

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 31 (1989)
Heft: 165

Artikel: Eine Bilanz nach drei Jahren Perestrojka : Erinnerungen an bittere Zeiten
Autor: Eder, Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867289>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Eine Bilanz nach drei Jahren Perestrojka

Von Klaus Eder

Erinnerungen an bittere Zeiten

Volk, sei wachsam! Um uns lauern nur Betrüger! Traut keinem Menschen! Nicht seinen Taten, nicht seinen Worten! Und darum müssen wir hellwach sein! Sie müssen unverzüglich entlarvt werden, die Feinde, und zerschlagen!

Warlam Arawidze in dem Film DIE REUE von Tjengis Abuladse

In den schrecklichen Jahren des Justizterrors unter Jeshow habe ich siebzehn Monate mit Schlangestehen in den Gefängnissen von Leningrad verbracht. Auf irgendeine Weise «erkannte» mich einmal jemand. Da erwachte die hinter mir stehende Frau mit blauen Lippen, die meinen Namen natürlich niemals gehört hatte, aus jener Erstarrung, die uns allen eigen war, und flüsterte mir ins Ohr die Frage (dort sprachen alle im Flüsterton): «Und Sie können dies beschreiben?» Und ich sagte: «Ja.» Da glitt etwas wie ein Lächeln über das, was einmal ihr Gesicht gewesen war.

Aus «Requiem» von Anna Achmatowa

Je näher man ein Wort anschaut, desto weiter entferne es sich, sagte Alexander Kluge einmal. Ähnlich kann es einem zurzeit mit der Sowjetunion gehen. Früher war die Sowjetunion die Sowjetunion: so etwas wie ein festgefügtter Block, mit festgelegten Spielregeln (die im Bereich der Künste «Sozialistischer Realismus» hießen). Georgien war ebenso *die Sowjetunion* wie Estland, Tbilissi war es wie Tallinn. Heute ist das einheitliche Bild in zahllose Facetten auseinandergebrochen. Wer von Moskau nach Vilnius, von Leningrad nach Eriwan fährt, wird sich in verschiedenen Welten wiederfinden, die unter *einem Land* zusammenzufassen schwerfällt. Die alten Begriffe taugen nicht mehr, und neue Begriffe gibt es noch kaum. Die Frage, was das eigentlich ist: die Sowjetunion, lässt sich heute guten Gewissens kaum mehr beantworten. Der Prozess der Demokratisierung hat die Verschiedenheiten freigelegt, die sich bisher zur Gemeinsamkeit «Sowjetunion» verurteilt sahen – da leben immerhin Nationen im selben Staat, die sich voneinander unterscheiden wie der Norden Schwedens vom Süden Italiens, in ihrer Sprache, ihrer Geschichte, Kultur, Religion.

Mag sich im Alltag bislang wenig verändert haben, in der Kunst treten diese Verschiedenheiten, treten die nationalen Eigenheiten offen zutage. Die stalinsche (und stalinistische) Formel vom Film, der sozialistisch im Inhalt und national in der Form sein müsse, eine Formel, die unbezweifelbar in die sechziger und siebziger Jahre Breschnjews übernommen worden war, hat ihre Gültigkeit verloren.

Man kann das zum Beispiel an einem Film des estnischen Dokumentaristen *Andres Sööt* ablesen, DAS JAHR DES DRACHEN (DRAAKONI AASTA¹, 1989). Sööt hält die politischen Ereignisse im Tallinn des vergangenen Jahres fest, die Versammlungen und Demonstrationen der estnischen *Nationalen Front*, den Aufbruch einer nationalen Euphorie, die politischen Volksfeste. Man wird Zeuge nicht nur einer Rückbesinnung auf verschüttete kulturelle Traditionen, sondern auch einer neuen Geschichtsschreibung, die begonnen wird, keiner sowjetischen, sondern der eigenen, estnischen.

Dieser Aufbruch (der in den baltischen Republiken in jeder Hinsicht stärker zu Buche schlägt als beispielsweise in der Ukraine oder in Belo-Russland) hat historische Parallelen: in den frühen zwanziger Jahren, und – eingeschränkt – in den späten fünfziger Jahren, dem chruschtschowschen Tauwetter.

Die Abwahl der Amtsinhaber

Auf dem Gebiet des Films hatten die Reformen im Frühjahr 1986 begonnen. Der *Verband der Filmschaffenden (Sojus kinematografistow)* hatte seinen turnusmässigen Kongress. Dieser Verband hatte bis dahin kaum Einfluss auf die Produktion und den Verleih von Filmen, ebenso wenig wie auf die Auswahl von Filmen für internationale Festivals und Filmwochen. Seine Aufgaben lagen in sozialen und künstlerischen Bereichen. Man veranstaltete Diskussionen und Seminare oft zu filmhistorischen Themen im eigenen *Haus des Films (Domkino)*, im Zentrum Moskaus, mit dem unschätzbaren Vorzug eines eigenen, nur für Mitglieder offenen Restaurants), man unterhielt in verschiedenen Teilen des Landes Heime, in die man sich



STRASSENKONTROLLE von Alexej German

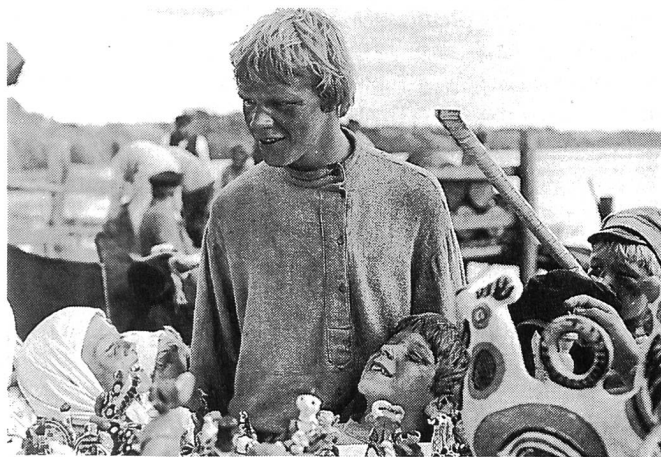
zur Arbeit oder auch zum Urlaub zurückziehen konnte. Ein Club war das eher. Die Schriftsteller, die Komponisten hatten vergleichbare Verbände.

Die wichtigen Entscheidungen lagen bei einer anderen Institution, einem Ministerium, der staatlichen *Hauptverwaltung des Films (GOSKINO)*, einer gut ausgebauten Bürokratie mit einem Filmminister (im Range eines stellvertretenden Kulturministers) an der Spitze, mit einer Zentrale in Moskau und Filialen in den Republiken (an deren Spitze wiederum jeweils ein Filmminister stand). Diese Behörde war alleine für die Produktion und den Verleih von Filmen zuständig, für Festivals im In- und Ausland, selbst für Filmzeitschriften. Alle filmpolitischen Entscheidungen wurden von dieser Verwaltung getroffen. In allen fünfzehn Republiken werden Filme hergestellt, gibt es Studios, von Lettland, Litauen und Estland im Norden bis Georgien, Armenien, Aserbeidschan im Süden – aber GOSKINO teilte das Geld zu und bestimmte, welche Projekte realisiert wurden, welche Filme wann in die Kinos kamen und welche zensiert oder auch verboten wurden. GOSKINO entschied, welche ausländischen Filme eingekauft, welche Filme zu internationalen Festivals geschickt wurden, was in Zeitungen und Zeitschriften über Film veröffentlicht werden konnte. GOSKINO war dafür verantwortlich, dass bei internationalen Festivals jahrzehntelang stets russische Filme vorgestellt wurden, und allenfalls hin und wieder ein georgischer Film, dass also die Vielfalt der nationalen Produktionen im Ausland unbekannt blieb. Ohne GOSKINO lief früher nichts (und mit ihm lief wenig genug).

Nach dem Kongress des Verbands im Frühjahr 1986 war nichts mehr so, wie es vorher war. Die langjährigen Amtsinhaber wurden abgewählt, darunter der Präsident, der Regisseur Lew Kulidschanow (Jahrgang 1924), und der erste Sekretär, der Filmwissenschaftler Alexander Karaganow (Jahrgang 1915). Die Leitung übernahm eine jüngere Generation von Regisseuren. An ihrer Spitze: Elem Klimow (Jahrgang 1933). Das ist einer der auch international renommierten Regisseure des Landes, der bis dahin ein beruflich nicht eben leichtes Leben hatte. Sein Rasputin-Film AGONIE (AGONIJA, 1981, über den Untergang des Zarenreiches) war nur zögernd in die Kinos gelassen worden. ABSCHIED VON MATJORA (PROSCHTSCHANIJE, 1983, eine Elegie auf ein russisches Dorf, das einem Stausee weichen wird) lief in nur wenigen Kinos und war lange für das Ausland gesperrt. Lediglich sein Film KOMM UND SIEH (IDI I SMOTRI, 1985, über die Vernichtung eines russischen Dorfes und seiner Bewohner durch die deutsche Armee) lief unbehindert bei internationalen Festivals.

Elem Klimow und das verjüngte Sekretariat des Filmverbands gingen zielstrebig daran, ihren Einfluss zu vergrößern und die Macht der staatlichen Film-Behörde GOSKINO einzuschränken, ganz im Sinne der gorbatschowschen Politik, die Kompetenzen der Künstlerverbände (auch finanziell) zu stärken und den Einfluss der Bürokratien einzudämmen.

Wir versuchen, die Beziehungen zwischen der staatlichen Organisation des Films GOSKINO, also dem Staatskomitee für Film, und dem «Verband der Film-



NEBYWALSCHINA von Sergej Owtscharow

schaffenden» zu ändern. Der «Verband der Filmschaffenden» ist eine öffentliche Organisation. Die Mitglieder des Verbandes sind diejenigen, die die Filme machen. Alle Filmschaffenden sind in diesem Verband zusammengeschlossen. Wir fordern von GOSKINO, auf die Stimme derjenigen zu hören, die die Filme machen. Wir fordern, dass sich GOSKINO nicht in den kreativen Prozess einmisch, auch nicht in die Struktur fertiggestellter Filme. GOSKINO soll sich um eine Strategie der finanziellen, der ökonomischen Bedingungen kümmern und sich mit dem Verleih beschäftigen. Wir, die Filmschaffenden, sehen es jetzt als unsere wichtigste Aufgabe an, die kreativen Kräfte zu verteidigen und uns um den kreativen Prozess zu kümmern. Wir bemühen uns, die Struktur der sowjetischen Kinematografie in diesem Sinn zu ändern...

Die Veränderungen sind in unserem Sinn positiv, weil wir begonnen haben, kollektiv zu arbeiten. Aber wir wollen unsere Arbeit auch in Zukunft sicherstellen. Wir hoffen, dass die Rechte des Filmverbands gestärkt werden. Wir werden mehr Kompetenzen haben als früher. Wir müssen sicherstellen, dass GOSKINO ohne die Meinung des Verbandes nicht in der Lage ist, irgendeinen ernsthaften Entschluss zu fassen.²

GOSKINO ist heute in der Tat nicht mehr in der Lage, irgendeinen ernsthaften Beschluss ohne die Mitwirkung und Meinung des Verbandes zu fassen. Den Regisseuren ist es gelungen, ihre Macht und Stellung auszubauen, wenn auch unter Reibungsverlusten. Aber: sowjetische Filmemacher haben angefangen, kulturpolitische (und politische) Verantwortlichkeiten wahrzunehmen – was zu beobachten spannend ist.

Reibungs-Verluste

Halbwegs erfolgreich war das Bemühen, die Bürokratie von GOSKINO zu verkleinern. Die GOSKINO-Filialen in den Republiken sind abgeschafft worden (ausgenommen in Georgien, das schon immer eine Sonderstellung beanspruchte). Die Moskauer Zentrale ist in ihrem Personal um rund die Hälfte reduziert und in ihren Kompetenzen sehr beschnitten worden.³ Allerdings wurden die GOSKINO-Filialen nicht ersatzlos abgeschafft. Sie wurden – zum Teil mit denselben Funktionären – der Verantwortung der Kultur-Ministerien unterstellt. An die Stelle der rigorosen Reform ist damit der Kompromiss getreten. Die ursprünglichen Absichten stiessen auf den Widerstand konservativer Kräfte in den Bürokratien. Die geplante Neuordnung des Films, seit langem vorbereitet, wurde immer wieder verschoben, den Studios wurde die künstlerische und wirtschaftliche Autonomie nur zögernd und schrittweise eingeräumt. Erst in diesem Frühjahr erhielten die Studios in den Republiken das Recht, direkt mit dem Ausland zu verkehren (mit Festivals, Produzenten, Verleihern), erst jetzt erhielten sie zum Beispiel das sogenannte Auslands-Telex, das es erlaubt, Kontakte an Moskau vorbei zu knüpfen.

Die zögerliche Verwirklichung der Reformen hat auch Gründe, die in der Sache selbst liegen. Es gibt zurzeit noch mehr Fragen als Antworten. Wenn die Studios nicht nur künstlerisch, sondern auch wirtschaftlich auf eigenen Füßen stehen, bedeutet das, dass nurmehr ökonomisch erfolgsverheissende Projekte realisiert werden? Wie kann ein Raum für den Nachwuchs, für den experimentellen Film geschaffen werden? Wie können die kleinen Studios (etwa in den baltischen Republiken) überleben, die immer Zuschuss-Betriebe waren? Der Widerstand, der sich in den Republiken gegen den bisherigen Moskauer Zentralismus regt, ist verständlich; aber: müssen die einzelnen Studios nun alle die Erfahrungen etwa im Verkehr mit internationalen Festivals neu machen, die sich GOSKINO über Jahrzehnte hinweg erworben hat? Da wären Pannen vorprogrammiert.

Die Euphorie der ersten Stunden ist einem ermüdenden Alltag, einer Politik der kleinen Schritte gewichen. Manchmal ist sogar der Schritt zur Resignation nicht weit. Elem Klimow ist heute, rund drei Jahre nach dem

Aufbruch, nur noch formal an der Spitze des Verbandes. Die Alltags-Geschäfte hat sein Kollege, der Regisseur *Andrej Smirnow* übernommen. Klimow hat sich auf zwei Film-Projekte zurückgezogen, die er mit wechselnder Priorität betreibt: das Projekt, zusammen mit dem Schriftsteller Ales Adamowitsch einen, *den* Film über den Stalinismus zu schreiben, und die Adaption von Michail Bulgakows Moskauer-Roman «Der Meister und Margarita». Andere Regisseure streben Co-Produktionen mit dem westlichen Ausland an oder versuchen, ganz im Westen zu arbeiten. *Nikita Michalkow* drehte den Tschekow-Film SCHWARZE AUGEN (OTSCHI TSCHORNIJE, 1987) mit italienischem Geld. *Gleb Panfilow* bereitet seit langem eine Verfilmung von Gorkis «Mutter» mit westlichen Co-Produzenten vor. Der lettische Dokumentarist *Juris Podnieks*, dessen Dokumentarfilm IST ES LEICHT, JUNG ZU SEIN? (VAI VEGLI BUT JAUNAM?, 1986) ein authentisches Bild der jungen Generation zeichnete, arbeitet in London an einer Dokumentation für das britische Fernsehen.

Das Manifest von Odessa

Welche Auseinandersetzungen es um die Reformen auf dem Gebiet des Films – der Kultur insgesamt – gibt, zeigt ein Manifest, das Intellektuelle im vergangenen Herbst in Odessa verfassten. In der Hafenstadt am Schwarzen Meer fand ein erstes «Festival des populären Films» statt. Man wollte diskutieren, was man tun kann, um das Kino attraktiv zu machen – auch in der Sowjetunion sinken nämlich, seitdem das Fernsehen interessant geworden ist, die Besucherzahlen. Nicht darüber sprach man freilich. In nächstehenden Diskussionen erarbeitete man kulturpolitische Strategien zur Verteidigung der Reformen. Der Maler Ilja Glasunow, der die Breschnjew-Ära als eine Art Hofmaler gut überlebte (er porträtierte Regierungschefs und Botschafter), heute der entschiedene Verfechter eines kulturellen Nationalismus, äusserte sich ebenso wie der zurzeit wohl bekannteste Journalist im Land, Vitali Korotisch, der besonnene Chefredakteur von *Ogonjok*, der mutigen Moskauer Wochen-Zeitung.

In den Mittelpunkt der mitternächtlichen Diskussionen geriet zunehmend *Pamjat* (Gedächtnis), eine nationalistische, antisemitische Bewegung, die ihre konservativen Ziele von Leningrad aus offen propagiert; Glasunow soll ihr ebenso nahe stehen wie der sibirische Schriftsteller Valentin Rasputin. Eine polemische Erklärung gegen *Pamjat* wurde vorgeschlagen, entworfen, von namhaften Schriftstellern, Malern, Film-Regisseuren unterzeichnet und am nächsten Abend im restlos überfüllten Festival-Club nahezu einstimmig verabschiedet. Beim Schlussakt in der Oper von Odessa verlesen werden durfte sie freilich nicht – soviel Perestrojka und Glasnost ging manchem Funktionär dann doch zu weit. Den Intellektuellen wurden in einer Provinzposse ihre Grenzen gezeigt. Auch veröffentlicht werden konnte das Manifest vorerst nicht, nicht einmal in *Ogonjok*. Erst Monate später wurde es in der Film-Zeitschrift *Iskusstwo kino* publiziert.

Wir, die Teilnehmer des «Festivals des populären Films» und des Literatur-Festivals in Odessa, Filmschaffende, Schriftsteller, Theaterleute, Journalisten, Architekten,

Maler, Komponisten – wir wenden uns an alle sowjetischen Kulturschaffenden. Die demokratische Atmosphäre des Festivals, sein Massen-Charakter, die Begegnung mit Zuschauern und Lesern zeigen, dass es notwendig ist, weiterhin über die aktuelle Situation des Landes nachzudenken. Jeder Tag lässt reaktionäre Kräfte sichtbar werden, die sich neu formen und zum Gegenangriff übergehen. Die Differenz zwischen Worten und Taten, zwischen Versprechungen und den Tatsachen führt zu Unsicherheit und gibt zu einer Besorgnis Anlass, die wir bei unseren Begegnungen mit Zuschauern immer wieder gespürt haben.

Unsere wichtigste Errungenschaft ist Glasnost – die Verbreitung der Information. Aber dagegen werden kaltblütige Anschläge verübt. Die Trennung der Leser von den Quellen der Information (die Limitierung von Abonnements) ist ein politischer Akt gegen die Perestrojka. Bereits im Verlauf der Arbeiten zur XIX. Partei-Konferenz wurde die Kritik an der Arbeit der Verwaltung von Staat und Partei – im Zentrum und draussen im Land – zurückgewiesen.

Der gerechte Kampf gegen die Folgen des Stalinismus wird eine Jagd auf Phantome bleiben, solange der kriminelle Charakter des Breschnjew-Regimes nicht völlig enthüllt ist und solange nicht die Namen derjenigen bekannt gemacht sind, die den Staat bestehlen, das Denken unterdrücken, die Grundlagen der Moral untergraben. Wir halten es für notwendig, alle zu rehabilitieren, die der Lüge bezichtigt wurden, die illegal verurteilt wurden, die zu emigrieren gezwungen wurden. Man muss ihnen ihr Vaterland und ihre Arbeit zurückgeben. Jedem muss die Möglichkeit gegeben werden, sein menschliches und künstlerisches Potential zu verwirklichen. Die Vorstellung von einem Rechtsstaat – eine Vorstellung, die von der Partei entwickelt wird – muss in einer offenen nationalen Diskussion konstruktiv vorangetrieben werden. Volksentscheidungen bei den wichtigsten nationalen Problemen müssen in unserem Leben zur Norm werden.

Es ist notwendig, die nationale Würde aller Völker der Sowjetunion wiederherzustellen. Bis heute haben viele Probleme der Nationalitäten-Frage keine praktische Lösung gefunden. Das führt zu Misstrauen, zu Spannungen, schliesslich zu offenen Manifestationen des Extremismus in verschiedenen Regionen des Landes. Die Beeinflussung der Gesellschaft durch die nationalistische und chauvinistische Bewegung «Pamjat» nimmt zu. Ihr offener Antisemitismus, ihre Verachtung anderer Völker, ihre Spekulationen auf dem Gebiet der russischen Geschichte sind eines der gefährlichsten Werkzeuge der Reaktion. Wir fragen, wem «Pamjat» heute nützt? Wer sind ihre Gönner – wenn es ihr erlaubt ist, wie es das Beispiel von Leningrad zeigt, die Verfassung und das Strafgesetzbuch zu verletzen?

Es ist Zeit, von Worten zu Handlungen überzugehen. Wir sind sicher, dass viel von jedem von uns abhängt. Aber wir tun besser daran, unsere Anstrengungen zu vereinen. Der Augenblick ist gekommen, eine «Nationale Front für die Perestrojka» zu gründen. Eine neue Organisation – der Rat der Künstlerverbände – muss das Zentrum dieser Front werden. Erinnern wir uns an die Traditionen der nationalen Intelligenz, die in kritischen Augenblicken immer mit dem Volk war.



BRIEFE EINES TOTEN von Konstantin Lopuschanski

Die angesprochene Limitierung von Abonnements hat einen konkreten Anlass. Der Film-Verband beabsichtigt, eine eigene Zeitung zu publizieren. Alle nötigen Zusagen liegen vor, die Finanzierung ist gesichert. Dennoch kann die Zeitung nicht erscheinen: angeblich aus Mangel an Papier.

Der Vorschlag, eine «Nationale Front der Künstler für die Perestrojka» zu gründen, ist auch als ein strategisches Angebot zu werten, um die separatistischen Bewegungen in den Republiken aufzufangen. Denn auch der Moskauer *Verband der Filmschaffenden* ist in seiner Struktur und seiner Existenz nicht unangetastet. Schon vor Monaten hatte der estnische Regisseur *Mark Soossaar*, der damals noch den regionalen Film-Verband in Tallinn lei-

tete, in einer polemischen Rede vor Moskauer Kollegen und vor der Verbandsspitze die Beachtung und Berücksichtigung der republikanischen Kinematografien gefordert. Durch die politische Zuspitzung der Nationalitäten-Frage verschärfte sich dieser Konflikt. Es wurde sogar befürchtet, dass einige Republiken – die baltischen vorneweg – den Moskauer Verband verlassen und autonome nationale Verbände einrichten könnten. Die Spaltung konnte vermieden werden. Allerdings wird der Film-Verband umstrukturiert. Er wird künftig nicht mehr zentralistisch arbeiten, sondern föderativ: ein Dachverband regionaler Verbände. Ein neu zu gründender russischer Verband wird ein Teil des neuen Filmverbands sein und nicht mehr dessen Spitze.

Filme aus den Regalen

Auf die erfolgreiche Seite der Bilanz gehört die Arbeit einer sogenannten *Konflikt-Kommission*, die 1986 beim Filmverband als eine der ersten Neuerungen eingerichtet worden war. Sie besteht aus Drehbuch-Autoren, Regisseuren, Kameramännern, auch Vertreter von GOSKINO gehören ihr an, und wird von dem Filmkritiker *Andrej Plachow* geleitet.

*Die Aufgabe der Kommission ist es, über das Schicksal von Filmen zu entscheiden wie DIE REUE, die lange Zeit nicht gezeigt werden konnten. Wir sprachen über Filme wie STRASSENKONTROLLE von Alexej German und THEMA von Gleb Panfilow. Wir dachten, es seien insgesamt zehn oder fünfzehn Filme, nicht mehr. Nachdem wir angefangen hatten, fanden wir heraus, dass wir vier oder fünf Filme pro Woche vorführen mussten. Drei, vier Monate später waren es bereits einige Dutzend Filme aus den Regalen.*⁴

Bis heute sind es knapp dreissig Spielfilme, die verboten oder nur in verstümmelten Fassungen gezeigt worden waren, und die Zahl wächst – obwohl sich die Konflikt-Kommission auf die sechziger, siebziger und achtziger Jahre konzentrierte und frühere Perioden noch überhaupt nicht in Angriff nahm. Die rehabilitierten Filme wurden in die Kinos gebracht, stehen zumindest für Festivals und Retrospektiven zur Verfügung und wurden in die Filmografien ihrer Regisseure aufgenommen, aus denen sie gestrichen worden waren – denn ein verbotener Film war nicht nur verboten, er existierte nicht. Rehabili-



KOMM UND SIEH von Elem Klimow

tiert wurden auch einige Regisseure, die bisher kaum einer kannte, ausserhalb des Landes schon gar nicht: *Kira Muratowa* aus Odessa darunter; der Moskauer *Alexander Askoldow*; der Leningrader *Alexej German*. Diese «Filme aus den Regalen» sind es, die bei den Festivals in Berlin, Cannes, Venedig Aufmerksamkeit fanden und Preise einheimsten – DIE REUE (MONANIEBA, 1984) von Tengis Abuladse, THEMA (TEMA, 1985) von Gleb Panfilow, DIE KOMMISSARIN (KOMISAR, 1967) von Alexander Askoldow, ASJAS GLÜCK (ASINO STSCHASTIJE, 1967) von Andrej Michalkow-Kontschalowski, die Filme von Alexander Sokurow. Hier hat die neue Politik des Film-Verbands ihre grössten Erfolge.

Alexander Askoldow ist mit seinem Film DIE KOMMISSARIN sicher ein krasser – und in seinen persönlichen Aus-

wirkungen tragischer – Fall: das Verbot seines Films kam einem Berufsverbot gleich. DIE KOMMISSARIN blieb bis heute sein einziger Film. Andere Regisseure konnten weiterarbeiten, wenn auch manchmal nur unter grossen Schwierigkeiten. Aber von Eingriffen, Einschränkungen, Verboten betroffen waren viele. Elem Klimows russische Elegie ABSCHIED VON MATJORA über ein Dorf, das einem Stausee weichen muss, hatte Export-Verbot. Gleb Panfilows Film THEMA verschwand im Regal. Der estnische Regisseur *Kaljo Kiisk*, der ukrainische Regisseur *Juri Iljenko* hatten Löcher in ihrer Filmografie: verbotene Filme. Kiisk hatte 1968 in WAHNSINN (HULLUMEELSUS) eine Spionage-Geschichte aus dem Zweiten Weltkrieg in eine Nervenheilanstalt verlegt. *Juri Iljenko* hatte 1965 in DIE QUELLE FÜR DIE DURSTIGEN (RODNIK DLIA SCHASCH-



ABSCHIED VON MATJORA von Elem Klimow

DUSCHIK) in einer kühnen metaphorischen Bildsprache das melancholische Bild eines alten Mannes gezeichnet, der sich an sein Leben erinnert. Dem georgischen Regisseur *Irakli Kvirikadse* wurden in seinem Film DER SCHWIMMER (MOTSURAVE, 1981) – einer grotesken Chronik Georgiens in diesem Jahrhundert – zwei wesentliche Szenen zum Thema Stalinismus herausgeschnitten. Die filmische Biografie *Sergej Paradschanows* besteht (von den frühen, den konventionellen, in der Ukraine realisierten Filmen abgesehen) fast ausschliesslich aus Zensurfällen, sein Film DIE FARBE DES GRANATAPFELS (SAJATNOWA, 1968) beispielsweise musste von seinem Kollegen *Sergej Jutkewitsch* fertiggestellt werden. Vom persönlichen Schicksal des georgisch-armenischen Malers und Regisseurs wollen wir erst gar nicht reden – runde zehn Jahre in Gefängnissen, runde fünfzehn Jahre konnte er keine Filme drehen.

Die früh gestorbene Regisseurin *Larissa Shepitko* hatte 1967 nach Motiven von *Andrej Platonow* den Film DIE HEIMAT DER ELEKTRIZITÄT (RODINA ELEKTRITSCHESHTWA) gedreht: auch dies ein Film für die Regale. Platonow, der 1951 starb, war einer der herausragenden russischen Erzähler dieses Jahrhunderts. Seine Bücher waren seit den dreissiger Jahren verboten; erst nach '56 erlebte er eine wennauch zurückhaltende Anerkennung. Seine skizzenhafte Prosa führt in die verarmten Dörfer von der Zeit vor der Revolution bis in die Jahre des Bürgerkriegs, der Kollektivierung, der Elektrifizierung. Seine Liebe zu den einfachen Menschen im Dorf, seine Kunst, sie zu charakterisieren, widerstanden jeder Ideologisierung. Larissa Shepitko nahm in ihrem Film Platonow nichts

weg und fügte ihm nichts hinzu. Sie inszenierte liebevolle Dorf-Ansichten, Szenen voller eigenständiger und eigenartiger Menschen. Nicht nur ihr Platonow-Film verschwand in den Regalen, auch der Film DIE EINSAME STIMME DES MENSCHEN (ODINOKI GOLOS TSCELOWJEKA, 1978) des Leningrader Regisseurs Alexander Sokurow durfte nicht in die Kinos – ein Indiz, dass nicht die Filme Anstoss erregten, sondern das literarische Original.

Emigration nach Hollywood

Auch *Andrej Michalkow-Kontschalowski* – heute einer der bekanntesten russischen Regisseure – hatte für einen seiner Filme die rote Karte gezeigt bekommen: *ASJAS GLÜCK*, 1966/67 entstanden und nur verstümmelt in die Kinos gekommen. Seine Karriere hatte verheissungsvoll begonnen. Sein Spielfilm-Debut *DER ERSTE LEHRER* (*PERVI UTSCHITEL*, 1965) hatte Anerkennung gefunden, ein Film nach Tschingis Aitmatow über die Schwierigkeiten, in einem kirgisischen Bergdorf Anfang der zwanziger Jahre eine Schule einzurichten. Andrej Michalkow-Kontschalowski (der Bruder Nikita Michalkows) war mit *Andrej Tarkowskij* befreundet. Die beiden arbeiteten zusammen, Michalkow-Kontschalowski schrieb mit am Drehbuch zu Tarkowskij's Film über den russischen Ikonenmaler des 15. Jahrhunderts «Andrej Rubljow». 1966 entstand dieser Film, freigegeben wurde er jedoch erst Anfang der siebziger Jahre. Kompromisslos hatte Tarkowskij auf seiner Version bestanden und hatte sich – um den Preis, jahrelang keinen neuen Film drehen zu können – gegen Änderungen zur Wehr gesetzt. Etwa zur selben Zeit arbeitete Michalkow-Kontschalowski an seinem zweiten Film *ASJAS GLÜCK*. Der Film wurde nicht abgenommen. Michalkow-Kontschalowski erklärte sich zu Änderungen bereit. Er schnitt den Film neu, drehte einzelne Szenen nach, änderte sogar (gegen den Willen des Drehbuch-Autors, der schliesslich seinen Namen zurückzog) den Titel, *SASCHA GEHT INS LEBEN* sollte der Film nun heissen. Doch das Eingehen auf die Forderungen von *GOSKINO* half nicht viel: der Film kam in einer imgrunde verstümmelten Fassung in nur wenigen Kopien in die Kinos – auch dies eine Art, Filme abzuwürgen. Andrej Michalkow-Kontschalowski wandte sich nach dieser Erfahrung harmloseren Literatur-Verfilmungen zu, er adaptierte Turgenjew und Tschechow und verfilmte keine Original-Stoffe mehr. Seit einigen Jahren lebt und arbeitet er in den USA.

ASJAS GLÜCK ist sein bester Film geblieben. Der Schauplatz: ein Dorf. Ein Mädchen, Asja, wird von dem Mann verschmährt, den es liebt und von dem es ein Kind erwartet. Einen anderen, der sie liebt, sie heiraten will und in der Stadt schon eine Wohnung besorgt hat, will sie nicht. Als der geliebte Dorfbursche endlich doch mit einer Heirat einverstanden ist, mag sie sich nicht mehr auf diese Ehe einlassen, die vielleicht nur wegen eines Kindes geschlossen wird; lieber bleibt sie allein. Wie genau Andrej Michalkow-Kontschalowski diese Geschichte in die soziale Realität einer Kolchose und in die historische Realität der Sowjetunion einliess, zeigt ein Detail. Der Bursche aus der Stadt hat auf seiner Brust zwei Tätowierungen: rechts ein Mädchen, links, über dem Herzen, Stalin.

Dazu muss man wissen: Häftlinge in den Lagern Stalins, zum Tod durch Erschiessen verurteilt, tätowierten sich den Diktator übers Herz, in der Hoffnung, die Todesstrafen würden darauf nicht anlegen. *Wladimir Wyssotzki* hat darüber ein Lied geschrieben, «Das Dampfbad»:

Frau Wirtin, mach das Dampfbad heiss.
Ich glüh vom Zeh bis an die Ohren,
sitz auf der Kante, drück den Steiss,
schwitz Zweifel raus aus allen Poren.

Ich bin so schlaff, dass es mir graut –
ein kalter Guss erfrischt die Äderchen.
Auf meiner linken Brust erblaut
das tätowierte grosse Väterchen.

Heiz mir ein heisses Dampfbad, heiz mir ein,
und ich gewöhn mich an die schöne weite Welt.
Ich bin benebelt und da hilft allein,
dass heisser Dampf das Dunkel mir erhellt.

Das Leid erbaute Trassen für Giganten.
Der Glaube fiel wie Wälder, Baum für Baum.
Links auf der Brust, der, den wir nun erkannten,
rechts die Marinka, mein und aller Traum.

Was brachte mir mein treuer Glaube ein,
wieviele Jahre Ruhelohn im Paradies?
Ich tauschte nur die grosse Dummheit ein
gegen ein enges, finsternes Verlies.

Heiz mir ein heisses Dampfbad, heiz mir ein,
entwöhnt bin ich der schönen weiten Welt.
Ich bin benebelt und da hilft allein,
dass heisser Dampf das Dunkel mir erhellt.

Des schönen frühen Morgens eingedenk:
Mein Hilfeschrei, man schafft mich fort.
Der alte Spitzelgriff ans Handgelenk.
Zerrt nur, Sibirien ist hier wie dort.

Danach, im Steinbruch oder Moor
war'n Becher voller Tränen das Gewohnte.
So nahe unserm Herzen war sein Ohr,
dass er sie brechen hören konnte.

Heiz mir ein heisses Dampfbad ein,
entwöhnt bin ich der schönen weiten Welt.
Ich bin benebelt und da hilft allein,
dass heisser Dampf das Dunkel mir erhellt.

Ach, die Geschichten sind zum Spein.
Dampf treibt Gedanken aus dem Schädel.
Die kalten Tage damals tausch ich ein
gegen ein Dampfbad, heiss und edel.

Ja, die Gedanken hämmern laut.
Umsonst trag ich sein Bild, das Mal.
Mit Birkenzweigen peitsche ich die Haut,
dies finstre Erbe aus der Zeit der Qual.

Heiz mir ein heisses Dampfbad ein,
entwöhnt bin ich der schönen weiten Welt.
Ich bin benebelt und da hilft allein,
dass heisser Dampf das Dunkel mir erhellt.

Wladimir Wyssotzki starb 1980, erst 42 Jahre alt. Als Sänger ist er populär und zur Legende geworden. Aufnahmen seiner Lieder gab es lange nur unter der Hand.

Alltags-Bilder

Auch als Schauspieler arbeitete Wladimir Wyssotzki, im Moskauer Taganka-Theater, und im Film. Eine seiner ersten Rollen hatte er 1967 in einem Film von Kira Muratowa gespielt, KURZE BEGEGNUNGEN (KOROTKIE WSTRETSCHI), der Geschichte einer gefährdeten Ehe zwischen einer Beamtin und einem Geologen. Der Film war damals nur in wenigen Kinos zu sehen.

Ganz verboten wurde Kira Muratowas Film LANGE ABSCHIEDE (DOLGIJE PROWODY, 1971). Erst 1987 beim nationalen Festival im georgischen Tblissi konnte der Film zum ersten Mal öffentlich gezeigt werden. Die Aufführung kam einer Rehabilitierung gleich. Bei der Abschluss-Veranstaltung in der Philharmonie von Tiflis



DAS EWIGE LICHT von Algimantas Puipa

konnte Kira Muratowa lange Ovationen und einen Spezial-Preis der Jury entgegennehmen. LANGE ABSCHIEDE ist ein Film, der durch die Jahre nichts verloren hat, der aktuell wirkt, und kühn in seiner formalen Gestaltung. Ein kleiner und zugleich grosser Film, an dem eine Abwesenheit von Politik auffällt und die Hinwendung zum vergleichsweise intimen Thema einer Mutter-Sohn-Beziehung. Erzählt wird die Geschichte einer alternden Frau, der vor Jahren der Mann davongelaufen ist, nun wird auch der erwachsen gewordene Sohn weggehen, den sie mit ihrer Liebe überschüttete. Auf den ersten Blick ist diese Frau unsympathisch: sie redet viel und laut, putzt sich grell heraus, setzt sich in Szene, kokettiert aufdringlich, beherrscht autoritär und trickreich den Sohn. Sie rennt hektisch aufgedreht dem Leben nach, um ein Stück davon für sich festzuhalten. Hinter dieser grellen Oberfläche aber wird eine einsame, verletzte, verzweifelte Frau spürbar, die vom Leben vergessen wurde. Kira Muratowa denunziert diese Frau nicht. Aus zahlreichen sensiblen Beobachtungen setzt sie respektvoll ein Porträt dieses Menschen zusammen. Seine Qualität bezieht dieser Film aus behutsamen, poetischen Ansichten alltäglicher Vorgänge, aus einer fein differenzierten Psychologie und einer grossen Beobachtungsgabe. Fragt man heute nach den Gründen für das damalige Verbot, so wird man nur schwer eine Antwort finden.

Niemand kennt die Gründe. Es gibt keine Formulierungen über das Wieso und Warum. Die Leute, die das damals entschieden, sind heute nicht mehr zu finden. Es hiess nur, LANGE ABSCHIEDE sei ein schlechter Film mit

einer bürgerlichen Moral. Ich versuchte damals, mich nach den Gründen zu erkundigen, aber irgendwann gab ich es auf. Die Gründe waren mit Sicherheit nicht politischer Natur. Was die Leute an dem Film abstiess, war seine ungewöhnliche Ästhetik. In beiden Filmen verwendete ich eine neue und ungewöhnliche Ästhetik. Es war diese Ästhetik, die sie nicht verstanden und die sie ab-scheulich fanden. Sie haben sich gegen diese Ästhetik gewehrt, haben sie zur Seite geschoben. In der Ukraine gab es später einen Filmminister, Juri Oli-nijenko. Er war noch nicht Minister, als die beiden Filme gedreht wurden, später wurde er es. Er rief mich zu sich und sagte mir, er könne es mir erklären. Meine beiden Filme hätten eine Ästhetik, die der heutigen Ästhetik Jahre voraus sei. Deswegen seien sie für die meisten un-verständlich. Deswegen seien sie negativ aufgenommen worden.

Dieser Minister war zuständig, als ich den Film ZWI-SCHEN DEN GRAUEN STEINEN drehte. Als er fertig war, begann der Minister, ihn auf seine Art und nach seinem Willen zu verändern, neu zu montieren. Er hat ihn völlig zerschnitten. Ich war empört, ging zu ihm und warf ihm vor, dass er es war, der das Verbot meiner früheren Filme mit ihrer ungewöhnlichen Ästhetik erklärt hatte. Ich sagte ihm, dass es vielleicht auch in meinem neuen Film eine Ästhetik gibt, die neu und unverständlich sei. Er antwor-tete, das sei doch jetzt eine ganz andere Geschichte.⁵ ZWISCHEN DEN GRAUEN STEINEN (SREDI SERYCH KAM-NEJ, 1983), eine Adaption des 1885 geschriebenen Ro-mans «In schlechter Gesellschaft» von Wladimir Koro-lenko, wurde von der Film-Bürokratie so sehr verstüm-



VALENTINA von Gleb Panfilow

melt, dass sich Kira Muratowa genötigt sah, ihren Na-men zurückzuziehen. Das war 1983. Kira Muratowa war damals 49 Jahre alt: eine Regisseurin von zwei aus dem Verkehr gezogenen Filmen, die grosse Mühe hatte, wei-tere Filme machen zu können. Erst jetzt, unter den neuen kulturpolitischen Vorzeichen, konnte sie wieder einen Film realisieren, eine Somerset-Maugham-Verfilmung. Anfang der sechziger Jahre war sie aus Rumänien nach Odessa gekommen. Für die Politik interessierte sie sich nicht, ebensowenig für politische Themen auf der Lein-wand. Sie bewegte sich ausserhalb der gängigen ästhe-tischen Normen. Vielleicht war das einer der Gründe für das Verbot ihrer beiden Filme. Ein anderer Grund war si-cher, dass beide Filme zu pessimistisch endeten, oder sagen wir besser: nicht optimistisch genug. Schliesslich

wird man weitere Gründe im generellen gesellschaftlichen Klima jener Jahre suchen müssen, in der restaurativen Phase der Sowjetunion unter Breschnjew.

Der Fall Alexej German

Die Karriere des Leningrader Regisseurs *Alexej German* hatte 1971 mit einer Katastrophe begonnen: dem entschiedenen Verbot seines ersten Films STRASSENKONTROLLE (PROWERKA NA DOROGACH). Der Schriftsteller Konstantin Simonow, der mit Germans Vater, dem Schriftsteller Juri German, befreundet war, setzte sich für ihn ein und erreichte, dass Alexej German 1976 einen zweiten Film machen konnte, ZWANZIG TAGE OHNE KRIEG (DWADZAT DNEJ BEZ WOJNIJ). Das war die Adaption der gleichnamigen, 1973 veröffentlichten Erzählung Simonows aus den Tagen des Zweiten Weltkriegs: ein Journalist fährt von der Front nach Taschkent, um die Verfilmung seines Stalingrader Kriegs-Tagebuchs zu überwachen. Auf seinen nächsten Film musste German dann acht Jahre warten. 1984 drehte er ein bitteres Porträt der sowjetischen dreissiger Jahre, MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN (MOJ DRUG IWAN LAPSCHIN). Der Film wurde ins Regal gestellt und konnte erst 1986 aufgeführt werden.

STRASSENKONTROLLE, Germans erster Film, erzählt von einer Partisanen-Einheit im Zweiten Weltkrieg. Drei Figuren stehen im Mittelpunkt: ein Offizier der Roten Armee, der zu den Deutschen überläuft, um dann, nach einem erneuten Gesinnungswechsel, auf die sowjetische Seite



MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN von Alexej German

zurückzukehren – im sowjetischen Film der Stalin-Ära die typische Figur des Verräters, der sich hier aber, die Stereotypen verkehrend, als der eigentliche Held erweist; zweitens ein Major der Roten Armee, dem gängigen Klischee nach ein positiver Held, der hier aber als bedenkenloser Dogmatiker dargestellt wird; drittens schliesslich der Kommandeur der Einheit, ein einfacher Mann, der seinen Instinkten und Gefühlen folgt und sich damit seine Karriere verscherzt, gespielt wird diese Figur übrigens von Rolan Bykow, dem späteren Regisseur, der heute zur Spitze des Film-Verbands gehört. Alexej German führte in seinem Film eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen und moralischen Dogmen der Stalin-Zeit. Wie unerwünscht das 1971 war, erzählte er der Zeitschrift *Nowy Mir*:



ZWANZIG TAGE OHNE KRIEG von Alexej German

Bei GOSKINO wurde der Film feindselig aufgenommen. Der für uns zuständige Redakteur schrie: «Wie konntet ihr sowas machen?! Wer hat euch das erlaubt?!»

Es liegt mir durchaus fern, alle Missstände beim Film den Funktionären anzulasten. Unter ihnen gibt es honorige Leute, und vor allem – nicht von ihnen wird die Situation in der Kunst bestimmt, sondern vom Mikroklima der Zeit. Heute hat sich das Mikroklima gewandelt, und nun ist es ziemlich leicht, zu verurteilen und Schuldige zu suchen; dennoch bin ich überzeugt, dass es selbst damals absolut nicht nötig war, um den Film einen solchen Sturm zu entfesseln.

Treibende Kraft in der Kampagne gegen den Film war Boris Pawljonok, der damalige Hauptabteilungsleiter, der erklärte: «Viele Kriegsfilm enthalten verschiedene Fehler. Dieser hier ist so einmalig, weil er sämtliche Fehler in sich vereint, die man überhaupt machen kann.»⁶

Die Chefredaktion von GOSKINO, zuständig für die Abnahme des Films, urteilte damals:

Der vom Filmstudio abgenommene und eingereichte Film krankt an schwerwiegenden Mängeln in der Konzeption. Das Bild einer heroischen Zeit, das Bild des sowjetischen Volkes, das in den besetzten Gebieten den todesmutigen Kampf gegen die faschistischen deutschen Eroberer aufnahm, ist verzerrt dargestellt. Das Hauptthema des Films, der heroische Kampf gegen die Okkupanten, ist in den Hintergrund gerückt.

Alexej German überarbeitete den Film und legte ihn erneut vor.

Das Thema Partisanenkampf gegen die Okkupanten wird nicht entwickelt, der Film entheroisiert diese grosse Volksbewegung. Die Helden des Films auf Seiten der Partisanen erscheinen als gebrochene, niedergedrückte Menschen... Trotz der Umarbeitungen hat die Konzeption des Films überhaupt keine wesentliche Änderung erfahren. Der Film kann nicht zur Vorführung in den Kinos angenommen werden.

Dieses Dokument trägt die Unterschrift von *Wladimir Baskakow*, dem damaligen stellvertretenden Vorsitzenden von GOSKINO. Baskakow leitete anderthalb Jahrzehnte das renommierte Moskauer «Institut für Geschichte und Theorie des Films». Erst im Herbst 87 wurde er in diesem Amt von dem Schriftsteller *Ales Adamowitsch* abgelöst.

Der Vorsitzende von GOSKINO, Film-Minister *Romanow*, bestätigte die Ablehnung des Films STRASSENKON-





STRASSENKONTROLLE von Alexej German

TROLLE. An den Rand des Ablehnungsbescheids notierte er:

Ich habe den Film in der neuen Fassung gesehen: er kann unmöglich angenommen werden.

Und Boris Pawljonok, Hauptabteilungsleiter bei GOSKINO, tobte:

Ich gebe mein Ehrenwort: solange ich lebe, kommt mir diese Schweinerei nicht in die Kinos.

Alexej German resümierte:

Wenn ein Kollege jammert, er sei genötigt worden, soundsoviele Kompromisse zu schliessen, dann glaube ich nicht sonderlich an die Aufrichtigkeit solcher Äusserungen. Ich will niemanden verurteilen, nicht jeder hat einen Schriftsteller zum Vater, nicht jeder hat eine Datscha,

die man in einem kritischen Moment verkaufen kann; trotzdem – nicht nur mit Regieführen kann man sein täglich Brot verdienen. Es stimmt schon, Regisseure sind nicht gerade reich gesegnet mit Urheberrechten. Aber ein Recht haben wir zweifellos: unsere Arbeit nicht in die Kinos kommen zu lassen.

Ich weiss noch, als der Film ins Regal gelegt werden sollte, sass Kisseljow, der Direktor von Lenfilm, mit Tränen in den Augen in seinem Büro und redete auf mich ein: «Alexej, ich werd' doch abgesetzt. Nun hab' doch Mitleid mit mir, ich hab' auch so schon genug mitgemacht im Leben. Nun schneid' doch raus, worum sie dich bitten.» Ich sass auch da und heulte.

Ein hervorragender Direktor war das, er hat alles getan,

was in seiner Macht stand, um unseren Film in die Kinos zu bringen. Er hatte sogar die Stirn, im Kollegium von GOSKINO zu erklären, er verbürge sich für den Film mit seinem Parteibuch. Er musste tatsächlich leiden – er wurde abgesetzt.

STRASSENKONTROLLE wurde, wie auch später MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN, nicht einfach verboten, sondern regelrecht mit Erbitterung verboten, wurde als Verlust verbucht, und Lenfilm musste die Kosten aus seinen Einkünften kompensieren. Lange Zeit bekamen die Leute keine Prämien mehr. Es war uns peinlich, ihnen in die Augen zu sehen – Swetlana, meine Frau, und ich gingen durch den Hintereingang ins Studio.

Alexej German ist 49 Jahre alt und hat drei Filme machen können. Drei Filme in fünfzehn Jahren. Das Leben, das hinter diesen Filmen steht, vermag man sich kaum vorstellen. Aber wäre denn jetzt alles besser? Seit seinem letzten Film MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN hat er zahlreiche Projekte ausgedacht, bearbeitet, verworfen, ist gereist, ist nach Moskau gegangen und nach Leningrad zurückgekehrt – eine Biografie der Unruhe.

Ich will Ihnen etwas sagen, das Ihnen vielleicht merkwürdig vorkommt. Ich habe mich früher besser gefühlt. Es gab eine Auseinandersetzung, es gab einen Kampf um Prinzipien, um meine Filme, um meine Ideen. Ich fühlte mich dabei im Prinzip recht gut. Jetzt dagegen bin ich in einer schwierigen Lage. Ich sitze hier, und man singt mein Loblied. Das ist für mich sehr schwierig. Ich weiss nicht, was ich tun soll, ich bin in einer absolut neuen Situation, wie ein Taucher, der zu schnell aus der Tiefe auftaucht, was sehr gefährlich ist. Ich bin in eben dieser Situation, ich bin sehr schnell aufgetaucht. Ich fühle mich nicht gut. Meine Gesundheit ist nicht die allerbeste. Natürlich war ich auch damals krank, aufgrund all der Spannungen und Nervositäten. Aber ich spürte das damals nicht. Jetzt ist es etwas anderes. Ich denke, es wird vorbeigehen, ich werde es überstehen. Aber das braucht einige Zeit.

Mich hat einmal ein Franzose gefragt, warum ich nicht beim Moskauer Filmfestival war. Niemand erlaubte es mir, zum Festival zu gehen. Niemand lud mich ein. Es ist jetzt natürlich angenehmer, mit Ihnen hier zu sitzen und zu reden. Aber es gibt eine Reihe schwieriger Aspekte. Ich wiederhole: ich fühlte mich damals besser als jetzt. Ich weiss nicht, was ich tun soll, wie ich meine Arbeit fortsetzen soll, was ich drehen soll. Ausserdem hat man mich in eine Menge von Funktionen gewählt. Das kann ich nicht, es ist nicht mein Beruf, Verantwortung über die Arbeit anderer Menschen zu übernehmen. Ich kann das nicht. Ich versuche es. Als ich in einer schwierigen Situation war, haben mir viele Leute geholfen. Jetzt bin ich in dieser Lage, jetzt muss ich anderen Menschen helfen. Ich will es versuchen, aber ich weiss nicht, wie ich es tun soll. Und was, wenn ich es falsch mache, wenn man mir sagt: Du hast dich verändert, weil du in die und die Funktion gewählt worden bist? Aber das wäre nicht so – ich versuche doch nur, ein paar Leuten zu helfen. Ich kann gegenüber dem, was zurzeit vor sich geht, nicht gleichgültig bleiben.

Um auf die andere Periode in meinem Leben zurückzukommen: es war schwierig, in finanzieller Hinsicht natürlich, vor allem aber moralisch. Wissen Sie, man sieht einen Menschen, von dem man weiss, dass er eine Null ist,

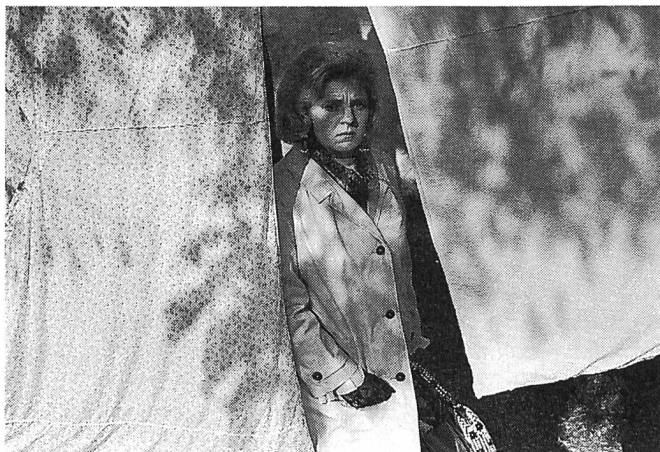
er weiss überhaupt nichts in seinem Beruf, er verantwortet Filme, die zu nichts brauchbar sind. Aber das ist der Mann, mit dem man reden muss, man hängt von ihm ab. Es gibt Perioden in meinem Leben, in denen ich abgeschoben wurde, dann wurde mir vergeben, ich kam zurück, und dann wurde wieder alles zurückgenommen. Es war damals wirklich eine schwierige Situation, aber irgendwie konnte man sich damit einrichten. Jetzt weiss ich nicht, wie ich handeln soll. Es wird jetzt sehr populär werden, ehrenwert zu sein – was für früher keineswegs charakteristisch war. Darin liegt eine grosse Gefahr für unsere Kunst. Denn es wird Leute geben, die keinen Begriff von Ehrenhaftigkeit haben, die aber nun ehrenwerte Menschen spielen, die die Maske ehrenwerter Leute annehmen. Sie werden sogar ehrenwerter aussehen als ehrenwerte Leute. Sie werden andere zum Narren halten. Das ist eine Gefahr, die wir heute verstehen müssen. Es gibt jetzt eine Menge Leute, die gefeuert wurden. Natürlich gibt es welche, die völlig zurecht gefeuert wurden, weil sie unserer Film-Industrie und der Kunst schadeten. Sie taten eine Menge schlechter Dinge, und es war absolut richtig, sie zu feuern. Aber darunter sind auch Menschen, über deren Schicksal ich wirklich traurig bin: weil sie unter anderen Bedingungen nicht schlecht gewesen wären, sie wären vielleicht sogar gut gewesen, gute Funktionäre. Es ist eine komplizierte Situation. Wenn ich an die Menschen denke, die mir Schwierigkeiten bereiteten, die mich quälten – und ich kann von mir sagen, dass ich im modernen sowjetischen Kino derjenige bin, der am meisten gedemütigt wurde, ausgenommen vielleicht Kira Muratowa, aber sie war glücklicher dran als ich, denn mein Film wurde sofort verboten und wir wurden nicht einmal dafür bezahlt, während ihre Filme abgenommen und erst später verboten wurden – wenn ich also auf die Leute zurückschaue, die mich demütigten, dann weiss ich, dass mir viele von ihnen geholfen hätten, wenn sie nur die Möglichkeit dazu gehabt hätten. Was sie taten, taten sie, weil sie es tun mussten, und nicht, weil sie es als richtig ansahen. Sie hatten Angst vor den wichtigen Funktionären.

Es gab immer Menschen, die mir geholfen haben, auch in meinen schlechtesten Augenblicken. Das waren nicht nur Film-Regisseure, es waren auch Leute in der Verwaltung, Partei-Funktionäre – sie haben mir sogar dann geholfen, als man mich völlig kaltstellen wollte. Ich würde diese Menschen gerne wiedersehen. Ich kann also nicht einfach die frühere Situation und alle Menschen pauschal verdammen. So einfach war das nicht, es war viel komplizierter.⁷

Eine dumme Geschichte

Ein letztes Beispiel: bisher unveröffentlichte Dokumente einer Auseinandersetzung, die Mitte der sechziger Jahre – der Hochzeit der Verbote – um eine Dostojewskij-Verfilmung der Regisseure Alexander Alow und Wladimir Naumow geführt wurde. EINE DUMME GESCHICHTE (SKWIERNI ANEKDOT), so der Titel von Erzählung und Film. «Diese dumme Geschichte hat sich zu eben jener Zeit zugetragen», beginnt Dostojewskij seine Erzählung, «als die Auferstehung unseres liebverehrten Vaterlandes mit so unaufhaltsamer Stosskraft einsetzte und das

Drängen aller seiner heldenmütigen Söhne zu neuen Bestimmungen und Hoffnungen mit so rührend naivem Eifer gerade erst seinen Anfang nahm.» Ein hoher Herr aus Petersburg, so die Geschichte, gerät nach einem feuchtfröhlichen Abend unter Freunden auf dem Heimweg in das Milieu des schlichten Volkes. Als vornehmer Gast aus besseren Kreisen wird er zu einer Hochzeit willkommen geheissen, der Beamte Pseldonimow heiratet. Es ist die Zeit der Reformen des Zaren Alexanders des Zweiten, Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, und jener hohe Herr beschliesst, die vielbesprochenen Reformen nun auch unters Volk zu bringen. Doch seine guten Absichten scheitern am Desinteresse der Menschen, an der Dummheit des Volkes, an der Unmöglichkeit, die lange eingeübte Untertänigkeit zu überwin-



LANGE ABSCHIEDE von Kira Muratowa

den. Der Abend endet in einem allgemeinen Gelage. Am nächsten Tag wird der hohe Herr nach Petersburg zurückkehren und mit seinen Untertanen strenger verfahren als je zuvor.

Dostojewskij schrieb die Erzählung 1862. Kurz zuvor war in Russland die Leibeigenschaft aufgehoben worden. Kann man Reformen zum Leben erwecken, und wie, war der Grundgedanke. Ein Gedanke, der hundert Jahre später, in der Sowjetunion Chruschtschows, als ALOW und NAUMOW den Film drehten, durchaus wieder aktuell war, und der heute, in der Sowjetunion Gorbatschows, erneute Aktualität gewonnen hat.

Im Januar 1966 kam es im *Verband der Filmschaffenden* zu einer Diskussion über den Film *EINE DUMME GESCHICHTE*. Aus dem Protokoll dieser Sitzung, das bisher nicht veröffentlicht wurde, zitieren wir einen Diskussionsbeitrag des Kritikers *Jewgenij Surkow*, der in seiner Sprache und in seiner Argumentation als durchaus typisch für das damalige Klima angesehen werden kann.

Ich gehöre zu den Menschen, die der Ansicht sind, es sei die heilige Aufgabe unserer Kunst und insbesondere unseres Films, für unseren Dostojewskij zu kämpfen, also unsere Auffassung von seinen Ideen und seiner inneren Entwicklung jener Auffassung entgegenzustellen, die so geschickt, mitreissend und überzeugend von vielen Theater- und Filmgrössen im Westen verfochten wird, die zugleich aber so falsch und gefährlich ist.

Überlegen wir doch einmal, wohin die Grundidee des Films uns leitet. Offensichtlich zu den Episoden, wo die Fliege beerdigt wird und wo die Begriffe Mensch und

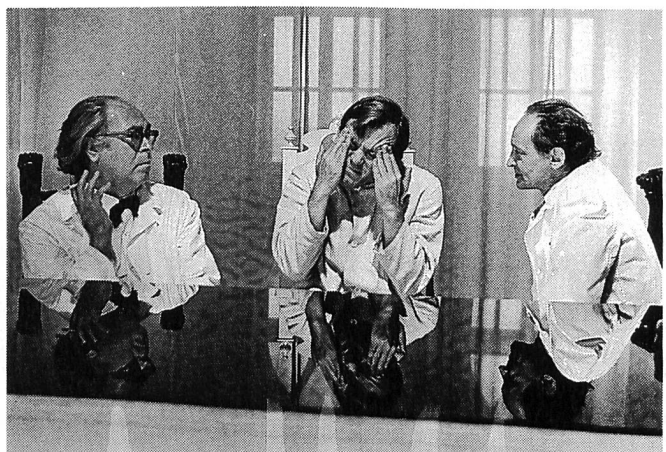
Fliege, also Mensch und Tier beziehungsweise nichtswürdige Kreatur, einander gleichgestellt werden. Lenin sprach seinerzeit vom «mehr als üblen Dostojewskij», und dabei hatte er jene krankhaften Seiten von dessen Schaffen im Sinn, die zurückzuführen sind auf die Neigung, Gefallen zu finden am Leid, an Bösem und Abnormem. Doch selbst bei diesem Dostojewskij ging die Auseinandersetzung mit dem Sklavischen, dem Schweinischen im Menschen nie so weit, dass ein Gleichheitszeichen zwischen Mensch und Schwein gesetzt wird... Warum assoziiert man bei ALOW und NAUMOW ständig Bunuel und Bergman? Warum findet das Kafka-Thema des Ungeziefers bei ihnen seine Fortsetzung in der Gleichstellung von Fliege und Pseldonimow? Doch deshalb, weil sie Dostojewskij in der gleichen Richtung weiterdenken, wie es Kafka und andere westliche Künstler tun – und das ist eine reaktionäre Richtung, die nicht an den Menschen glaubt.

Noch deutlicher formulierte der damalige Film-Minister Romanow die Zeitstimmung gegen den Film. In einem Brief an Alexander ALOW und Wladimir NAUMOW, den wir hier ebenfalls zum ersten Mal publizieren, schrieb er:

Was hat mich an Ihrem Film besonders beunruhigt? Ich sagte Ihnen schon bei unserer ersten Begegnung, dass ich in Ihrem Film Dostojewskij nicht finden kann. Die Titel mit den Masken im Hintergrund, die viehischen Fratzen statt menschlicher Gesichter, das betrunkene Gefasel statt normalem Russisch, dazu noch die Kutscher im Hof, die ganze Szene mit dem Nachttopf und schliesslich die Fliege auf der Hand – was ist denn das für ein Dostojewskij? Das ist auch nicht ALOW und NAUMOW, denn es kommt anderswoher, vor allem aus italienischen und schwedischen Filmen, und ist unserer sowjetischen Kunst vollkommen wesensfremd.

Natürlich ist Dostojewskijs Schaffen widersprüchlich, sind seine politischen Verlautbarungen sowie seine Vorstellungen von christlicher Demut und Vergebung unserer Weltanschauung zutiefst fremd. Aber dürfen wir denn ausser acht lassen, dass Dostojewskij als einer der ersten in der russischen Literatur vom geistigen Reichtum und der menschlichen Würde «des kleinen Mannes» gesprochen hat, davon, um Belinski zu zitieren, «wieviel Schönes, Edles und Heiliges noch in der beschränktesten Menschennatur liegt»?

Natürlich sind die reaktionären, gegen das Volk gerichteten Tendenzen, die in vielen Werken Dostojewskijs zum Vorschein kommen, in gewissem Masse auch in «Eine



WAHNSINN von Kaljo Kiisk



REUE von Tengis Abuladse

dumme Geschichte» erkennbar. Es wäre albern, dies zu bestreiten. Aber halten wir denn diese Tendenzen nicht mehr für sozial schädlich? Wieso müssen wir sie nun auf einmal im Film darstellen? Ist denn der Kampf gegen die reaktionären Seiten in Dostojewskijs Schaffen bereits von der Tagesordnung gestrichen? Sind denn W.I. Lenins zornige Worte von der «mehr als üblen Nachahmung des mehr als üblen Dostojewskij» bereits in Vergessenheit geraten?

Es geht im Grunde darum, dass Werke, auch Werke aus dem 19. Jahrhundert, die ein Sammelsurium von Abnormalitäten sind und keinen einzigen Lichtstrahl enthalten, in unserem Bewusstsein Misstrauen gegenüber dem Menschen aufkommen lassen, unseren Willen lähmen und ihm jegliche Perspektive nehmen. Dabei finden sich bei Dostojewskij nicht nur Karikaturen, sondern auch lebendige Bilder der Wirklichkeit – haben wir also das Recht, nur das eine herzzunehmen und das andere zu vergessen, nämlich jene schonungslose Kritik an der russischen Bourgeoisie, die sich durch das gesamte Schaffen des grossen Schriftstellers zieht – also auf die wichtigsten und wertvollsten Seiten seines Schaffens zu verzichten?

Romanow gab den Film nicht frei. Das war 1966. 1987, im Zug der Neubewertung von verbotenen Filmen, kam es zu erneuten Diskussionen um den Film, die Wladimir Naumow so zitiert:

Ich weiss nicht, was in der Konfliktkommission gesprochen wurde. Ich kenne lediglich das Ergebnis, ich weiss, dass die Konfliktkommission den Film zur Aufführung empfohlen hat. Aber ich habe an einer Sitzung des Sekretariats des Film-Verbands teilgenommen. Sie war der früheren Sitzung – in den sechziger Jahren – sehr ähnlich. Die Argumentation gegen den Film war dieselbe wie früher. Früher wurde uns vorgeworfen, dass der Film kafkaesk sei, westlich, dass er ein falsches Bild vom Volk zeichne, von den Menschen. In der neuen Sitzung fielen ähnliche Argumente. Viele haben nach wie vor etwas gegen den Film. Sie können ihn nicht verstehen, sie nehmen ihn nicht ab. Im Grunde ist die Situation die gleiche geblieben, früher wie jetzt.⁸

Dass über Alexander Alows und Wladimir Naumows Film kontrovers diskutiert wird, zeigt, dass er an Aktualität und polemischer Schärfe nichts eingebüsst hat. Dass über EINE DUMME GESCHICHTE kontrovers diskutiert werden kann, ist das Neue in der gegenwärtigen Situation.

Die Stalinismus-Debatte

Ein Maler, dessen Bilder als «individualistisch» gelten, wird deportiert. Familien werden auf einen Lastwagen getrieben und wegtransportiert, weil sie zufällig denselben Namen haben wie ein politischer Gegner. Bäume, von Häftlingen gefällt, treiben den Fluss hinunter, Frauen suchen die Stämme nach eingeschnitzten Lebenszeichen ihrer Männer und Söhne ab. Diese Szenen aus Tengis Abuladses Film DIE REUE hatten zahlreiche sowjetische Zuschauer einer mittleren und älteren Generation an den eigenen Alltag im Stalinismus erinnert. Abuladses Film über einen fiktiven Diktator, der Züge von Hitler, von Mussolini und von Lawrenti Berija trägt, dem sowjetischen Innenminister und Stellvertreter Stalins, hatte im Januar 1987 die filmische Auseinandersetzung mit dem Stalinismus eröffnet, die seitdem nicht abgerissen ist. DIE REUE hatte übrigens des längeren vorgelegen. Das Drehbuch war bereits 1981 geschrieben worden, gedreht wurde 1984, unter dem Patronat von Edward Schewardnadse, dem damaligen Partei-Chef Georgiens und heutigen Aussenminister, der das Projekt vor GOSKINO abschirmte. Es ist bis heute die verschiedenste filmische Auseinandersetzung mit dem Stalinismus. Freilich nicht die erste. Ansätze, in der Kunst mit der – wie man sie nannte – «Zeit des Personenkults» abzurechnen, gab es im Grunde seit dem 20. Parteitag der KPdSU, der 1956 Chruschtschow an die Macht brachte. 1965 schilderte der litauische Regisseur Vytautas Zalakevicius in seinem Film CHRONIK EINES TAGES (VIENOS DIENOS KRONIKA) das Schicksal einer Gruppe von Wissenschaftlern, deren



REUE von Tengis Abuladse

Institut Anfang der fünfziger Jahre geschlossen wird, weil ihre Wissenschaft, die Kybernetik, als westliche Erfindung und damit als nicht-sozialistisch eingestuft wird. Ausserhalb Litauens kam der Film nur in einer zensurierten, sprich: verstümmelten russischen Fassung in die Kinos. Zalakevicius' Filmografie weist nach diesem Film grössere Perioden des Schweigens auf.

In jüngster Zeit ist die Auseinandersetzung mit dem Stalinismus vom Dokumentarfilm übernommen worden – der rascher auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert als der schwerfälligere Spielfilm. Beim ersten Leningrader Dokumentarfilm-Festival in diesem Januar beispielsweise wurde der Film GEGENANKLAGE (VSTRETSCHNY ISK – NABLJUDENIE) von Arkadi Ruderman und Juri Kaschtschewatzki ausgezeichnet. Das ist ein Film über



KLEINE VERA von Wassili Pitschul

den belorussischen Schriftsteller *Ales Adamowitsch*, der eine nicht genehmigte Kundgebung zum Gedenken an jene Opfer der Stalinzeit organisiert hatte, die im vergangenen Jahr in Massengräbern in den Wäldern bei Minsk gefunden worden waren. Wegen «Verunglimpfung Stalins» war Adamowitsch angeklagt worden, den Prozess hatte er gewonnen. Der Film sammelt Materialien zu Adamowitschs Biografie und dokumentiert die Ereignisse um die Kundgebung. Das Minsker Studio hatte sich geweigert, den Film zu realisieren, zu heiss schien das Thema. In Leningrad wurde er dann hergestellt, aber noch immer waren bei der Festival-Vorführung einige Dialogstellen (es geht um die Sitzung einer Gruppe «Me-

morial», unter anderem mit Adamowitsch und Jewtuschenko) durch Pieptöne unkenntlich gemacht. Ein Dokumentarfilm schaltet sich ein in die aktuellen Diskussionen um den Stalinismus. *Marina Goldowskajas* Lager-Film *DIE MACHT VON SOLOWKI* (SOLOWETZKAJA VLAST) steht den Aufarbeitungen unserer Geschichte etwa durch Claude Lanzman oder Marcel Ophüls nicht nach. Immer wieder kommen in diesen Filmen Betroffene zu Wort, Zeitzeugen, Menschen, die im Lager sassen, die ihre Angehörigen verloren haben, Menschen des Alltags. Es ist, als habe man eine Schleiße geöffnet, als sei zum ersten Mal die Gelegenheit gegeben, sich die Schrecken der Vergangenheit von der Seele zu reden.

Das neue Kino

Den neuen sowjetischen Spielfilm, den Film der *Ära Gorbatschow*, das Perestrojka-Kino hingegen gibt es noch kaum. Das zu schaffen, wird längere Zeit in Anspruch nehmen. Was bei uns Aufmerksamkeit erregte, waren die früher verbotenen und jetzt freigegebenen Filme. Doch die Regale sind inzwischen leerräumt. Viele Regisseure – wie Alexej German – scheinen Schwierigkeiten zu haben, sich auf die veränderten Umstände einzustellen. Andere wie *Wadim Abdraschitow* kommen von dem eingetübten Formen-Kanon nicht los, von der «äsoptischen Sprache», die alles nur indirekt, in Anspielungen,

Vergleichen, Parabeln sagt (*DER DIENER/SLUGA*, 1989). Und eine junge Generation von Regisseuren meldet sich erst zögernd zu Wort, wie *Wassili Pitschul*, dessen Debut *KLEINE VERA* (MALENKAJA WERA, 1988) in der Sowjetunion als erster Film einer neuen Ära gilt. *Wassili Pitschul* ist 28 Jahre alt, und Vera, die Heldin des Films, ist 17. Ein junges, freches, selbstbewusstes Mädchen, sexy, modisch, aufmüpfig. In einer kleinen Provinzstadt lebt sie mit ihren Eltern in einer kleinen Wohnung. Der Vater säuft, die Mutter rackert sich als Näherin ab: kein Vorbild eben für die Jungen. Vera hat eine ungeschlossene Romanze mit einem Jungen, die in einer Katastrophe endet. Veras Vater rammt dem Schwiegersohn in spe im Soff ein Messer in den Bauch, Vera stopft sich mit Schlaftablettchen voll. Eine enge, rohe und grob gezeichnete Welt, Küchenmief tropft aus den Bildern. Bitterer wurde im sowjetischen Film selten über die trostlose Perspektive der Jugend von heute gesprochen. Die Dialoge sind scharfzüngig, die Bilder fetzen einem ziemlich um die Ohren. Das alles hat die Kraft der Authentizität. Solche Filme sind auch heute noch keineswegs selbstverständlich. Sie müssen den Verhältnissen abgetrotzt werden.

Im Übrigen sind sowjetische Kinos dabei, erst einmal einen immensen Nachholbedarf zu decken, zu lange war das Land vom westlichen Kino abgeschnitten. Die ersten Bunuel-Filme, die ersten Hitchcock-Filme wurden ins Land gebracht. Unvorstellbar, was man in der Sowjetunion bisher alles nicht sehen konnte. Bei einem Festival in Riga gab es Godard und Straub zu sehen. Die sowjetischen Cinéasten haben sich daran gemacht, den Anschluss ans internationale Kino nachzuholen. Aber nach all den Versäumnissen der Vergangenheit wird das, kein Zweifel, ein langes Stück Weg sein. ■

Anmerkungen:

- ¹ Dass der Filmtitel hier im estnischen Original zitiert werden kann, ist ein deutliches Zeichen der Veränderungen. Bisher liefen filmische Beziehungen der Republiken ins Ausland über Moskau, und Moskau handelte Filme aus den Republiken – wenn überhaupt – nur unter ihrem russischen Titel.
- ² Das Gespräch mit Elem Klimow führte ich im Herbst 1986 in Moskau.
- ³ Um so paradoxer mutet die Entscheidung der Berliner Filmfestspiele und ihres Leiters Moritz de Hadeln an, einem GOSKINO-Funktionär namens Michail Schkalkow in diesem Jahr eine «Berlinale Kamera» zu verleihen. Die Begründung: Herr Schkalkow habe auch in schwierigen Zeiten stets dafür gesorgt, dass der Berlinale gute sowjetische Filme zur Verfügung stünden. Das Gegenteil ist richtig: Michail Schkalkow bemühte sich stets nach Kräften, eine angemessene Repräsentation sowjetischer Filme bei internationalen Festivals zu boykottieren und zu verhindern.
- ⁴ Das Gespräch mit Andrej Plachow führte ich im Sommer 1987 in Moskau.
- ⁵ Das Gespräch mit Kira Muratowa führte ich im Sommer 1987 in Moskau.
- ⁶ Dieses und die folgenden Zitate stammen aus: *Nowy Mir* 2/87.
- ⁷ Auszüge aus einem Gespräch, das ich im Herbst 1986 in Repino bei Leningrad mit Alexej German führte.
- ⁸ Das Gespräch mit Wladimir Naumow führte ich im Sommer 1987 in Moskau.