektueller gegen einen verrotteten Staat zu Felde. Jugendliche entdecken die Stadt als Erfahrungswelt oder suchen Abenteuer in der Weite Russlands. Dokumentarfilme und immer noch über dreißig verschiedene Wochenschauen suchen das „Leben wie

es ist“ in Reportagen, Beobachtungen und Porträts von Menschen mit ungewöhnlichen Schicksalen darzustellen. An der Peripherie emanzipieren sich nationale Filmproduktionen, zum Beispiel kann sich in der Ukraine Paradzanovs künstliche Welt nationaler Volkstümlichkeit und Exotik vorläufig entfalten. Aber auch das Tauwetter hat Grenzen, Tarkovskijs *Andrej Rubljov* (1966) oder Michalkov-Kontcalovskijs *Asjas Glück* werden aus unterschiedlichen Gründen der antisowjetischen Verleumdung bezichtigt (*Asjas Glück* zeigt das Dorfleben ohne Illusionen), ihre Filme (und eine Reihe anderer) vom Verleih ausgeschlossen. Ab 1968 stagniert die liberale Entwicklung und wird vom Parteiapparat (der Nomenklatur) unter Breznev erdrückt. Es beginnt die Zeit der „Samizdat“, der von Hand zu Hand weitergegebenen Untergrundliteratur, viele Künstler, darunter Filmregisseure wie Tarkovskij und Michailov-Kontcalovskij, verlassen (auch vor dem Hintergrund eines neuen Antisemitismus) das Land. Die Widersprüchlichkeit der politischen und kulturellen Situation zwischen Stagnation, Wiederbelebung des Stalinkults einerseits und wirtschaftlicher und politischer Anpassung an den Westen andererseits macht sich auch in den Filmen dieser Periode bemerkbar. Erfolgreiche Zyniker stehen gegen romantische Versager, Pragmatiker gegen Aussteiger, Konformisten gegen Dissidenten. Die Filmwirtschaft konnte sich als eigener marktorientierter Wirtschaftsbereich behaupten, so dass massenwirksame populäre Komödien, die einen konsumierbaren Sozialismus mit „menschlichem Gesicht“ propagieren, durch ihren Erfolg „elitäre“ Filme wie Tarkovskijs *Der Spiegel* (1974) mitfinanzieren. Die Einführung der Zuschauerforschung und die Bildung einer Auflagenkommission werden als Instrumente der Regulierung eingeführt. Am deutlichsten werden die soziokulturellen Widersprüche am Nebeneinander monumentaler, staatstragender (Film-)Kunst, die Stalins Siege im „großen vaterländischen Krieg“ im Hollywood-Format zum Teil koproduziert wiederholt (z. B. Ozerovs *Schlacht um Moskau*, 1969-1971), und marktorientierter Unterhaltungsfilme deutlich, die dem individuellen Drang nach sozialer Geltung ebenso Raum geben wie sie die wachsende Aggressivität im Zusammenleben unterschiedlicher sozialer Schichten nicht mehr ausklammern können. Die Publikumsrenner sind Ausstattungsfilme mit populären Stars und Action-Filme nach westlichem Vorbild, wenn sie nicht sogar aus dem Ausland kommen. Ausnahmen sind „Filme der Entropie“, die den Zerfall des Systems etwa am Beispiel der Zerstörung der Natur symptomatisch vorwegnehmen wie Elem Klimovs *Abschied von Matjora* (1982).

Als Michail Gorbacev 1985 die Perestrojka, den Umbau des Staates und der Gesellschaft im Zeichen des Glasnost einleitet, hat die Sowjetunion gerade noch sechs Jahre vor sich, bis sie 1991 aufgelöst wird. Diesmal ist die Filmindustrie aufgrund ihrer bereits realisierten marktwirtschaftlichen Struktur an vorderster Front der Liberalisierung: Die letzte zentrale (Vertriebs-)Steuerung wird abgeschafft, das Prinzip freier Konkurrenz und Verabredung von Koproduktionen verwirklicht – zum massiven Nachteil des russischen Kinos, dem nun die Zuschauer zu ausländischen (Trivial-) Filmen oder zum Fernsehen weglaufen und das nun ebenfalls nach

westlichem Vorbild um staatliche Filmförderung nachsuchen muß. Zur gleichen Zeit boomt das russische Kino auf internationalen Festivals. Eva Binder macht sehr schön deutlich, dass es dieselben „Regalfilme“, die in der Breznev-Ära verboten waren, sind, die auf den Festivals Erfolg haben (zum Beispiel *Die Kommissarin* 1967 von Aleksandr Askol'dov) und die in Rußland selbst ihre Aktualität durch den zeitlichen Abstand eingebüßt haben. Wieder ist es der Versuch der Vergegenwärtigung der Vergangenheit und der Aufklärung über die stalinistischen Verbrechen, der die Themen der wichtigen Filme ausmacht, zum Beispiel *Die Reue* (1984) von Tengiz Abuladze. Der Mainstream der neuen, jungen Filme passt sich dem postmodernen Trend der Stil- und Genremischungen an (im „postmodernen Labyrinth von Filmzitate“), thematisiert den Großstadtdschungel wie Pavel Lungins in Cannes 1990 erfolgreicher Film *Taxi Blues* oder lässt die 17jährige *Keine Vera* (1988 von Vasilij Picul) nach heftigen Ausbruchversuchen desillusioniert und hoffnungslos im engen Mief ihrer sozialen Verhältnisse versacken. Ein paralleles Kino und eine unabhängige Videoszene widmen sich der satirischen Wiederholung banalisierter stalinistischer Kinomythen. Die Unübersichtlichkeit einer Vielzahl von Trends setzt sich auch mit dem „Film im neuen Rußland“ (dargestellt von Miroslava Segida) fort. Allerdings ist ein neues Harmoniebedürfnis, der Wunsch der Versöhnung mit der Vergangenheit unverkennbar. Es geht mehr um Anschlüsse an die Vergangenheit als um die Wahrheit und schonungslose Abrechnung. Nostalgie macht sich breit, eine Vielzahl von Retro-Filmen hält sich lieber in den dreißiger Jahren des frühen Enthusiasmus auf als in der schwierigen Gegenwart der Umbrüche, die populären Mafia-Filmen oder kritischen Dokumentarfilmen überlassen bleibt. Eine Prognose, wie sich der russische Film im neuen Jahrtausend entwickeln könnte, wagt niemand. Auf jeden Fall sind wir mit dieser informativen und was den Mittelteil betrifft grandiosen Übersichtsdarstellung zur Geschichte des sowjetisch/russischen Films gut gerüstet, besser verstehen zu können, was die historischen Wurzeln und spezifischen, in der Geschichte (Sowjet-)Russlands zu suchenden Bedingungen sind, die eine künftige russische Filmindustrie im internationalen Rahmen kennzeichnen werden. Wenn es überhaupt noch Sinn macht, eine (relativ) kohärente Geschichte des Films zu schreiben, dann hat sich das Vorhaben hier bewährt an einem wegen seiner Komplexität besonders schwierigen Gegenstand. Nicht alles ist gelungen (zum Beispiel die Darstellung der Stummfilmzeit des sowjet/russischen Films), insgesamt ist diese gut lesbare Filmgeschichte allen Interessierten nachdrücklich zu empfehlen.

Joachim Paech (Konstanz)