Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 26 (1974)

Heft: 3

Artikel: Neuere Tendenzen im sowjetischen Filmschaffen der Gegenwart

Autor: Eichenberger, Ambros

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933307

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Neuere Tendenzen im sowjetischen Filmschaffen der Gegenwart

Die «Abgeschirmtheit», die nach Solschenizyn zu den Hauptmerkmalen der sowjetischen Gesellschaft gehört, ist mit ein Grund, weshalb auch das Filmschaffen dieses Landes, obwohl es zu den reichsten und vielfältigsten gehört, uns weithin fremd und unbekannt geblieben ist. Um so begrüssenswerter ist es, dass jetzt im Rahmen verschiedener Kulturabkommen mit europäischen Ländern, u.a. auch mit der Schweiz, eine allerdings kleine und nicht mehr allerneueste Auswahl sowjetischer Filme die «Abgeschirmtheit» ein wenig zu durchbrechen versucht. Man wird sich allerdings hüten müssen, auf Grund dieser wenigen «Muster» vorschnelle Urteile über die gesamte sowjetische Filmproduktion zu fällen. Vor allem, was neuere Tendenzen und allfällige thematische Erweiterungen anbetrifft, ist Vorsicht am Platz. Es stellt sich die Frage, wie stark solche Filme nicht nur offizielle und politische, sondern auch künstlerische und thematische Repräsentativität in Anspruch nehmen können. Nicht immer ist das am weitesten Verbreitete zugleich das, was über Vorgänge, geistige Strömungen, stilistische Richtungen, gesellschaftliche Prozesse am meisten Aufschluss gibt.

Wenn das für uns gilt, gilt es auch für die Sowjetunion. Nur in stärkerem Mass. Deshalb nämlich, weil man weiss, wie gerade die hervorragendsten sowjetischen Regisseure Mühe haben, ihre Filme unters Volk zu bringen. Es sei bloss an Tarkowskis *Andrej Rubliov* erinnert, der jahrelang in den Schubladen liegenblieb, bis er von der Zensur freigegeben wurde und heute, wie es sich gehört, zu den grossen Werken des sowjetischen Filmschaffens der Gegenwart gehört.

Die Frage der «Abgeschirmtheit» stellt sich m. a. W. nicht nur für uns, sondern auch für das sowjetische Publikum. Sie hat sich im letzten Sommer auch einem alles andere als antisowjetisch eingestellten, internationalen Filmkritikergremium gestellt, das in Moskau zu einem Symposium über das «multinationale sowjetische Filmschaffen» zusammengekommen war. Dabei wurden Werke aus jeder der 15 Republiken vorgeführt, in der Absicht, den ausländischen Gästen eine Übersicht über den aktuellen Stand der staatlichen (eine andere gibt es nicht) sowjetischen Filmproduktion, ihrer Stilrichtungen, Themen und Tendenzen zu geben. Neueste Filme der besten sowjetischen Regisseure wie Iosseliani und Paradshanow wurden allerdings vermisst.

Dessen ungeachtet war der Einblick in die Vielfalt, den Reichtum und die Probleme des sowjetischen Filmwesens, war der persönliche Kontakt mit Filmschaffenden aus allen Teilen der Union sehr interessant. Zur Charakterisierung der Situation und der Trends haben sich die Stichworte «multinational», politisch und poetisch und der «sowjetische Alltag» angeboten.

Eine multinationale Realität

Vielfalt und Reichtum im sowjetischen Filmschaffen sind vorerst einmal in der vielvölkischen Realität (über 105 verschiedene Nationen und beinahe soviel verschiedene Sprachen) dieses immensen Territoriums begründet. Ein oberflächlicher westlicher «tour d'horizon» macht, auch was die Welt des Films betrifft, in den meisten Fällen bei den Produktionen der Mosfilm- (Moskau) oder Lenfilm- (Leningrad) Studios, die allerdings zu den einflussreichsten gehören, halt. Wir haben einige Mühe zu ermessen, dass es neben der russischen noch 14 andere Unionsrepubliken gibt, die zum Teil nicht nur über beachtliche Studioeinrichtungen und eine ansehnliche Jahresproduktion verfügen, sondern auch in filmkünstlerischer Hinsicht etwas

vorzuweisen haben. Die ältesten dieser «Filmfabriken Russlands» sind – vor der Oktoberrevolution – in Kiew in der Ukraine und in Odessa am Schwarzen Meer gegründet worden. Interessant ist festzustellen, wie das Filmschaffen dieser Republiken von ihrer geschichtlichen Entwicklung, von ihrer nationalen Eigenart und von den «Meistern», die dort gearbeitet haben, geprägt worden ist. Die Tatsachen etwa, dass Kiew zu den ältesten Filmschulen Europas gehört und dass ein so bedeutender Regisseur wie Dowshenko dort jahrelang ein und aus gegangen ist, haben in verschiedener Hinsicht Spuren hinterlassen. Stilistisch etwa in den Werken eines Sergej Paradshanow *(Schatten vergessener Ahnen)* und eines Juri Iljenko *(Der weisse Vogel mit dem schwarzen Fleck),* weil darin etwas von der Leidenschaft und vom Lyrismus Dowshenkos weiterlebt.
Aber nicht nur in der Ukraine, auch in vielen andern Republiken hat sich – trotz «unité de doctrine» – die nationale Tradition und das Genie dieser Völker zu erhalten und durchzusetzen vermocht. Dieses starke und lebendige Volkstum hat in verschiedenartigsten Varianten (historisch, poetisch, musikalisch usw.) auch filmische Gestalt angenommen. Neben den obligaten filmischen Pflichtübungen zum Aufbau der sozialistischen Gesellschaft scheinen diese Republiken im Film ein privilegiertes Mittel gefunden zu haben, mit dem sie die nationalen Werte und das kulturelle Erbe neben den anderen Vermittlungsformen – dem Buch und der vielfach noch praktizierten «mündlichen Tradition» – dem Volke ins Bewusstsein rufen können.
Es würde zu weit führen, hier im einzelnen auf die Produktion der verschiedenen Unionsrepubliken einzutreten. Allen voran wären Georgien und Armenien mit einer eigenen Abhandlung zu versehen. Der unverwüstliche Humor dieser beiden Völker, ihre beneidenswerte poetische Veranlagung, ihre Volkstänze und ihre Volksmusik haben lustige Komödien, aber auch Werke von unnachahmlicher Schönheit hervorgebracht. Die Regisseure dieser Gegend, Iosseliani, die Gebrüder Schengelaja, Abuladze u. a., gehören zu den brillantesten, die die Sowjetunion gegenwärtig aufzuweisen hat.
Aber auch auf so entlegene Provinzen wie Turkmenien, Usbekien und Kirgisien müsste man ausführlich zu sprechen kommen, weil einige der von dort gezeigten Filme *(Die Schwiegertochter* von Chodschakuli Narliew [Turkmenfilm], die Verfilmung der literarischen Werke des Schriftstellers Tschingis Aimatow aus Kirgisien usw.) eigentliche Überraschungen, wenn nicht gar Offenbarungen gewesen sind. Die baltischen Studios haben sich vorwiegend im Dokumentarischen starkgemacht, und im moldauischen Film *Leutare* (Regie: E. Lotjanu), der letztes Jahr am Festival in San Sebastian gezeigt und preisgekrönt worden ist, treten die schöpferischen, poetischen und musikalischen Wirklichkeiten dieses Volkes mit geradezu impetuoser Gestaltungskraft hervor.

Die politische und die poetische Linie

Politisch und poetisch: Diese zwei sicher fundamentalen Merkmale des sowjetischen Films sind nicht neu. Als «Vater» und «Mutter» haben sie gleichsam an seiner Wiege gestanden. Eisenstein hat von der Revolution gesagt: «Sie hat aus mir einen Künstler gemacht», und das Werk seines Zeitgenossen Pudowkin hat man als «Gesang» bezeichnet. «Ein Film von Eisenstein ist ein Schrei – ein Film von Pudowkin ein Gesang», so hat es der Franzose Léon Moussinac trefflich formuliert.
Zahlreiche, auch jüngere sowjetische Regisseure haben versucht, diesen Traditionen «treu» zu bleiben. Allzuoft ist dabei das eine Element dem andern geopfert worden. So wurde Propaganda aus der Politik und «Kunstdruck» (Schönwetterphotographie nennen es die Russen mit Ironie) aus der Poesie. Konkrete Beispiele von solchen schwerfälligen, akademisch inszenierten, pompösen Kolossalfilmen und «schönen», von Gefühl triefenden Melodramen sind auch bei uns bekannt. Nicht selten werden sie – zu Unrecht – mit dem Gesamtgehalt des sowjetischen Filmschaffens identifiziert und (an Festivals) entsprechend kommentiert. Solche Filme

haben viele in ihren bereits vorhandenen Urteilen bestärkt und damit einen unvoreingenommenen Zugang zum sowjetischen Film erschwert.
Es gehört zu den Anzeichen einer Erneuerung, dass diese Erstarrung in Schablonen und Klischees heute von vielen Sowjetregisseuren selber eingesehen und zugegeben wird. Allerdings «hindert uns ein inneres Beharrungsvermögen daran, neue Wege einzuschlagen, obwohl sie bereits offen vor uns liegen», hat Witautas Shalakjawitschus (geb. 1930), Regisseur des am letzten Moskauer Festival preisgekrönten Films «Das süsse Wort – Freiheit» neulich in einem Interview gesagt. Dass viele jüngere Regisseure diese Wege suchen und in welche Richtung sie vorläufig führen, lässt sich auch an Filmbeispielen erkennen.
Zwei der am Moskauer Symposium gezeigten Werke sind in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. Das eine stammt aus den Kiew-Film-Studios und heisst *Der Kommissar* (Regie: Nikolay Mashenko). Zentrale Figur ist ein junger kommunistischer Kommissar, der sich über die Partei und seine persönlichen Motive der Zugehörigkeit befragt. Man hat es mit einer Art Gewissenserforschung und psychologischer Analyse der Parteizugehörigkeit zu tun. Das Ergebnis besteht wohl in einem neuen Engagement, aber die Zweifel und seelischen Krisen, die dahin führen, sind psychologisch und dramatisch durchaus differenziert und glaubwürdig dargestellt. Es wird also nicht mehr wie früher ein militärisches, sondern ein moralisches Ergebnis dargestellt. Die Bewährungsprobe im sowjetischen Heldentum wurde von der äusseren auf die innere, charakterliche Ebene verlegt. Ein anderes Beispiel, *Peters* aus dem baltischen Raum (Regie: Sergej Tarasov), weist in dieselbe Richtung, indem es die dokumentarische Spielhandlung auf den Charakter der Hauptperson und nicht auf deren äussere Leistungen konzentriert.
Wie soll diese Hinwendung des politischen Films in der Sowjetunion zur Darstellung von menschlichen Beziehungen und inneren Konfliktsituationen erklärt werden? Ein hoher Beamter der staatlichen Filmhochschule hat das mit folgendem Argument getan: «Nicht nur in Bildern von militärischen Siegen und von Aufbauerfolgen, auch in den moralischen Ergebnissen des zurückgelegten Weges offenbart sich die Grösse der Revolution.» Eine Lehrerin an einem Moskauer Gymnasium hat es noch ein bisschen anders gesagt: «Die Helden der zweiten Generation müssen nicht mehr für die Ideen und die Ideale der Revolution gewonnen werden. Sie müssen sich damit auseinandersetzen!»

Der sowjetische Alltag

Die Mehrzahl der sowjetischen Filme aus den letzten Jahren sind nicht nur am «Politischen», sie sind auch am «Historischen» fast erstickt. Nicht zu Unrecht wurde deshalb auch im Lande selbst der Vorwurf erhoben, dass zuwenig gegenwartsbezogene Themen aufgegriffen werden. Statt Heldentaten aus der Vergangenheit sollen Themen aus dem Leben der heutigen Sowjetbürger zur Darstellung kommen. Das Filmschaffen darf sich nicht in der Glorifizierung der Vergangenheit erschöpfen, es muss auch zur Auseinandersetzung mit der Gegenwart seinen Beitrag leisten. Wenn nicht alles trügt, beginnen sich die ersten Früchte dieser Forderungen und der damit verbundenen Umstellung bemerkbar zu machen. Ein Trend vom Aussergewöhnlichen hin zum Gewöhnlichen, vom schematisierten «positiven Helden» zum lebensnaheren Menschen, der Konflikte kennt und sie zu bewältigen versucht, von den «ewigen» Kriegsthemen zu den Sorgen des friedlicheren Alltags ist unverkennbar da. Er kann filmisch aus- und nachgewiesen werden.
So gibt es beispielsweise eine ganze Anzahl von Filmen, die sich mit Fragen um das Leben in der Familie befassen. Die Armenier setzten sich damit auf ihre Weise auseinander: mit Witz, Situationskomik und Humor. Im Film *Der Vater* von Genrich Maljan werden durch die Darstellung des ehrlichen, aber rasch aufbrausenden Owsep, der mit dem Verhalten seiner Kinder nicht mehr zu Rande kommt, eine Reihe von erzieherischen Fragen über das richtige oder unrichtige Verhalten den Mitmenschen gegenüber angeschnitten.

Mit dem Alltag in der Fabrik setzt sich auf erstaunlich wendige und erfrischende Art der usbekische Film *Wir warten auf dich, Boy* (Regie: Ravil Batyrov) auseinander. Die Probleme, die sich aus dem Zusammenleben der Generationen ergeben können, werden von der jungen georgischen Regisseurin Lana Gogoberidze im Film *Wenn die Mandelbäume blühn* aufgegriffen und dargestellt. Auch dieses Werk präsentiert sich, im Gegensatz zu früher, eher als Verhaltensstudie denn als didaktisch-pädagogische Lektion. Mit besonderem Interesse wurden der flüssige Bildrhythmus und die Ansätze zur Selbstkritik bemerkt. Sie richtet sich, wohlverstanden, nicht gegen das System. Aber sie greift doch munter die Unzulänglichkeiten seiner Verwirklichungen an. Im gegebenen Falle wird dem kleinbürgerlich gewordenen Karriere- und Prestigedenken eines kommunistischen Parteifunktionärs die neue Haltung der jüngeren Generation gegenübergestellt, die von den revolutionären Idealen nicht nur hören will, sondern den Anspruch erhebt, im konkreten Alltag und im Verhalten der Erwachsenen etwas davon zu Gesicht zu bekommen.
Solche Ansätze zur thematischen und stilistischen Erneuerung im sowjetischen Filmschaffen der Gegenwart scheinen, auch von der Publikumserwartung her gesehen, richtig zu liegen. Das darf man aus dem grossen Interesse schliessen, das sie bei in- und ausländischen Betrachtern zu finden scheinen. Lana Gogoberidze allein hat nach der Vorführung des Films in Georgien eine grosse Anzahl von Briefen erhalten, also mit der «Systemkritik» in ihrem Film auch eine kleine «Palastrevolution» ausgelöst.
Es bleibt zu hoffen, dass kreative Versuche dieser Art frühere allzu dogmatische abzulösen vermögen und, nicht zuletzt im Interesse der Sowjetunion selbst, weiter entfaltet werden können.

Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

Deux hommes dans la ville (Zwei Männer in der Stadt)

Frankreich 1973. Regie: José Giovanni (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/19)

Es ist ein Prozess gegen die Provokation einer unmenschlich gewordenen Gesellschaft, gegen ihre Justiz vor allem, gegen die Selbstgerechtigkeit auch, den Produzent Alain Delon zusammen mit Drehbuchautor und Regisseur José Giovanni mit seinem Film «Deux hommes dans la ville» führt, «ein Prozess, den ich voll und ganz zu meinem mache», wie Delon erklärte. Berichtet wird von einem Verdammten, dazu verurteilt, zu töten und getötet zu werden, einem Mann, dessen Vergangenheit die Zukunft eingeholt hat. Dazu, wohl allzu bitter und anklagend, José Giovanni: «Ich wollte zeigen, dass ein Mann, der im Gefängnis war, niemals wirklich seine Vergangenheit abstreifen kann.»
Dass der 38jährige, zur Gewalttätigkeit neigende Gino aus seiner zwölfjährigen Zuchthausstrafe vorzeitig entlassen wird, verdankt er nicht nur der Liebe seiner Frau Sophie (Illaria Occhini), aus der er die Kraft zum Durchhalten schöpft, sondern auch der freundschaftlichen und verstehenden Geduld des Fürsorgers Germain (Jean Gabin), einem ehemaligen Polizisten, dessen Glaube an die wertvollen Eigenschaften in Gino weit über das Gefängnis hinaus zu gegenseitigem Vertrauen und Freundschaft führt. Dass Gino nach dem Tode seiner Frau trotz einer neuen Beziehung zu einem Mädchen namens Lucie (Mimsy Farmer) aber doch an der Freiheit zerbricht und seinem väterlichen Freund entgleitet, ist wiederum das Werk eines