

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 173: 0

Artikel: Kino in der Sowjetunion : Ermüdung, Krise neuer Atem
Autor: Plachow, Andrej
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866925>

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: 14.03.2025

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

Ermüdung, Krise, neuer Atem

Für den Sommer 1990 erwarteten die Filmschaffenden in der Sowjetunion einen krisenhaften Umbruch. Die Ursachen dafür sind einerseits in der allgemeinen politischen Situation zu sehen: Bildung des russischen Parlaments, Konflikte zwischen den Republiken und der Zentralregierung, der Parteitag der KPdSU, deren Machtverfall dort bekräftigt wurde. Andererseits gründen sie aber auch in der ausserordentlichen Wahlversammlung des Verbands der Filmschaffenden sowie in den erheblichen strukturellen Veränderungen der Filmproduktion. Vor noch nicht allzu langer Zeit beschränkten sich die Veränderungen auf das Zugeständnis begrenzter schöpferischer und ökonomischer Selbstständigkeit an die staatlichen Studios, auf eine Lockerung der Zensur und auf die Legalisierung früher verbotener Filme und Themenkomplexe. Jahrzehntlang waren Bestarbeiter, Fabrikdirektoren und Kolchosvorsitzende die typischen sowjetischen Leinwandhelden; an ihre Stelle traten in den letzten zwei bis drei Jahren junge Drogenabhängige, Prostituierte, die sich für harte Devisen mit Ausländern einlassen, korrumpierte Vertreter der Behörden und Mafiagangster. In Bearbeitungen historischer Stoffe begegnet uns nun anstelle des vergötterten Lenin unweigerlich ein wohlwollend dargestellter Trotzki oder Bucharin und natürlich der dämonische Stalin mit seinem noch diabolischeren Handlanger Lawrenti Berija. Dennoch wurde die Phantasie der ermutigten Drehbuchautoren und Regisseure augenscheinlich übertroffen von den Überraschungen, die das Leben selbst bereitet. Kaum einer der Filme, deren einziger Trumpf die Sensation ist, konnte mit den wahrlich erschütternden Fakten konkurrieren, die Presse und Fernsehen täglich verkünden. Der Zerfall aller sozialen Strukturen, die mächtigen politischen Streiks der Bergarbeiter, die Demonstrationen von Millionen Parteigegnern einerseits und die rasch zunehmende Armut, die Kriminalität, das Versorgungsproblem, die finanzielle und geistige Krise andererseits – all das führte gleichzeitig zu

gesellschaftlichen Eruptionen und zu einer allgemeinen Depression. Die Menschen haben mehr als genug von den negativen Eindrücken, von der Instabilität und der ungewissen Zukunft. Im Kino, wohin sie immer seltener gehen, wollen sie nicht mit den Sorgen des Alltags konfrontiert werden, sondern einen Ausgleich für ihre Probleme finden.

Zum Kassenschlager der Saison 1988 wurde der Film *KLEINE VERA* (MALENKAJA WERA), der das sowjetische Publikum verblüffte und provozierte: als Satire auf die spießbürgerliche Moral ebenso wie als Herausforderung einer aggressiven Erotomanie von seiten der jungen Generation. Schon 1989 erzielte ein Film ganz anderer Art Rekorde für den Verleih. Oberflächlich betrachtet fügt er sich in die neue Konjunkturwelle: die Heldin des Films (noch dazu eine positive!) verkauft ihren Körper. Allerdings legt das Schicksal der Liebespriesterin für den Zuschauer die Schlussfolgerung nahe, dass ein solcher Lebenswandel nicht nur kein Glück bringt, sondern darüber hinaus den Tod der Heldin fern der Heimat verursacht. Die Ehe mit einem reichen Schweden, die Verführungen der westlichen Wohlstandsgesellschaft – alles das erweist sich als Illusion im Vergleich zu den geistigen Bedürfnissen des vom sowjetischen System geprägten Menschen. Vielleicht auch nicht nur vom «sowjetischen»: die Figur des «Intergirl» steht in einer russischen Tradition, die Prostituierte als Opfer der sozialen Verhältnisse behandelt, als Vertreter der «Erniedrigten und Beleidigten», deren Seele ohnehin den Sieg über Gewalt und Schmähungen davonträgt (Katjuscha Maslowa bei Tolstoi, Sonetschka Marmeladowa bei Dostojewski).

Die *KLEINE VERA* war das Debüt von *Wassili Pitschul*; dagegen gehört der Regisseur von *INTERGIRL* (*INTERDEWOTSCHKA*), *Pjotr Todorowski*, ein Anhänger des lyrischen Kinos mit melodramatischem Beigeschmack, zur älteren Generation. Er griff ein «neues» Thema auf, bearbeitete es mit altbekannten Methoden und heimste einen doppelten Erfolg ein. Die Zuschauer

können die Bilder des ihnen nicht zugänglichen «Luxuslebens» in den Devisenhotels geniessen und sogar einen Blick nach Schweden werfen, wo ein Teil der Dreharbeiten stattfand. Gleichzeitig beruhigt der Film das konservative Bewusstsein der Zuschauer, indem er ihnen suggeriert, die höchste Tugend sei ein bescheidenes, aber ehrliches Leben und die Arbeit zum Wohle der Heimat. Im Grunde genommen ist *INTERGIRL* ein Signal dafür, dass das Volk der Enthüllungen und des düsteren Pessimismus – eine für viele sowjetische Filme der «neuen Welle» charakteristische Haltung – überdrüssig ist. Es ist zwar bereit, einige Schattenseiten anzuerkennen, will diese aber zum Ausgleich mit angenehmeren Bildern präsentiert haben. Dem entspricht die Veränderung des politischen Spektrums: je weiter die Vorstellungen von Radikalen und Konservativen auseinanderstreben, je deutlicher das Schreckgespenst des Bürgerkrieges umgeht, desto stärker wird das Bedürfnis nach einer zentralistischen Bewegung, nach einer zentralistischen Psychologie und Ideologie auf der Basis eines vernünftigen Kompromisses.

Inzwischen geht das Kino, nicht mehr gebunden durch Zugeständnisse an die Zensur, immer weiter in seinem aggressiven Bestreben, auch die letzten Tabus zu beseitigen. Das gilt nicht nur für mittelmässige Konjunkturritter, sondern auch für die talentierten und seriösen Künstler. In den Filmen *DIE WACHE* (*KARAUL*) und *DER EHEMANN UND DIE TOCHTER VON TAMARA ALEXANDROWNA* (*MUSCH I DOTSCH TAMARA ALEXANDROWNY*) ist Brutalität nicht nur Studienobjekt, sondern wird zur Stilkomponente. Die Aggressivität in der Umwelt ist das Leitmotiv von *Kira Muratowas* Film *DAS ASTHENISCHE SYNDROM* (*ASTENITSCHESKI SINDROM*), in dem – erstmalig im sowjetischen Kino – gemeinste Schimpfwörter zu hören sind, noch dazu aus dem Mund einer Frau. Die neuen sowjetischen Filme zeigen Szenen von sexueller Nekrophilie im Leichenschauhaus und von Sodomie, und die Liebe zwischen Mann und Frau wird

Praktisch alle bedeutenden Regisseure des sowjetischen Kinos befinden sich heute in einer ausgedehnten Schaffenspause.

meistens reduziert auf offene Gewalt und Erniedrigung. Das Publikum reagierte zunächst schockiert auf derartige Sujets; es gab heftigen Widerspruch und empörte Briefe, sogar Beschwerden an das Zentralkomitee der Partei (früher hätten einige solcher aggressiven Briefe genügt, um einen Film zu verbieten). In Tscheljabinsk im Ural lancierte eine Konsumentenschutzgesellschaft eine Initiative zur Finanzierung und Propagierung von «Filmen ohne Erotik und Gewalt».

Aber das Problem löste sich schon bald auf andere Weise. Die Zuschauer «stimmten mit den Füßen ab» – sie gingen einfach nicht mehr ins Kino. Ich spreche hier natürlich von sowjetischen Filmen, die man kaum noch in normalen Kinos zu sehen bekommt. Die Kinolandschaft wird bestimmt von einer verhältnismässig kleinen Anzahl westlicher Filme, die für den Verleih in der Sowjetunion eingekauft werden (darunter auch der eben angelaufene, früher verbotene RAMBO). Und selbst die besten sowjetischen Filme, die mit Preisen internationaler Festivals ausgezeichnet wurden, werden praktisch nie gezeigt. In jedem anderen Land würde eine vergleichbare Situation das Ende der nationalen Filmkunst bedeuten. Nicht so in der Sowjetunion, dem Land der Widersprüche und Rätsel. Die inländische Produktion nimmt rasant zu; in den Studios werden gegenwärtig bereits ungefähr 300 Filme gedreht (im Gegensatz zu üblicherweise 150), und für das nächste Jahr sind 400 Premieren prognostiziert. Worin liegt der Grund? Im lawinenhaften Anstieg der Kooperativen, der Joint-Venture-Produktionen und der riesigen Anzahl unabhängiger Studios. Sie finden problemlos Geldgeber, denn bei der steigenden Inflationsrate sind alle Geschäftsleute bestrebt, so schnell wie möglich zu investieren. Die Filmproduktion in der Sowjetunion ist immer noch billig.

Die grosse Masse der kooperativen Produktionen zeichnet sich weder durch hohe Qualität noch durch künstlerische Ambitionen aus. Sie bedienen sich mit Vorliebe alter und neuer Klischees und versuchen mit allen Mit-

teilm, Zuschauer anzulocken. Eine unfehlbare Methode ist der Einsatz beliebter Schauspieler, die sich für ein nach sowjetischem Verständnis ungewöhnlich grosses Honorar zur Mitarbeit an jedem «Schund» bereitfinden. Noch schlimmer ist, dass ein überwältigender Teil des technischen Personals der «zweiten Besetzung» die staatlichen Studios verlassen hat und zu den Kooperativen übergelaufen ist. Beispiele für kooperative Filme wären: AUF DIE SCHÖNEN DAMEN (SA PREKRASNYCH DAM), eine pikante Erotikkomödie, DER FRATZ (MORDASCHKA), die Geschichte eines modernen Rastignac, SUPERMANN (SUPERMEN), eine sowjetische Variante des beliebten amerikanischen Sujets.

Unterdessen macht sich in den grossen staatlichen Studios angesichts der neuen Situation Verwirrung breit. Manchmal gehen sie den einfachsten Weg und vermieten ihre Produktionsanlagen, technischen Einrichtungen und Hallen an die Kooperativen und halten sich damit finanziell knapp über Wasser. *Mosfilm* kämpft inzwischen um das Recht auf selbständige Vermarktung der eigenen Produktionen sowie auf Einkauf und Verleih amerikanischer Filme in der Sowjetunion. Ein Ausweg für das Überleben der Studios unter den neuen Bedingungen ist die Suche nach Partnern für Co-Produktionen. Einige davon wurden bereits realisiert: DIE MUTTER (MATJ/ZAPRECHTCHIONNYE LIUDI) von *Gleb Panfilow*, eine Verfilmung des Romans von Gorki in Zusammenarbeit mit dem italienischen Fernsehen; zwei Co-Produktionen von *Lenfilm* mit Frankreich (TAXI-BLUES ((TAXI-BLJUS)) von *Pawel Lungin*) und mit Deutschland (LENINGRAD, NOVEMBER ((LENINGRAD. NOJABR)) von *Andreas Schmidt* und *Oleg Morosow*). Aber die Mehrzahl der Projekte kam aufgrund ernsthafter Finanzierungsprobleme nicht über das Planungsstadium hinaus. Das gilt vor allem für ein «Jahrhundertprojekt», die Verfilmung von Michail Bulgakows Roman «Der Meister und Margarita», an der *Elem Klimow* arbeitet. Der neue Kongress der Filmschaffenden kam seinem Wunsch entgegen und ent-

band ihn von seinen Verpflichtungen als Verbandsvorsitzender. Vielleicht beschleunigt das die Arbeit an der ausserordentlich teuren und komplizierten Inszenierung. Das gilt aber auch für den Plan des kirgisischen Regisseurs *Tolomusch Okejew*, der in Zusammenarbeit mit Italien und China einen historischen Film über Dschingis Khan drehen will.

Ganz allgemein muss man sagen, dass praktisch alle bedeutenden Regisseure des sowjetischen Kinos – sowohl *Alexei German* und *Nikita Michalkow* als auch *Tengis Abuladse* und *Eldar Schengelaja* – sich heute in einer ausgedehnten Schaffenspause befinden. Das hängt nicht nur mit finanziellen und technischen Schwierigkeiten zusammen, sondern auch mit der inneren Krise, die jeder von ihnen allem Anschein nach durchlebt. Ihr künstlerischer Werdegang vollzog sich unter den Bedingungen der strengen Zensur, und es ist für sie psychologisch nicht ganz leicht, sich über die neue Situation klarzuwerden. Einige empfinden die Freiheit als etwas von oben Geschenktes und schämen sich gleichsam, sie zu benutzen, um nicht der Konjunkturreiterei verdächtigt zu werden. Ausserdem hat jeder der grossen Meister sein eigenes künstlerisches Verfahren entwickelt, meist basierend auf Anspielungen, Metaphern und den Mitteln der äsopischen Sprache. Heute ist das alles bereits nicht mehr aktuell.

Zum traurigen Symbol für das Ende einer ganzen Kinoepoche in der Sowjetunion wurde der Tod von *Sergej Paradschanow* im Juli 1990. Er überlebte *Andrej Tarkowski* um genau dreieinhalb Jahre und starb an der gleichen Krankheit wie dieser – Lungenkrebs. Die tragischen Schicksale der beiden Künstler, die in den sechziger und siebziger Jahren den internationalen Ruhm des sowjetischen Kinos begründeten, unterscheiden sich nur im Detail. Tarkowskis Verhängnis war die Emigration, die Trennung von der leidenschaftlich geliebten Heimat, die ihm keine vollwertige Arbeitsmöglichkeit liess. Paradschanow dagegen war

sein Leben lang ein Wanderer, er lebte mal in der Ukraine, dann wieder in Georgien, aber erst vor drei Jahren erlaubte man ihm, ins Ausland zu reisen. Bis dahin hatte er – angeklagt wegen Homosexualität, Spekulation und Ikonenhandel – mehrere Jahre im Gefängnis verbracht. In Wirklichkeit konnte man ihm nur eine Schuld nicht vergeben, nämlich seine schöpferische Widerspenstigkeit, seine Verachtung gegenüber jeder Art von Macht, seinen ironischen und künstlerischen Charakter.

Paradschanows Film *SCHATTEN VERGESSENER AHNEN* (TENI SABYTYCH PREDKOW) ging unter dem Titel *FEUERPFERDE* um die ganze Welt und wurde zum Manifest des poetischen Kinos der sechziger Jahre. Sein anderer Film *DIE FARBE DES GRANATAPFELS* (ZWET GRANATA/SAJAT-NOWA) über den grossen armenischen Dichter wurde in der Sowjetunion wegen religiöser Motive und übermässiger formaler Komplexität verboten. In den achtziger Jahren konnte der Regisseur, dessen Gesundheit in der Haft stark gelitten hatte, in Georgien zwei Filme drehen: *DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM* (LEGENDA O SURAMSKI KREPOSTI/AMBAVI SURAMIS TZIKHISA) und *ASCHIK-KERIB*. Paradschanows ganzes Werk ist geprägt von ausgesuchter ornamentaler Schönheit, gleichsam in sich geschlossen und durchdrungen von Motiven der Folklore und Ethnographie, die er kannte wie kein anderer. Zugleich entsprechen seine Filme dem Prinzip der Collage; kühn und geistreich werden alte Volkssymbolik und Elemente von Pop-Art und Kitsch verbunden. Seiner Philosophie nach war Paradschanow Ökumenist, er suchte zeitlebens eine Synthese zwischen nationalen und religiösen Traditionen, zwischen den Kulturen des Westens und des Ostens. Man kann nur bedauern, dass er seinen grandiosen Plan, Dantes «Göttliche Komödie» zu verfilmen, nicht mehr umsetzen konnte. In gewisser Hinsicht erinnert seine bei allem Ästhetizismus ausserordentlich lebendige Kunst an das Filmschaffen Pasolinis.

Tarkowski und Paradschanow leben nicht mehr, *Otar Iosseliani* dreht jetzt in Frankreich, German arbeitet vorläufig noch gar nicht. Diese Namen gehören zum Kino der Vergangenheit, doch die Zukunft gehört der Generation der Dreissig- bis Vierzigjährigen.

Die meisten von ihnen leben in Leningrad, der Stadt mit der stärksten Kino-tradition. Wie früher in den Jahren der Stagnation, kommen die in künstlerischer Hinsicht bedeutendsten Filme auch heute aus der Stadt an der Newa. Im vergangenen Jahr waren das die Filme *DER MUSEUMSBESUCHER* (POSETITEL MUSEIA) von *Konstantin Lopuschanski*, *ES (ONO)* von *Sergej Owtsharow*, *RETTE UND BEWAHRE / MADAME BOVARY* (SPASI I SOCHRANI) von *Alexander Sokurov* und *DER HERR GESTALTER* (GOSPODIN OFORMITEL) von *Oleg Tepzow*. In diesem Jahr kamen hinzu *DER PANZER* (PANZIR) von *Igor Alimpjew*, *DER EINGEWEIFTE* (POSWJASCHTSCHONNY) von *Oleg Tepzow*, *DER ZWEITE KREIS* (KRUG WTOROI) von *Alexander Sokurov* und der bereits erwähnte Film *DIE WACHE* von *Alexander Rogoschkin*. *Sergej Seljanow*, der Regisseur des Films *DER NAMENSTAG* (DEN ANGELA), hat bereits seinen neuen Film *PFINGSTMONTAG* (DUCHOW DEN) beendet.

Alle diese Filme zeichnen sich nicht nur durch konsequente Linienführung ihrer Regisseure aus, sondern auch durch globale philosophische Ambitionen; damit unterscheiden sie sich von dem im sowjetischen Kino verbreiteten Typ des «schwarzen Films», der lediglich die hoffnungslose Finsternis des Lebens konstatiert. Die neue Generation der Leningrader Regisseure wurde stark von Tarkowski und German beeinflusst. Im Grunde genommen sind dies zwei sehr unterschiedliche, teilweise sogar einander ausschliessende Einflüsse. Tarkowski ist Poet und Mystiker; German, dessen Begabung am stärksten in seinem Film *MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN* (MOJ DRUG IWAN LAPSCHIN) zum Ausdruck kam, ist ein Regisseur mit ausgeprägtem Feingefühl für die Details und Klänge der realen Welt, mag diese

auch bereits nicht mehr existieren oder der jüngsten Vergangenheit angehören. Die jungen Regisseure von heute haben ihr Spektrum erweitert und interessieren sich für die Widersprüche der altrussischen Geschichte ebenso wie für klassische Sujets der westlichen Literatur oder Futurologie. Allerdings können die meisten der erwähnten Filme (vielleicht mit Ausnahme derjenigen von Sokurov) kaum zu einer allgemeingültigen kulturellen Strömung werden. Sie alle verarbeiten auf die eine oder andere Weise ästhetische Konzeptionen des Modernismus, anscheinend um so das früher geltende Verbot für Kino dieser Art zu kompensieren. Die Zeit des Modernismus geht jedoch zu Ende, er wird abgelöst von der «neuen Naivität», vom Neoakademismus oder der «Neobarbarei».

Man kann nicht sagen, dass die jungen Leningrader diese – im Grunde postmoderne – Tendenz nicht wahrgenommen hätten. Sie versuchen sie ebenfalls zu vermarkten, wodurch ihr Stil unerträglich überladen, temperamentlos und manieristisch wird. Dies trat besonders deutlich zutage bei der Premiere des Films *DIE PAPIERENEN AUGEN VON PRISCHWIN* (BUMASCHNYE GLASA PRISCHWINA) von *Waleri Ogorodnikow*, einem zweifellos talentierten Regisseur. Er entwirft auf der Leinwand einen vielschichtigen «Film im Film», indem er gleichzeitig vom heutigen Kino und von Pionieren des sowjetischen Fernsehens aus den fünfziger Jahren erzählt, die Schrecken des späten Stalinismus beschreibt und mit Reflexionen des modernen Menschen zu diesem Thema durchsetzt. Ogorodnikow verwendet in weiten Teilen die Stalinsche Chronik, verbunden mit Dokumentar-Aufnahmen von Hitler und Mussolini, und stellt auch die sarkastisch gezeichnete Figur *Sergej Eisensteins* vor diesen Hintergrund. Letzteres gab Anlass für eine besonders heftige Polemik von seiten der sowjetischen Filmkritiker, galt doch Eisenstein gemäss offiziellem Kanon als unantastbare Figur. Ogorodnikow zeigt eine erstaunlich kühne Montage aus Fragmenten von

Die Entwicklung in der gesamten sowjetischen Kinolandschaft verläuft stürmisch, hat aber offensichtlich noch nicht ihre kritische Phase erreicht.

PANZERKREUZER POTEMKIN (BRONE-NOSEZ POTJOMKIN) und IWAN DEM SCHRECKLICHEN (IWAN GROSNY) und stellt sie in den Kontext der Greuel des Stalinismus. Darin kommt die heute weit verbreitete Meinung zum Ausdruck, die linke Kunst der zwanziger Jahre (und sogar die vorrevolutionäre russische Kultur) habe die Nachsicht gegenüber dem Aufruf zur totalen Zerstörung der alten Welt zu verantworten, was letztlich zu ihrem eigenen Zusammenbruch führte.

Man kann darüber streiten, soviel man will, aber Tatsache ist: das heutige Wiederaufleben der russischen Kinokultur in ihren intellektuellen Formen kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie noch weit entfernt ist von der Breitenwirkung auf Geist und Stimmung der Gesellschaft, die sie zu Zeiten des frühen Eisenstein ausübte. Das Leningrader Kino liefert weiterhin Stoff für Festivals und Kritiker, während die Bewohner der Stadt selbst die tägliche Fernsehsendung «600 Sekunden» mit unzähligen Fakten über steigende Kriminalität und gesellschaftlichen Verfall den Filmen ihrer Studios vorziehen. Und zwar deshalb, weil der Moderator der Sendung, Alexander Neworow, eine überzeugende Form für die Präsentation solcher Meldungen gefunden hat. Allerdings ist die Idee, die sich unterschwellig durch seine Sendung zieht, höchst fragwürdig: Neworow ruft zur Restauration der Monarchie in Russland auf, zur nationalen Wiedergeburt von rechtskonservativen Positionen aus. Die Drohung des Nationalismus als einziger Alternative zur kommunistischen Idee zeichnet sich inzwischen immer deutlicher an allen Enden des sowjetischen Imperiums ab. Angesichts der gegenwärtigen Krise werden ernsthafte Unabhängigkeitsbestrebungen und extremistische Ausbrüche von Ungeduld, Gewalt und rassistischen, nationalen und religiösen Anfeindungen vermischt. Das Kino befindet sich unter diesen Bedingungen in einer besonders schwierigen Lage, weil es in einen Wust ungeklärter ökonomischer und politischer Probleme hineingezogen wird. Das

wirkt sich sogar in Georgien aus, wo das Kino eine sehr beständige ästhetische und humanistische Tradition hat. Heute ist auch dort der Hauch der Krise zu spüren. Der einzige Film aus der letzten Zeit, der künstlerische Weisheit demonstriert, ist DIE ANNÄHERUNG (PRIBLISCHENIE), eine Glanzleistung von *Alexander Rechwischwilli*. Der Regisseur, ein Meister der raffinierten Satire, richtet die ganze Schärfe seiner Kritik nicht nur gegen die überlebte kommunistische Ideologie, sondern auch gegen die sogenannten «Neobolschewisten», die erneut zur gewaltsamen Veränderung der Welt aufrufen, diesmal unter der Parole der nationalen Wiedergeburt und der Rückkehr zum Kapitalismus. Ein ausserordentlich interessanter Prozess ist in der Kinoszene Mittelasiens zu beobachten, insbesondere in der grössten Republik Kasachstan. Dort kam es bereits 1986 zu ernsthaften nationalen Unruhen, die von den Behörden brutal unterdrückt wurden. Seitdem entstand in der Republik, die niemals eine bedeutende Kinoschule besass, eine lebhaftere «neue Welle» des jungen Films. Es ist erstaunlich, wie selbstverständlich die jungen kasachischen Regisseure in ihren Erstlingswerken Realien aus dem Leben ihres Volkes mit genuinen Elementen zeitgenössischer Filmkunst – Frische, Befreiung, Ironie – verbinden. Viele sowjetische Kritiker interpretieren die Ästhetik dieser Filme als Postmodernismus, der unerwartet aus dem fast unberührten Boden des kasachischen Kinos aufgekeimt ist. DIE NADEL (IGLA) von *Raschid Nugmanow* ist die originale Reflexion einer jungen Gegenkultur, die die traditionelle Lebensweise ablehnt und das Leben als narkotischen Traum versteht. DREI (TROJE) von *Bachit Kilibajew* und *Alexander Baranow* ist beinahe eine christliche Parabel und zugleich eine Phantasie über die Mythologie des amerikanischen Kinos. In diesem Film, ebenso wie in dem zärtlich-romantischen Melodram DAS VERLIEBTE FISCHCHEN (WLJUBLENNAJA RYBKA) von *Abai Karypykow*, ist der Einfluss des frühen Wim Wenders unverkennbar. Das bedeu-

tendste Werk der kasachischen «neuen Welle» ist der Erstling von *Serik Aprimow*: ENDSTATION (KONETSCHNAJA OStanowka), eine wunderbar eindringliche Studie über das langweilige Leben der kasachischen Provinz, das sich bei näherer Betrachtung als aussergewöhnlich intensiv und reich an innerer Kraft erweist.

Die Entstehung all dieser Filme, die weder von Dekadenz noch von intellektueller Ermüdung belastet sind, zeugt davon, dass in Kasachstan tatsächlich eine nationale, aber auch nach aussen hin offene Kultur auflebt. Bemerkenswert ist, dass die Regisseure der kasachischen «neuen Welle» schon weitgehende Unabhängigkeit von den staatlichen Strukturen erreicht und Möglichkeiten zum recht erfolgreichen Verleih ihrer Filme gefunden haben. In Moskau ist unterdessen der VI. Kongress der Filmschaffenden zu Ende gegangen, auf dem die Föderalisierung des Verbands beschlossen wurde. Eine neue Führung wurde gewählt mit dem tadschikischen Regisseur *Dawlat Chudonasarow* als Vorsitzendem – auch ein Zeichen der Zeit! Die Entwicklung in der gesamten sowjetischen Kinolandschaft verläuft stürmisch, hat aber offensichtlich noch nicht ihre kritische Phase erreicht. Ungeachtet aller Schwierigkeiten ist es ein lebendiger Prozess, ebenso wie das daraus entstehende Kino lebendig ist. Darum ist zu hoffen, dass es sich einen festen Platz im Leben der Gesellschaft erkämpfen und mehr künstlerische Harmonie erreichen wird. ■

Die Übersetzung aus dem Russischen besorgte Dorothea Trottenberg

Der Beitrag erscheint auch in: «Sowjetischer Film heute.» Herausgegeben von Sabina Brändli und Walter Ruggle. Edition Filmbulletin im Verlag Lars Müller.