Locarno hievt den sowjetischen Film aus der Versenkung

Autor(en): **Adatte, Vincent**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **52 (2000)**

Heft 8

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932726

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Locarno hievt den sowjetischen Film aus der Versenkung

Nach der Retrospektive «Joe Dante und die zweite Corman-Generation», die letztes Jahr einen Überblick über einen oftmals vernachlässigten Teil der neueren amerikanischen Filmgeschichte bot, greift das Festival von Locarno in seiner 53. Ausgabe noch höher. Das Ziel seiner diesjährigen Retro ist es, nicht weniger als eine «andere Geschichte des sowjetischen Films» zu zeigen.

Vincent Adatte

Der Filmhistoriker Bernard Eisenchitz, Urheber dieser grossartigen Neubewertung, verdient alles Vertrauen. Immerhin war er im Herbst 1992 einer der Ersten, der das günstige Klima der «Perestroika» zu nutzen wusste, um Licht in den Fall des grossen Filmemachers Boris Barnet zu bringen, der auf typisch sowjetische Weise unerbittlich – für den westlichen Betrachter aber nahezu unmerklich – verfolgt wurde. Beim Sammeln von Dokumenten und Zeugenberichten stellte der Historiker sehr rasch fest, dass dieser Fall alles andere als einfach ist. Wie auch so mancher andere, den es in Locarno zu entdecken gilt. Im Kielwasser der «Perestroika» bemühen sich russische Kritiker und Forscher gegenwärtig, sich ihrer eigenen Filmgeschichte wieder zu bemächtigen, indem sie Filme und Autoren ausgraben, die aufgrund der Staatsräson vergessen wurden – einer Staatsräson, die sich je nach politischer Wetterlage veränderte, was den Zugang nicht eben vereinfacht...

Die «Verbannten» von 1926 bis 1968

In Locarno werden 45 Lang- und 11 Kurzfilme aus der Versenkung gehievt, die eine «andere Geschichte des sowjetischen Films 1926 – 1968», so der Titel der Retrospektive, erzählen sollen. Aber Vorsicht: Es handelt sich dabei nicht um eine Litanei von Märtyrerfilmen, denn Eisenchitz und seine russischen Kollegen haben diese Neubewertung mit dem Anspruch auf Vollständigkeit an die Hand genommen. Es wurden deshalb «alle» Werke berücksichtigt, die Opfer der Unberechenbarkeiten der sowjetischen Ära waren, handle es sich nun um Filme «abweichender» Autoren, die von der Zensur verfolgt wurden, oder um Produkte der reinsten stalinistischen Propaganda, die zum Zeitpunkt des «Tauwetters» unter Chrustschow als nicht mehr tragbar galten. Es darf daher nicht überraschen, wenn praktisch übergangslos auf eine sehr konventionelle musikalische Komödie wie «Wolga-Wolga» (1938) von Grigori Aleksandrow ein Film wie Abram Rooms «Junger, strenger Mann» (Strogij junoscha, 1936) folgt, dessen öffentliche Erstaufführung erst 1974 stattfand, anlässlich des achtzigsten Geburtstags dieses erstklassigen Autors, der «vielleicht» den Fehler beging, 1925 zu proklamieren, dass im Film «den lebenden Menschen Vorrang einzuräumen ist».

Um überhaupt eine Chance zu haben, sich in dieser trügerischen Welt zurechtzufinden, in der Kunst und Kompromiss sich ständig aneinander reiben, muss man sich die Eigenart der sowjetischen Zensur vor Augen halten. Im Gegensatz zu den USA, wo der Filmemacher nicht der Besitzer seines Films ist (es gibt daher genau genommen keine Zensur ihm gegenüber), kultivierte das sowjetische Modell den Begriff des Autors bisweilen ad absurdum, was ihm erlaubte, die Debatte zu personifizieren, um bei Bedarf widerstandslos einen Verantwortlichen (und zwangsläufig einen Schuldigen) zu bestimmen!

Wie Eisenchitz festhält, blieb der Filmemacher zwar Herr seines Films, musste aber – in allen Phasen der Realisierung des Filmprojekts – fortwährend Verbesserungen, Korrekturen und Retouchen anbringen, um den Forderungen der Partei gerecht zu werden. Gelang ihm dies nicht, folgten weitere Zensurmassnahmen, die ein schlichtes Verbot jedoch tunlichst zu vermeiden suchten (heimliche Veröffentlichung, Verschwinden des Negativs, Verunglimpfungskampagne usw.). In den Augen der Partei liess die Vorstellung, ein Genosse könnte sich möglicherweise nicht ändern, «unzulässige» Zweifel an der Wirksamkeit des Systems aufkommen! Diese Art der Zensur erschwerte die Wertschätzung der Filme, die diesen Hürdenlauf überstanden. Dies trifft auch auf Boris Barnet zu, dessen überschwänglich-freudige Beschreibung der Landwirtschaftskollektive Stalins in seinem hervorragenden Film «Ein wunderbarer Sommer» (Schtschedroje leto) uns im Unwissen darüber lässt, ob sie einem sehr naiven oder einem höchst ironischen Geist entsprang.

Kleider machen noch keine Leute

Angesichts der propagandistischen Werke sollte man sich nicht allzu stark auf die Etikette der Filme verlassen, aufgrund derer sie (allzu) entschieden auf den Index gesetzt wurden. Wo ist – um nur eines der zahlreichen verzwickten Beispiele zu erwähnen – ein Filmemacher wie Juli Raisman einzuordnen, der Urheber einiger der grössten Erfolge der sowjetischen Filmgeschichte? Trotz der negativen Einstellung Stalins (der dies zweifellos urbi et orbi verkündete) vermochte «Der Zug nach Osten» (Podjest idiot na wostok) 1948 viele der nahezu 16 Millionen Zuschauer zu begeistern (die sich vielleicht nicht getäuscht haben). Unter dem heroisch-revolutionären Lack lässt sich heute die skandalöse und politisch unkorrekte Dialektik «privates Leben – öffentliches Leben» entdecken!

«Der feste Knoten» (Tugoj uzel, 1957) von Michail Schwejzer

In seiner Musikkomödie (eine der ersten dieses Genres) «Das Akkordeon» (Garmon, 1934) zelebriert der ukrainische Filmemacher Igor Sawtschenko die Schönheit der Welt an sich in einem solchen Ausmass, dass man die teleologische Notwendigkeit der marxistischen Revolution anzuzweifeln beginnt. Ebenso hat ein konservativer Filmemacher wie Iwan Pyrijew, Autor des konformen Films «Die Kosaken aus Kuban» (Kubanskjie kasaki, 1950) – Chruschtschow führte ihn in seinem berühmten Bericht für den 20. Parteikongress als ein Musterbeispiel für die stalinistische Verzerrung der Realität an – in seiner Funktion als Direktor der staatlichen Mosfilm das Aufkommen einer neuen Generation junger Filmemacher begünstigt, indem er sie so weit wie möglich die Filme ihrer Wahl machen liess.

«Wolga-Wolga» (1938) von Grigori Aleksandrow

▼ «Die Kosaken aus Kuban» (Kubanskije kasaki, 1950) von Ivan Pyriew

Drei Schlüsselperioden

Das empfehlenswerte Begleitbuch zur Retrospektive unterteilt auf sehr übersichtliche Weise die Zeitspanne von 1926 bis 1968 in drei Schlüsselperioden. Die erste – kurze – dauert von 1926 bis 1936. 1926 ist das Datum der Realisation von Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin» (Bronenosez Potjomkin), der die Utopie eines freien Kinos einleitet, das gleichzeitig das revolutionäre Ideal darstellt. 1936 endet das Goldene Zeitalter, da Stalin (der den amerikanischen Film und insbesondere die Western liebte) schrittweise den Realsozialismus einführte, flankiert von den auf traurige Weise berühmt gewordenen Helden.

Die Retro in Locarno verzichtet auf die grossen Formalisten à la Alexander Dowshenko, Dsiga Wertow und Wsewolod Pudowkin und widmet seine Aufmerksamkeit den in der Versenkung verschwundenen oder verkannten Filmemachern (und Drehbuchautoren) wie Aleksandr Matscheret, Friedrich Ermler, Wasilij Fedorow und Abram Room, die das Diktat der epischen Darstellung ablehnten und sich bemühten, in ihren Filmen ein Stück Realität (und Menschlichkeit) zu bewahren. Hier schon entsteht die der Retrospektive zu Grunde liegende Hypothese (die einigen gewohnten Vorstellungen zuwiderläuft), dass es nicht ein, sondern mehrere sowjetische Filmschaffen gibt.

Die zweite Schlüsselperiode beginnt 1936 und dauert bis zum Tod Stalins 1953. Sie zeigt, wie in diesen schrecklich düsteren Jahren gewisse Filmemacher (Barnet – nach wie vor –, Konstantin Judin, der erstaunlich unpolitische Musikkomödien schaffte u. a.) versuchten, das bereits ziemlich kompromittierte Ideal der freien Kunst zu retten, obwohl das System sie in die misslichsten Abhängigkeiten führte.

«Tauwetter» vor dem Winter

Während der gesamten sowjetischen Ära war die Literatur dem Film immer einige Schritte voraus. Der 1954 kurz nach dem Tod Stalins veröffentlichte Roman «Tauwetter» (Ottepel) von Ilja Ehrenburg stiess auf einen derart grossen Erfolg, dass dessen Titel für die gesamte Erneuerungsbewegung in der UdSSR von 1953 bis 1968 steht, der dritten in der Retrospektive von Locarno berücksichtigten Schlüsselperiode. Mit dem Machtantritt Chruschtschows, der die stalinistische Haltung dem Film gegenüber scharf verurteilte, wuchsen einer ganzen Generation junger Autoren neue Flügel. Die Zeit der subjektiven Betrachtungsweise begann. Die Liberalisierung stiess jedoch mit den in «Der feste Knoten» (Tugoj uzel, 1957) von Michail Schwejzer auf inakzeptable Weise geschilderten Privilegien der Apparatschiks sehr schnell an ihre Grenzen. Nach zahlreichen Konfrontationen mit der Zensurbehörde sah sich Schwejzer gezwungen, Teile seines Films neu zu schneiden und zu drehen. Die ungekürzte Originalversion wurde erst 1989 gezeigt, nachdem sie von der – während der Perestroïka ins Leben gerufenen und viel zitierten – Konfliktkommission freigegeben wurde (in Locarno werden beide Versionen gezeigt).

Für die anderen jungen Filmemacher dauerte das Tauwetter etwas länger, doch ab 1963 wurden Marlen Chuzijew, Georgi Danelija, Lew Kulidshanow, Wladimir Wengerow (Filmemacher, aber in erster Linie auch ein wenig bekannter Drehbuchautor) sowie Wladimir Trendiakow Opfer eines wieder hart, oft sogar brutal zuschlagenden Regimes, das ihnen die Flügel stutzte. Im August 1968 liess die Repression des Prager Frühlings die Generation der «Tauwetter-Filmemacher» definitiv in sich zusammenfallen. Die Utopie wurde im Keim erstickt. Der sowjetische Film beugte sich der Unbeständigkeit der «Jahre der Stagnation» während der Breschnew-Ära, mit Ausnahme jener starken Persönlichkeiten, die weiterhin auf ihre Vorrechte als Autoren pochten. Ihnen blieb nur das Dissidenten-Dasein im Exil (Andrej Tarkowskij, Otar Iosseliani), oder letztlich das Gefängnis (Sergej Paradschanow). Doch dies ist eine andere Geschichte. ■