

Stand der Dinge

Autor(en): **Tschernenko, Miron**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **45 (1993)**

Heft 8

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931904>

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>

Stand der Dinge

Das Filmfestival Locarno zeigt in der Sektion «Leoparden von morgen» eine Reihe bemerkenswerter Kurzfilme junger Filmschaffender aus der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten, wo der politische Umbruch auch völlig veränderte Produktionsbedingungen geschaffen hat.

Miron Tschernenko

Zuerst einige Daten: Im Lauf der letzten 18 Monate wurden in den Kinos in Russland 280 neue, abendfüllende Spielfilme gezeigt, von denen mindestens jeder dritte ein Erstling war. Fügt man die Erstlingsfilme von 1991 hinzu, wird klar, dass das russische Kino ein sehr junges Kino ist: ein für die Geschichte des sowjetischen Films neues Phänomen.

Im Rahmen des zentralistischen und streng kontrollierten Goskino (Staatliches Komitee der UdSSR für Filmwesen/Ministerium für Film) galten unerschütterliche Regeln. Pro Jahr war die Anzahl der Produktionen für alle Republiken der UdSSR auf 156 Filme, davon rund 100 für Russland allein, festgelegt; Debütfilme durften nicht mehr als zehn Prozent der Jahresproduktion ausmachen. Auch thematische und ideologische Auflagen mussten erfüllt sein, und für Leute ohne Regieausbildung war es streng verboten, Filme zu drehen.

Diese Struktur ist noch vor dem Zerfall der ehemaligen UdSSR zerstört worden, und die Filmproduktion stieg innert kurzer Zeit auf mehr als das Dreifache. Über 300 kleine und mittlere Produktionsfirmen sind entstanden, die bereit waren, jedes Filmprojekt zu finanzieren, ohne sich gross Sorgen über deren weiteres Verleischicksal zu machen. Meistens diente die Filmtätigkeit dieser Firmen als Deckmantel für ganz andere Geschäfte, in die Geschäftemacher vom Schwarzmarkt verwickelt waren und in die sogenanntes «Parteigeld» von kommunistischen Bonzen floss. Praktisch je-

der, der ein mehr oder weniger überzeugendes Drehbuch vorlegen konnte, hatte die Möglichkeit, einen Film zu realisieren. Das Kino wurde buchstäblich von Leuten aus den verschiedensten Berufen überflutet: von Schauspielern und Drehbuchautoren, langjährigen Regieassistenten und Kameramännern, von Theaterleuten, Architekten, aber auch von Ingenieuren, Ökonomen oder Juristen. Aber nicht nur die unterschiedlichsten Berufsgruppen waren in der Filmkunst anzutreffen, sondern auch Genres, die bislang entweder auf der «Schwarzen Liste» der Zensur standen oder von ihr nicht besonders gelobt wurden wie Thriller, Horrorfilme und klassische Melodramen entstanden. Filme, die unprofessionell und ungeschickt nach amerikanischen Mustern gedreht waren und in grossen und kleinen Städten liefen, wo früher für den Anteil westlicher Filme auf dem Spielplan – besonders für amerikanische – strenge Quoten existierten: Sie durften 20 Prozent nicht übertreffen.

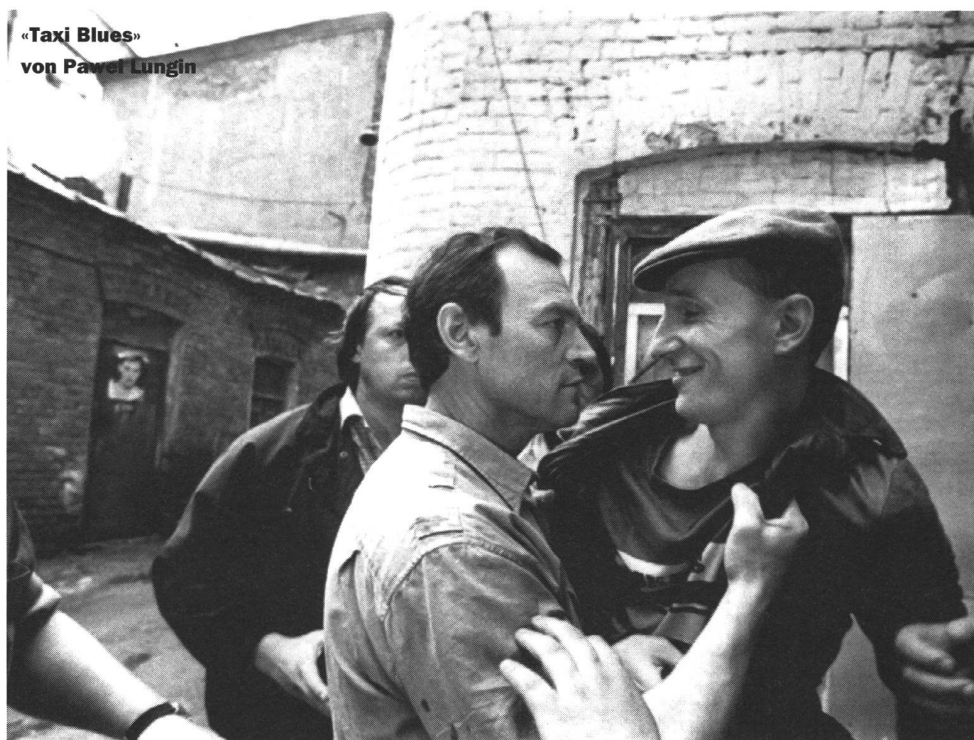
Die geschilderten Veränderungen wurden durch die Aufhebung der Zensur und die Liquidation des mächtigen Goskino gefördert. Filmschaffende bekamen die Möglichkeit, neue Sichtweisen der Realität, die früher voll oder teilweise verboten waren, filmisch umzusetzen. So zum Beispiel die erfolglose Militärintervention in Afghanistan und ihre politischen, sittlichen und kriminellen Folgen. In dem Zusammenhang kann man sogar von der Wiedergeburt des alten sowjetischen «Eastern» sprechen. Es ist interessant, dass die Helden in diesen nach dem

Vorbild amerikanischer Vietnamfilme gedrehten Produktionen immer Einzelgänger sind, was der Mentalität des sowjetischen Films an sich widerspricht. Ein bemerkenswerter Unterschied gegenüber ähnlichen Produktionen aus Hollywood liegt darin, dass sie mit dem Tod des Helden enden und somit einerseits der Konvention des Genres widersprechen, andererseits pessimistischer und realistischer sind.

Von anderer Seite begann vor zwei Jahren die Entmythologisierung eines Basisgenres des sozialrealistischen Kinos, des sogenannten «historisch-revolutionären» Films. So konnte man einige Debütfilme sehen, in denen politische und ethische Argumente von sich bekämpfenden Positionen vorsichtig in ein Gleichgewicht gebracht wurden. In letzter Zeit sind auch Werke erschienen, die sozusagen «weissarmistisch» orientiert sind. (Die «Weissarmisten» waren Gegner der revolutionären «Rotarmisten»). Trotz der grossen «therapeutischen» Bedeutung dieser Richtung ist bei der Gruppe der Regiedebütanten das Genre des harten amerikanischen Krimis – genau genommen eine russische Modifikation des «schwarzen Kriminalfilms» aus den besten Jahren Hollywoods – besonders populär. Die jungen Regisseure orientierten sich dabei an Videokassetten, die kontrollfrei zuhauf in verschiedenen Videotheken und Clubs gezeigt wurden. Problematisch dabei ist weniger die Stoffentlehnung, sondern dass viele Debüts bar jeglicher Poetik und Tiefe Piratenvideokopien blind wie-

derholen. Zwischen den Geschichten der neuen Krimis und den neuen «Eastern» gibt es keine genaue Grenze: Oft beginnt die Handlung im afghanischen Gebirge und findet ihre Fortsetzung in Russland, wo der von den Machthabern betrogene Held seine absolute Einsamkeit fühlt und gegen eine Mafia mit ihren hochgestellten Schirmherren kämpft. Mit anderen Worten: In diesen Filmen sind die Einflüsse von «Rambo» und ähnlichen Figuren spürbar, obwohl für Filmgeschichten dieser Genres eine reale Basis vorhanden wäre.

Schliesslich zur letzten «Spitzenleistung» des neuen russischen Films, zu den Horrorfilmen oder mystischen Dramen, deren kulturelle Wurzeln einerseits in der Tradition der russischen Literatur vom Anfang des Jahrhunderts liegen und andererseits in einer «Filmbildung», die in der Betrachtung amerikanischer Horrorfilme besteht. Selbstverständlich gibt es noch eine andere Quelle für die Popularität dieser Genres, die früher bei der Zensur als gefährlichste galten, nämlich das Bedürfnis einer Gesellschaft, die sittliche und ideologische Orientierungspunkte verloren hat, nach einer neuen Mythologie. Neben vielen verpfuschten Debüts gab es in den letzten Jahren natürlich auch Erstlinge, die – vor allem an verschiedenen Filmfestivals – verdientmassen Beachtung fanden, ausländische Kritiker gar voreilig von einem «neuen russischen Kino» sprechen liessen. Dazu gehören «Taxi Blues» von Pawel Lungin (1991, ZOOM 7/91) oder Witali Kanewskis «Zamri, umri, woskresni» (Halte still, stirb, erwache, 1990, ZOOM 17/91), aber auch Experimentalfilme, die hauptsächlich von aus dem



«Taxi Blues»
von Pawel Lungin

«Underground» der achtziger Jahren kommenden Regisseuren aus St. Petersburg gedreht wurden.

Die Filme von Lungin und Kanewski wurden mit finanzieller Unterstützung westlicher Produzenten realisiert, an Verfilmungen von klassischer russischer Literatur, mit denen Filmemacher aus Moskau und St. Petersburg debütierten, war das französische Fernsehen beteiligt. Diese ausländischen Finanzquellen scheinen nun aber zu versiegen. Das Interesse am Geschehen in Russland nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems und an der postkommunistischen Filmkunst ist heute nicht mehr so gross. Das heisst nicht, dass der Westen keine Förderung mehr spricht, allerdings wollen ausländische Produzenten ihr Geld in Projekte der «gestrigen Debütanten», die bereits international Erfolg haben, investieren. Die nächste Generation interessiert sie weniger bis – so befürchte ich – gar nicht.

Die gegenwärtige und besonders die zukünftige Situation geben zu Besorgnis Anlass. Die im vorigen Jahr von der Regierung ins Leben gerufene Koordinationsstelle für unabhängige und staatli-

che Firmen und Studios ist noch schwach und kann den Debütanten keine ernsthaften Investitionen garantieren. Das führt auf weitere Sicht zu einer Reduzierung der Produktion, einschliesslich der Debütfilme. Darin sehe ich noch keinen Grund zum Pessimismus: Wahrscheinlich bedeutet dies eine Reduktion auf 70 bis 80 Spielfilmproduktionen pro Jahr. Das erlaubt nur etwa zehn Neulingen zu debütieren, die Konkurrenz wird stärker werden, was sich positiv auf die zukünftige Filmkunst auswirken könnte. Vielleicht werden die Debütanten von heute und diejenigen, die in der günstigen Situation der Perestroika mit ersten Werken auftreten konnten, portable Kameras in die Hände nehmen und auf die Strasse gehen wie vor fünfzig Jahren ihre italienischen Wegbereiter und einen russischen Neorealismus entwickeln? Man kann schon heute erste Anzeichen eines neuen Realismus bemerken. ■

Der Filmhistoriker und -kritiker Dr. Miron Tschernenko leitet beim Russischen Forschungsinstitut für Filmwissenschaft in Moskau die Abteilung für Europäischen Film.