

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Band:** 42 (1990)  
**Heft:** 14

**Artikel:** Filmemacherinnen in der Sowjetunion  
**Autor:** Brändli, Sabina  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931428>

### **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:** 17.11.2024

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

## Filmemacherinnen in der Sowjetunion

---

SABINA BRÄNDLI

---

*Trotz staatlich verordneter «Frauenemanzipation» gab es auch in der Sowjetunion nur wenige weibliche Filmschaffende, und ihre Filme unterschieden sich nur wenig von denen ihrer männlichen Kollegen. Im Stalinismus verkam die Forderung nach Gleichberechtigung der Geschlechter zur schrecklichen Gleichmacherei. Im Gefolge von «Tauwetter» und später von «Perestroika/Glasnost» konnten sich wieder einige wenige Frauen als Filmschaffende profilieren.*

Es gibt in kaum einem anderen Film-land so schöne und ergreifende Frauengestalten wie im sowjetischen. Frauen, so rein wie Marienstatuen, die das Prinzip der Liebe verkörpern. Abgehoben von der schmutzigen Realität, entwickeln sie sich zur moralischen Instanz schlechthin. Solche Figuren findet man nicht nur bei Andrej Tarkowski, dessen zwiespältiges Verhältnis zu Frauen hinlänglich bekannt ist, sondern auch bei den Georgiern Tengis Abuladse, Lana Gogoberidse oder auch bei Alexander Askoldow. «Zu lieben und geliebt zu werden, stellt ihr weibliches Glück dar», meint eine eigentliche «Märtyrerin der Liebe» in Juri Karas «Morgen war Krieg» (1987) ganz selbstverständlich. Aber es gibt auch kaum so dogmatische und kalte Frauenfiguren wie im sowjetischen Film. Funktionärinnen, die in ihrem Dogmatismus jede Regung von sich streifen.

Tatsächlich versuchen Filmschaffende heute an die Tradition der Frauenwürde, einem Ideal, das vor der Revolution hochgehalten wurde, anzuknüpfen. Mit Entsetzen schauen einige von ihnen auf die Zeit der staatlich verordneten «Frauenemanzipation» zurück. So meinte die Filmwissenschaftlerin Oksana Bulgakowa, die an einem Tref-

fen von weiblichen Filmschaffenden aus Ost und West als Vermittlerin auftrat, die Forderung nach der Gleichberechtigung hätten die Frauen in der UdSSR als schreckliche Erfahrung der Gleichmacherei, als «Militarisierung der Weiblichkeit» hinter sich. Was hat es damit auf sich?

### Vamp gegen Proletarierin

In den revolutionären zwanziger Jahren wurden auch die Formen des Zusammenlebens grundsätzlich überdacht. Alexandra Kollontajs Erzählband «Formen der Liebe» präsentierte verschieden verbindliche Beziehungsformen und löste dadurch eine breite Diskussion aus. Auch wenn Lenin nichts von einer separaten Frauenbefreiung wissen wollte, so wurden doch zentrale Forderungen von Frauenrechtlerinnen diskutiert und teilweise auch verwirklicht. Das Frauenstimmrecht wurde eingeführt, Abtreibungen legalisiert und die Frauen konnten nun bestimmen, ob sie bei der Heirat ihren Mädchennamen behalten wollten.

In den Filmen jener Zeit hinterliess die Kollontajsche Frauenpolitik wenig Spuren. Beliebt waren Dreiecksgeschichten, in denen Männer zwischen einem sinnlichen, kleinbürgerlichen und kapitalismusverdächtigen Vamp und einer gradlinigen, sauberen Proletarierin hin und hergerissen wurden. Es war selbstverständlich, dass zum Schluss immer der Kommunismus siegte, indem sich der Mann für die integre Proletarierin entschied.

Weibliche Filmschaffende gab es zwar, doch ihre Filme unterschieden sich kaum von denjenigen ihrer männlichen Kollegen. *Lili Brik*, heute nur noch als Muse von Wladimir Majakowski bekannt, drehte den Film «Das gläserne Auge» (1928). Von Dsiga Wertows Schriften angeregt, drehte sie noch vor seinem berühmten «Mann mit der Kamera» eine sehr ähnliche, zum Teil sogar noch extremere Realisation seiner Theorie des Filmauges. Nach Lili Briks eigener Aussage war es nicht die Tatsache, dass sie eine Frau war, die ihr

eine weitere Karriere als Filmemacherin verunmöglichte, sondern Majakowskis Renault, mit dem sie jeweils zu den Dreharbeiten fuhr. Das Auto, in den zwanziger Jahren noch *das* Statussymbol, betonte ihre finanzielle Sicherheit. Lili Brik wurde dies zum Verhängnis, da in der Sowjetunion in Zeiten der Arbeitslosigkeit die Armen bei der Arbeitssuche bevorzugt wurden.

Auch die Dokumentarfilmerin *Esfir (Esther) Schub*, die den Kompilationsfilm («Der Fall der Dynastie Romanow») entwickelte, unterschied sich in ihrer Ästhetik und Themenwahl kaum von ihren männlichen Kollegen. Ein aus heutiger Sicht sehr interessantes «Frauen»-Projekt ist nie realisiert worden. Dem Drehbuch nach zu schliessen, wollte Schub die Klischees von Frauenleben im Spielfilm den real existierenden Frauenbildern aus Dokumentaraufnahmen entgegenstellen. Mit dem Durchbruch des Sozialistischen Realismus traten die Filmemacherinnen ganz in den Hintergrund und die Vorbildfrauen auf der Leinwand in den Vordergrund. Die aussergewöhnliche Durchschnittsfrau, die singend und tanzend den Plan übererfüllt oder eine berühmte Chemikerin oder Pilotin wird, ist gefragt. Filmerinnen gab es bis zum Beginn des Tauwetters praktisch keine mehr.

### Gleichmacherisches Frauenbild

Im Stalinismus wurde das gleichmacherische Ideal von der Frau, die ihren Mann steht, geprägt, das Frauen und Männern von heute als Schreckgespenst der «Gleichheit» vor Augen steht. Der Perestroikafilm «*Sawtra bila wojna*» (*Morgen war Krieg*) spielt 1940, unmittelbar vor dem Kriegseintritt der UdSSR und zeigt viel von der damaligen, harten Geisteshaltung. In einer der ersten Szenen sehen wir Natalja Negoda (die «kleine Vera» von Wassili Pitschul, die im Westen zum Sexsymbol der UdSSR wurde), wie sie sich vor dem Spiegel auszieht. Das pubertierende Mädchen versucht sich buchstäblich an das beginnende Frausein heranzutasten. Ihre Freundin, eine gradlinige Komsomolzin versucht, sie vom verderblich weiblichen Weg abzubringen. Ganz entgeistert schildert sie die Freundin, die nur davon träumt, eine Frau zu werden, und gar nicht daran denkt, an den kollektiv verordneten Träumen teilzunehmen: Sie will weder als Pilotin noch als Aktivistin berühmt werden. «Bürgerliche Trivialität», belehrt sie die Freundin streng. Wird ein Mädchen vor dem Spiegel erwischt, muss es sich dem Vorwurf der Koketterie stellen. Deklamiert ein anderes Mädchen ein sehnsüchtiges Liebeslied, macht es sich der Anstiftung zu bürgerlicher Dekadenz schuldig. Dieses zweite Mädchen gibt sich schliesslich den Tod, es

zerbricht an der Ausweglosigkeit eines im Dogmatismus erstarrten Systems. Was dann zu Grabe getragen wird, ist nicht nur ein schöner, toter Frauenkörper, sondern die Idee der Frau als Verkörperung der Liebe. Der Glaube an das Gute im Menschen wird den Kindern mit preussischen Drillmethoden eingepaukt. Geduld, Mitleid und Liebe werden zur subversiven Gefahr.

### Mutige Dokumentarfilmerinnen

Seit dem Tauwetter absolvierten auch wieder Frauen die Moskauer Filmhochschule WGIK. *Larissa Schepitko* wurde schon vor der Perestroikazeit auch im Westen durch ihre expressive Schwarz-Weiss-Ästhetik bekannt. *Dinara Asanowa* drehte engagierte Filme über die Probleme von Jugendlichen und stellte, schon lange bevor in «*Ist es leicht, jung zu sein?*» sowjetische Punks aufzutreten, den Generationenkonflikt in der UdSSR dar. Doch bis heute gibt es nur ganz wenige Regisseurinnen, im durchschnittlichen Unterhaltungsfilm findet man überhaupt keine Filmemacherinnen. Offensichtlich gleicht diese Arbeit die Entbehrungen nicht aus.

Im engagierten Dokumentarfilm dagegen gehören die Frauen zu den mutigsten. Nicht nur *Marina Goldowskaja*, die mit «*Die Macht von Solowki*» den ersten kritischen Film über den Gulag realisierte und damit der Vergangenheitsbewältigung im Film den Weg bahnte, sondern auch *Ewgenia Golownja*: «*Limita oder der 4. Traum*» (1988) nennt den im Vielvölkerstaat Sowjetunion grassierenden Rassismus beim Namen und greift damit eines der brennendsten Probleme auf.

Im Spielfilm geht *Inessa Tumanjan* noch immer auf unwegsamem Gelände mit ihren Filmen. Sie versucht, ohne moralischen Zeigefinger extreme Einzelschicksale darzustellen und hat immer noch mit schweren Behinderungen zu kämpfen. *Kira Muratowa* ist das Paradebeispiel der Opfer der Zensur in der Zeit der Stagnation. Ihre Hartnäckigkeit und ihr Durchhaltewillen, ihr ewiger Kampf um die Integrität ihrer Filme sind bekannt. Es bleibt nur zu hoffen, dass sie nicht in der Rolle des Opfers festgeschrieben wird und auch jetzt, wo sie freie Hand hat, das Interesse an ihren visuellen Provokationen nicht erlahmt.

Schliesslich *Lana Gogoberidse*, die mit «*Einige Interviews zu persönlichen Fragen*» (1978) schlagartig auch im Westen bekannt wurde und für die auch als einzige das Attribut der «Frauenfilmerin» im westlichen Sinne zutrifft. Sie versucht, das traditionelle Bild der Frau als Verkörperung der Liebe mit ihrer gesellschaftlichen Gleichberechtigung zu versöhnen. III