

Standpunkte

Die dramatischen Umwälzungen mit und nach dem Zusammenbruch der UdSSR haben auch im Medienbereich ein Beben ausgelöst. Betroffen sind davon nicht nur Filmproduktion und Kino, sondern auch ganz massiv die Ausbildung. Von Prof. Dr. Alexander V. Novikov, dem Direktor des „Allunions-Instituts für Kinematographie“ (VGIK) in Moskau, der ersten und einer der berühmtesten Filmhochschulen der Welt, erreichte uns folgender Bericht.

Alexander V. Novikov

Möge der Einfallsreichtum uns nicht verlassen

Dank der Erfindungsgabe der Brüder Lumière bedeutete die Einfahrt des Zuges in La Ciotat 1895 die Ankunft der Filmkunst in der europäischen Kultur. Die Anfänge der Kinematographie in Rußland gehen auf das Jahr 1896 zurück; vor kurzem haben wir das hundertjährige Jubiläum gefeiert. In seinen Anfängen war der vorrevolutionäre russische Film – wie in anderen Ländern – eine technische Jahrmarktsattraktion, ein durch und durch volkstümliches Spektakel, was seine stilistische Ausdifferenzierung anbetrifft. Wie die Filmhistoriker betonen, sollten sich die Filme erst nach und nach in der Wahrnehmung der Zuschauer unterscheiden: zunächst nach Genres, nach archetypischen Figurentypen, und erst später nach autorbezogenen individuellen Besonderheiten in den Bildstrukturen.

Deutscher Expressionismus, französischer Avantgardismus, die dynamischen Montagekonzepte in den Anfängen des sowjetischen Films: alles Zeugnisse, so unsere Filmtheoretiker, ein und desselben kulturellen Phänomens; Symptome eines künstlerischen Bewußtseins, das sich konzeptuell artikulierte und konkrete Form annahm. Gleichwohl zeitigte das revolutionäre Rußland im Vergleich zur Entwicklung der Kinematographie im Westen (und hier besonders in den USA) weitaus dramatischere und konfliktreichere Formen der Auseinandersetzung um das Wesen persönlicher Urheberschaft in der Filmpoetik; eine außergewöhnlich zugespitzte Konfrontation von „Traditionalisten“ und „Fortschrittlichen“ („novateurs“).

Das Bemühen um eine radikale kulturelle Erneuerung und das beharrliche Festhalten an pointierten romantischen Künstlervorstellungen fanden ihren Ausdruck in der Gründung der Filmschule – und dies angesichts eines faktisch nicht existierenden Kinowesens und überdies zu einem Zeitpunkt, als noch zwei Jahre nach der Oktoberrevolution das Land alle Schrecken eines Bürgerkriegs, ein unbeschreibliches Chaos, Kälte und Hungersnot durchlebte. „Ziel dieser Schule ist, auf der Basis von theoretischen Studien und vernünftig organisierten praktischen

Erfahrungen eine Avantgarde von Schauspielern, Regisseuren, Ausstattern, Musikern, Kameraleuten, Laborkräften und Mechanikern hervorzubringen, – eben ‘Meister der Leinwand’ (maîtres de l’écran)“, wie es in einem Zeitungsartikel von 1919 hieß. Dabei war vorgesehen, daß die Studien an dieser Schule unentgeltlich, zeitlich nicht limitiert und allein dem Leistungsgedanken verpflichtet sein sollten. Das Studienprogramm umfaßte „Gestaltformen, Gymnastik, alle Arten von Sport, Fechten, Gebärdensprache, Vortragskunst, Tanz, Filmtechnik, Projektions- und kreative Lichttechnik, Malerei und Dekoration im Studio, Klavierunterricht.“ Diese Vorstellung beinhaltete somit ihrem Wesen nach, eine in ihrer Art einzigartige Filmuniversität zu schaffen, die die schöpferischen Träger der Kunst in der Phase der Revolution und der neuen Kunst für die Zukunft ausbilden sollte. Die Enthusiasten indes, die aufrichtig von der Idee einer Umwandlung der alten Welt beseelt waren, konnten freilich nicht die tragischen Widersprüche voraussehen, die sich in den kommenden Jahrzehnten aufturn sollten ...

1919 begannen die Kurse, zunächst beschränkt auf die Werkstatt „Modelle des Kinos“, mit Schauspielschulung. Wladimir Gardin und Lew Kuleschow waren die ersten Professoren der Filmschule, die stufenweise zum „Allunions-Institut für Film“ (VGIK) ausgebaut wurde; unter den Studenten waren Wsewolod Pudowkin, Boris Barnet, A. Chochlowa und andere. Größen des Theaters wie Konstantin S. Stanislawski, Jewgeni B. Wachtangow, Wsewolod Meyerhold begleiteten die Aufführungen der Studenten. Der Avantgardismus der jungen Filmschaffenden bildete sich im Kontext künstlerischer Recherchen aus, die in der Folge Klassikerstatus für das 20. Jahrhundert erlangen sollten. Von Anfang an waren in Sowjetrußland die filmische Entwicklung und die Kinopädagogik, die Filmproduktion und die Filmbildung aufs engste miteinander verwoben: die Experimente im Labor bereiteten oft genug genuine Entdeckungen auf dem Gebiet der Filmkunst vor, in deren Verlauf sich die Erfahrungen von den Meistern auf die Studierenden übertrug. So waren es eben jene Kurse mit seinen Schülern, in denen Lew Kuleschow seine Vision von dem spezifisch Filmischen erarbeitete, in denen er die Montageeffekte demonstrierte, den Schauspielern des damaligen Stummfilmkinos den Kontakt mit den Zuschauern über die Körpersprache, die emotionsgeladene Geste, den präzisen Rhythmus lehrte; und er forderte die gesellschaftliche Verantwortlichkeit sowie eine bedingungslose Arbeitsdisziplin ein. 1921 nahmen mehrere Studenten und Professoren der Schule an den Dreharbeiten des langen Spielfilms *Sichel und Hammer* teil. In der Arbeit von Lew Kuleschow gingen währenddessen die unermüdlichen Versuche auf dem Gebiet der kinematographischen Pädagogik einher mit seiner praktischen Filmarbeit.

Klassiker wie Wsewolod Pudowkin, Sergej Eisenstein, Alexander Dowshenko, die in unterschiedlichen Phasen die Lehrateliers des VGIK leiteten, brachten in gebündelter Form ihre schöpferisch-künstlerischen Experimente in das Ausbildungssystem des Instituts und die theoretische Konzeptualisierung des Wesens der Filmkunst ein. Als er seine Lehre von der Montage als dem Spezifikum des

Films entwickelte, verband sich damit für den Regisseur des Meisterwerks *Die Mutter* gleichzeitig ein besonderes Augenmerk für realistische Authentizität und für die psychologische Vielschichtigkeit des Bildes, wie sie ein Spielfilm hervorbringt. 1928 übernahm Sergej M. Eisenstein die Leitung der Experimentalfilmwerkstatt, wo u. a. die Brüder Georgi und Sergej Wassiljew studierten, die späteren Autoren des Films *Tschapajew*. Zwischen 1932 und 1935 gibt der Schöpfer des *Panzerkreuzer Potemkin* systematische Elementarkurse für Filmregisseure und etabliert – als weltweit erster in dieser Disziplin – ein Studienprogramm. Nach Eisenstein sollte „das planmäßig organisierte Schmieden von Arbeitern der Kinematographie“ das „Chaos der Geburt von Genies“ ablösen.

Die entschiedenen Neuerer, die demonstrativ zur Schau stellten, daß sie mit der überkommenen künstlerischen Tradition zu brechen bereit waren, zeigten sich beseelt von dem revolutionären Elan. Die tiefgreifenden Umwälzungsprozesse der Periode übersetzten sich auf die eine oder andere Weise in theoretische Erklärungen – filmischer oder pädagogischer Art. Verallgemeinernd betrachtet, könnte man durchaus Übereinstimmungen feststellen zwischen dem Anliegen, die revolutionäre Idee zu propagieren, die die Künstler in Sowjetrußland der zwanziger Jahre beschäftigte, und dem Motiv, die Rechtmäßigkeit der politischen und sozialen Ordnung in den dreißiger Jahren zu bestätigen. Gleichwohl wäre es verfehlt zu glauben, daß seit Mitte der zwanziger bis in die fünfziger Jahre hinein die Großen der sowjetischen Filmkunst in ihren Filmen zumeist schlichtweg gelogen hätten, indem sie ihre Umwelt einer Mimikry unterzogen („mimitisant l'environnement“). Einigen Forschern im gegenwärtigen Rußland zufolge ist dafür das kollektive Unbewußte verantwortlich, das sich in dieser Periode der Dominanz von Masseninstinkten und –reflexen über das individuelle Bewußtsein bemächtigt hat. Unter dem Einfluß der sozialen Mythologie neuer Art wurde der Künstler, der eine neue legendenhafte Realität („réalité légendaire“) mit neuen mythologisierten Personen (Führer, Kommissar, ihren Schülern und den zahlreichen 'Volksfeinden') schuf, eingebunden in die Umwandlung („voué à la transformation“) seines konkreten „Ichs“ in ein mythologisches „Wir“. Man kann Anzeichen eines solchen dramatischen Konformismus feststellen in der Kunst von Eisenstein, Dowshenko, Wertow, Gerassimow, Alexandrow und anderen.

In den Jahren des Zweiten Weltkriegs begannen neben den Mythologien filmischer Propaganda auch authentischere und feinsinnigere Filme auf sich aufmerksam zu machen, die von der Wertschätzung für die Psyche und Gefühle des einzelnen Individuums durchdrungen waren. Die poststalinistische Ära war gekennzeichnet durch außergewöhnliche Werke des Autorenfilms. Der größte Teil dieser Regisseure von bedeutsamen Filmen – u. a. Michail Kalatosows *Wenn die Kraniche ziehen*, Gregori Tchuchrais *Ballade vom Soldaten*, Sergej Bondartschuks *Ein Menschenschicksal*, Marlen Chuzijews *Die beiden Fiodors*, Andrej Tarkowskis *Iwans Kindheit* – hatten das VGIK absolviert. Einige von ihnen sind später als Professoren an das Institut zurückgekehrt, um neue Jahrgänge von Filmbegeisterten

für alle Republiken der ehemaligen UdSSR auszubilden. Dank der Arbeit dieser Künstler, die aus der Filmschule VGIK hervorgingen, haben sich die nationalen Kinematographien dieser Republiken entwickeln können. Für Jahrzehnte war das Institut ebenso eine Fabrik von Filmstars, nicht nur von Schauspielern und Regisseuren; darüber hinaus wurden hier auch Drehbuchautoren, Kameraleute, Maler, Kritiker und Filmhistoriker sowie Produktionsleiter unter der Leitung der renommiertesten Filmschaffenden des sowjetischen Kinos ausgebildet. Die schöpferische Kunst von Nikita Michalkow, Tengis Abuladse, Andrej Kotschalowski, Otar Iosseliani und anderen Absolventen ist dank ihrer gedanklichen Intensität und Weitläufigkeit, der Kraft und Ausdrucksfülle ihrer Filmsprache aus der internationalen Filmkultur nicht mehr wegzudenken.

Der russische Film hat sein Centenarium in einer Situation gefeiert, die an die ersten Jahre vor der Oktoberrevolution erinnert: in einer äußerst ersten wirtschaftlichen und politischen Krise, inmitten von Unwägbarkeiten angesichts eines drohenden Bürgerkriegs, in einer Situation katastrophalen Mangels an Geldern für Kultur und Bildung ... Wurden noch vor wenigen Jahren 300 abendfüllende Spielfilme in Rußland produziert, so werden 1997 günstigstenfalls nur noch 20 Filme staatliche Unterstützung erhalten. Die Studiohallen haben sich geleert, Großstätten der Filmproduktion wie „Mosfilm“ oder das Filmstudio Gorki sind zusammengebrochen, einzigartige Spezialisten sind weggegangen. Dennoch müssen wir heute, wie schon unsere Vorgänger, an die Zukunft denken. Man muß den Eisensteins und Tarkowkis von morgen, die schon heute an die Tür des VGIK, der ersten staatlichen Filmschule der Welt, klopfen, eine Chance geben. Wir sind gezwungen, den Zugang zum Studium zu beschränken, gleichzeitig aber werden neue spezialisierte Ausbildungsgänge eröffnet: Computergraphik, Tonregie, Fernsehfilmregie etc. Allen Schwierigkeiten zum Trotz erneuern wir die technische bzw. technologische Basis unserer Lehre. Im 21. Jahrhundert muß sich die neue russische Film-Avantgarde zu unserer Epoche erklären, zum Schicksal der Zivilisation, zum Verständnis für menschliche Leiden, zur Notwendigkeit menschlicher Solidarität. Wir erinnern uns an den Appell des Gründers des VGIK und des Klassikers der Filmgeschichte, Lew Kuleschow: „Möge der Einfallsreichtum uns nicht verlassen“.

(Übersetzung a. d. Franz.: Heinz-B. Heller)