

Sabine Hänsgen

Kino nach dem Kino: Paralleles Kino in Moskau und Leningrad

P. Michel'son: To est' sejčas byl pervyj
prosmotr dlja bolee širokoj publiky!

Jufa: Nu da.

P. Michel'son: Čto, èto iz-za glasnosti!

Jufa: ... Kakoj glasnosti!

P. Michel'son: Vašej glasnosti.

Jufa: ...Net, u menja voobščè-to golos
normal'nyj. Nu sejčas narodu pobol'se
podnabežalo. Ničego. Kričali.

(aus: Nekroestetika)

Zu den markantesten Ereignissen während der ersten Phase einer neuen Kulturpolitik in der Ära Gorbačëv zählen die Veränderungen im staatlichen Filmwesen der Sowjetunion. Spektakulär waren zunächst institutionelle Veränderungen, die einen Freiraum für die kontroverse Behandlung von bislang aus der öffentlichen Diskussion ausgegrenzten gesellschaftlichen und historischen Themen eröffneten. Auf dem 5. Verbandskongreß der Filmschaffenden im Jahre 1986 wurden in einer als sensationell aufgenommenen Abstimmung zwei Drittel des Vorstandes neu gewählt. Die altgedienten Vorstandsmitglieder, die im Verhältnis zum staatlichen Filmministerium (GOSKINO) keine eigenständige Position vertreten hatten, mußten abtreten. Der Kongreß votierte für eine Verbandsführung, die in stärkerem Maße die Interessen der Autoren durchsetzen sollte. Auf diese Weise konnte sich der Verband der Filmschaffenden zu einem tatsächlichen Gegengewicht gegenüber dem staatlichen Filmministerium entwickeln.

In der Mitte der achtziger Jahre bildete sich jedoch jenseits dieses offiziellen institutionellen Rahmens, jenseits der Perestrojka-Zentren noch eine "dritte" Größe, ein "informeller" Faktor im zeitgenössischen sowjetischen Film heraus: das "Parallele Kino". Diese unabhängig von GOSKINO und den offiziellen Verbands- und Studiostrukturen mit sparsamen Mitteln und minimaler technischer Ausstattung arbeitende Experimentalfilm- und Videobewegung baute sich sehr schnell eine eigene Infrastruktur mit einer Selbstverlag- (Samizdat-) Filmzeitschrift *Cine Fantom*, Freien Akademien und Gegen-

festivals auf. Das erste Festival des Parallelen Kinos fand im November 1987 in Moskau und das zweite im März 1989 in Leningrad statt.

Das Parallele Kino ging in der Mitte der achtziger Jahre aus dem Milieu der inoffiziellen sowjetischen Kultur hervor, die zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine jahrzehntelange, bis in die späten fünfziger Jahre reichende Tradition zurückblicken konnte. In der inoffiziellen Kultur dominierten Kunst und Literatur, und als intermediale Gattung spielte die Performance eine wichtige Rolle bei der Schaffung eines alternativen Kommunikationsraums. Filmvorführungen blieben eher die Ausnahme. Dies erklärt sich bis zu einem gewissen Grad aus den materiellen Notwendigkeiten des filmischen Schaffens, aus den Schwierigkeiten einer aufwendigen Filmproduktion jenseits des staatlichen Monopols und der staatlichen Kontrolle. Regisseure - insbesondere von Künstlerfilmen - existierten als Einzelgestalten, aber sie standen noch nicht in einem intensiven Austausch mit anderen Regisseuren. Zu den Begründern eines organisatorischen Netzwerkes für Filmemacher innerhalb der Moskauer und Leningrader künstlerischen Subkultur zählten Mitte der achtziger Jahre die Brüder Alejnikov, Evgenij Jufit und Boris Juchananov. Einerseits kann das Parallele Kino also noch als eine letzte Formation der inoffiziellen Kultur betrachtet werden, andererseits entsteht es aber eigentlich bereits in einer Situation, in der sich im Zusammenhang mit der Perestrojka, der Umgestaltung der gesellschaftlichen Öffentlichkeit, die großen monolithischen Blöcke aufzulösen beginnen und die Polarisierung zwischen offizieller und inoffizieller Kultur aufgehoben wird. Für den Film als besonders finanzintensive künstlerische Produktionsform gewinnt in der weiteren Entwicklung die neu sich herausbildende Spannung zwischen den alten ideologischen Strukturen und den internationalen kommerziellen Strukturen immer größere Bedeutung.

Die "späte Geburt" des Parallelen Kinos zeigt Spuren in seinem Selbstverständnis sowie im ästhetischen Programm. Das Parallele Kino sieht sich nicht nur in der Tradition der sowjetischen inoffiziellen Kultur, sondern definiert sich zugleich auch im Kontext einer internationalen "Subgeschichte des Films", die sich jenseits der offiziellen Kinokultur und jenseits der kommerziellen Studioproduktion entfaltet. Als beispielhaftes historisches Ereignis für den Versuch zur Schaffung eines grenzüberschreitenden Kommunikationsraumes gilt der 1. Internationale Kongreß des unabhängigen Films im Jahre 1929 in "La Sarraz" in der Schweiz, auf dem führende Regisseure, Filmtheoretiker und Kritiker aus allen möglichen Ländern zusammentrafen: Sergej

¹ Vgl. Scheugl/Schmidt jr. 1974.

Ėjzenštejn, Eduard Tissé, Béla Balázs, Georg Wilhelm Pabst, Hans Richter, Walter Ruttmann u.a. Als wichtige Traditionen werden der deutsche und französische Avantgardefilm der zwanziger Jahre genannt, die Verbindung zwischen Film, Malerei und Literatur im Surrealismus, Expressionismus und Konstruktivismus, der politische Film der Studentenbewegung und der aus der Pop-Kultur hervorgegangene künstlerische Underground- und Experimentalfilm. Mit großem Interesse greift das Parallele Kino die ästhetischen Möglichkeiten der Video-Art als neuer audiovisueller Ausdrucksform auf, die sich auch durch neue Rezeptionsweisen auszeichnet. Neben der kollektiven Rezeption im Kinopalast eröffnet die elektronische Kunst die Möglichkeit einer privaten, intimen Rezeption zu Hause, im Freundeskreis oder in kleinen Sälen.²

Die Vertreter des Parallelen Kinos lösen sich von der Oppositionshaltung der vorhergehenden Generationen in der inoffiziellen Kultur. Das Etikett "Paralleles Kino" wird von ihnen durchaus werbewirksam - auch unter Ausnutzung der Massenmedien - zu einem Markenzeichen stilisiert. Im Rahmen der durch spielerische Mystifikationen geschaffenen Freiräume suchen die Filmemacher nach materiellen Möglichkeiten zur Realisierung der reklamierten Projekte, und so füllt sich die annoncierte Form des Parallelen Kinos nach und nach mit filmischen Inhalten.³

Die Geburt des Parallelen Kinos ist faktisch mit der Gründung der Selbstverlag-Filmzeitschrift *Cine Fantom* verbunden, deren Herausgabe im Jahre 1985 begann. Die ersten fünf Nummern entstanden in Form von unika-len künstlerischen Buch-Objekten mit Collagen aus Texten, Photographien und Bildern. Ab 1987 wurde *Cine Fantom* als Textsammlung in einer Auflage von 30 Exemplaren maschinenschriftlich vervielfältigt, und zu den Moskauer Filmfestspielen 1989 erschien bereits eine Broschüre in gedruckter Form. Die Epoche des Selbstverlages stellt also für das Parallele Kino als späte Formation der inoffiziellen Kultur nur eine Durchgangsetappe dar, im Schnelldurchlauf werden hier noch einmal verschiedene Formen des künstlerischen Samizdat durchgespielt. Das Jahr 1989 markiert auch im Bereich der Filmproduktion einen Einschnitt: Die Regisseure des Parallelen Kinos beginnen mit Produktionen im großen Studiosystem. Die Brüder Alejnikov drehen in einem neu eingerichteten Experimentalfilmstudio von Mosfilm "Zdes' kto-to byl" (Hier war jemand). Dieser Film, in dem Evgenij Kondrat'ev, ebenfalls

² Vgl. I. Alejnikov 1988.

³ Vgl. G. Alejnikov 1989c.

Regisseur des Parallelen Kinos, die Hauptrolle spielt, bildet den Auftakt für eine Reihe weiterer "Großproduktionen".

In der Redaktion von *Cine Fantom* arbeiten Regisseure des Parallelen Kinos gemeinsam mit Filmtheoretikern und Kritikern. Auf diese Weise entstehen neue hybride, in ihrem Status nicht genau zu definierende Zwischengenres zwischen verschiedenen Disziplinen und Gattungen. Charakteristisch für die Textwelt von *Cine Fantom* ist ein ästhetisches Verhältnis zu theoretischen Systemen und ihrer Begrifflichkeit. Die Grenzen zwischen Begriff und Metapher verschwinden und ebenso zwischen erzählendem und analysierendem Text. Theorie und Praxis des Kinos werden also auf einer Ebene angesiedelt, die Hierarchie zwischen künstlerischem Werk und Kommentar ist aufgehoben:

"Die neuen Regisseure erinnern sich an die Traditionen einer hohen theoretischen Kultur des frühen, nicht-engagierten Kinos und führen in das System des Films die Möglichkeit seiner verbalen Auslegung ein, die Potenz eines *wohlschmeckenden* Gesprächs, in dem Gourmand-Worte figurieren: Kleben, *Zel-l-l-luloid*, *Montagestück*." ⁴

Mit dieser Haltung reagiert das Parallele Kino auf ein Defizit im zeitgenössischen sowjetischen Film: Die theoretische Reflexion der eigenen filmischen Praxis - wie sie für das experimentierende Werk der Filmpioniere, etwa für Sergej Ėjzenštejn, Lev Kulešov, Dziga Vertov und später auch für Michail Romm oder Andrej Tarkovskij kennzeichnend war - ist bei einer großen Zahl von Regisseuren verloren gegangen. Gerade das Filmschaffen während der Perestrojka orientiert sich unmittelbar an aktuellen politischen Erfordernissen. Die Behandlung verbotener, verdrängter oder vernachlässigter Themen bestimmt das filmische Geschehen und zieht die gesellschaftliche Aufmerksamkeit auf sich. Die Frage, wie das WIE auf das WAS der Darstellung zurückwirkt, die Diskussion über die wahrnehmungspsychologische, erkenntnismäßige oder ästhetische Funktion des Films wird zunächst zugunsten der publizistischen Aufgaben in den Hintergrund gedrängt.

Das Parallele Kino steht somit in einer gewissen Distanz zum sogenannten "Kino der Perestrojka", das als Teil des offiziellen Kinosystems angesehen wird und das sich auch selbst als Teil dieses Systems versteht, dessen Evolutionierung es anstrebt. Das Parallele Kino erklärt in einer Underground-

⁴ Lepestkova, S.136.

Pose das sowjetische Kino als solches für tot.⁵ Aus seiner Perspektive erscheint es als entropierendes System filmischer Klischees, als staatliches Produktions-, Verleih-, Informations- und Ausbildungssystem, das von ideologischen und politischen Vorgaben beherrscht wird und keinerlei Bemühen um den Film als audiovisuelles Medium erkennen läßt:

"Alles, was zur sowjetischen Filmkunst zählen wollte, war vom Stempel des Todes geprägt. Alles, was keinen Anspruch darauf erhob, freute sich offen an dem süßen Leichengeruch, der von jeder totgeborenen Einstellung ausging. Die sowjetischen Filme, diese mißgestalteten Frühgeburten, flackerten noch einmal auf den verglimmenden Leinwänden der Filmprovinz auf und zersetzten sich dann auf dem Ehrenfriedhof des staatlichen Filmarchivs."⁶

Das Parallele Kino begnügt sich nicht mit einer Evolutionierung des Systems. Es strebt eine fundamentale Auseinandersetzung mit der ideologischen Natur des sowjetischen Films an. Die jungen Filmemacher des Parallelen Kinos untersuchen das Verhältnis von ideologischen Konzepten und visueller Materialität und entdecken dabei eine Tendenz geradezu zum Verschwinden jeglicher Visualität im sowjetischen Film. Diese Entwicklung, die das Parallele Kino mit künstlerischen Methoden aufspürt, wird unabhängig davon auch von der zeitgenössischen Filmwissenschaft konstatiert und genauer beschrieben. Auf den nicht-filmischen Charakter des zeitgenössischen sowjetischen Films (gemeint ist der Durchschnittsstandard des zeitgenössischen sowjetischen Films) hat Michail Jampol'skij in seinem vielbeachteten Artikel "Kino bez kino" (Filmkunst ohne Filmspezifik)⁷ hingewiesen. Die ideologische Ausrichtung der sowjetischen Kultur bedingt - nach Jampol'skij - eine totale Verbalisierung des Films. Es dominieren literarische Gerüste, die die hypnotisch-sinnliche Dimension des Filmbildes, die magische Wirkung auf die unbewußten Schichten in der Psyche der Zuschauer zurückdrängen. Die Schaffung einer visuellen Atmosphäre aus Hell- und Dunkelwerten, Farbabstufungen, Perspektivenstaffelungen, Rhythmisierungen des Schnitts sowie eine mehrdimensionale Klang- und Geräuschkomposition werden zugunsten vorgefertigter Handlungsmuster und verbaler Dialogkonstruktion vernachlässigt. Eine Aus-

⁵ Vgl. dieses Deklarationsmuster in anderen Umbruchsituationen der Filmgeschichte. Der junge deutsche Film rechnete im "Oberhausener Manifest" (1962) auf eben solche Weise mit Papas Kino ab: "Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen." (Schleif 1989, S. 275).

⁶ I. Alejnikov 1988.

⁷ Jampol'skij 1988.

einandersetzung mit der Dimension des kollektiven Unbewußten bleibt bis in die aktuelle Gegenwart weitgehend ausgeklammert:

"Man strebt nach totaler Verbalisierung und gibt vor, Verborgenes bewußt machen zu wollen, tatsächlich aber zensiert und verdrängt man meist nur das, was man zur Schau zu stellen sich fürchtet."⁸

In seinen stilisierten Manifesten identifiziert das Parallele Kino den ideologischen Film der späten Sowjetzeit mit dem Tod, sich selbst dagegen präsentiert es als neues Leben nach dem Tod: "Der Tod ist eingetreten. Doch man muß sich dessen bewußt sein, daß er bereits vorbei war, als er eintrat. Es gibt ihn nicht mehr. Ein Leben nach dem Tod hat begonnen ..."⁹

Dieses Spiel mit der Deklaration läßt sich auf dem Hintergrund der filmischen Entwicklungen etwa so entschlüsseln: Einem entropierenden System des offiziellen sowjetischen Films will das Parallele Kino kein Gegensystem mit neuen Ordnungen, Hierarchien und Abgrenzungen entgegenstellen, es versteht sich vielmehr als ein offener "filmischer" Raum jenseits der bestehenden Institutionen. Gegenüber einer totalen Überfrachtung mit Textklischees soll dem filmischen Bild wieder zu seinem Recht verholfen werden. Das in der sowjetischen Filmkritik und Filmpolitik hierarchisch gestaffelte Urteil der Institutionen wird durch ein persönliches Geschmacksurteil "gefällt/gefällt nicht" ersetzt, und an die Stelle von gesellschaftlichen und erzieherischen Aufgaben tritt das Vergnügen nicht nur am Film, sondern auch am Filmemachen. Nach der Explosion der charismatischen Ladungen des ideologischen Raums entsteht so eine Zone des Experiments und des Spiels mit den verstreuten Systemteilen aus verschiedenen Weltanschauungen, Mythologien, Kulturtraditionen und aus der Filmgeschichte.

Postpolitisches Kino

Die Moskauer Tradition des Parallelen Kinos ist entscheidend durch das Werk der Brüder Gleb und Igor' Alejnikov geprägt. Ihr Oeuvre erscheint als Akkumulationsraum für Versatzstücke aus den unterschiedlichsten Genretraditionen der Filmgeschichte, die hier in ein Verhältnis der wechselseitigen Interpretation eintreten: Stummfilmkomödie, sozialistisch-realistischer Film, zeitgenössisches Fernsehfeature u.ä.

⁸ Ebd., S. 91.

⁹ G. Alejnikov 1989b, S. 22.

Die "schlechten" Produktionsbedingungen und die technische "Armseligkeit" (schlechtes Filmmaterial, einfache Kameraausrüstung usw.) werden von den Brüdern Alejnikov als ästhetisches Stilmittel eingesetzt. Das, was in professionellen Großproduktionen als mangelnde Qualität, Störung oder Fehler gilt - etwa eine in die Einstellung geratene Hand, die die Titelbuchstaben zu-rechtlegt, oder der im Bild erscheinende Kameramann, der das Objektiv mit einem Tuch abputzt, - lenkt hier die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Entstehungsprozeß der filmischen Rede, und es ergibt sich eine Spannung zwischen dem filmischen Werk, dem situativen Kontext seiner Produktion und dem existentiellen Kontext seiner Autoren.¹⁰

Das Filmemachen, von den Brüdern Alejnikov als konzeptuelle Geste im Spannungsraum zwischen Kunst und Leben verstanden, wirft grundsätzlich die Frage auf, mit welcher Realität wir es eigentlich im Kino zu tun haben, oder wie es Gleb Alejnikov in seinem Artikel "Obraz žizni" (Lebensweise) formuliert: "Was ist bedeutender im Film: das Spiel des Schauspielers oder der Kratzer auf dem Filmstreifen?"¹¹

Der Manifestfilm "Ja choloden. Nu i čto?" (Ich bin kalt. Na und?) (1987) treibt auf mehreren Ebenen sein Spiel mit der filmischen Realität, analytisch und selbstironisch zugleich. Das Interview einer Journalistin mit einem Regisseur des Parallelen Kinos im Off wird durch banale, alberne, rätselhafte oder auch gespielt grausame Szenen aus dem Leben der Alejnikovs konterkariert. Der Metatext des Manifests hat in dieser programmatischen Arbeit, in der die Grenzen zwischen filmischem Werk und filmkritischem bzw. filmtheoretischem Kommentar aufgehoben werden, seine Autorität und seine appellierend-mobilisierende Ausstrahlungskraft eingebüßt. Der theoretische Kommentar in den Statements des Regisseurs wird zu einer Stimme unter vielen: Eine neutrale Stimme verliert Quasi-Regieanweisungen, weitere Meinungen und Kommentare werden durch Zwischentitel wie im Stummfilm formuliert, die Zwischentitel wandern als Beschriftung in das Interieur oder auf die Körper der Personen, Sprechblasen wie aus Comics erscheinen an der Wand, dazu sind wiederum Kommentare der Personen im Bild zu hören... Das stereotype Frage-Antwort-Spiel zwischen Journalistin und Regisseur löst sich schließlich in obszönen Geräuschen auf. Wie an dieser Stelle, so wird auch in anderen Filmen der Brüder Alejnikov unter einer Vielzahl von verbal artikulierten Textklischees immer wieder eine Schicht verdrängter erotischer oder

¹⁰ Zur Filmästhetik der Brüder Alejnikov vgl. Bobrinskaja 1989.

¹¹ G. Alejnikov 1989a, S. 129.

gewalttätiger Physiologie inszenatorisch entblößt: in gespielten Szenen der Vergewaltigung, dokumentarischen Bildern der Kriegsgewalt, Fernschbildern von Tierschlachtungen, brutalen Filmbildern als Zitat (etwa der Ėjzenštejnschen Szene von der Niedermetzelung der Bevölkerung auf der Treppe von Odessa).

Das Prinzip der Zuschüttung körperlicher Realitäten durch eine unendliche Masse welterklärender Mustertexte in der ideologischen Kultur wird in "M.E." (Monster Exosse) (1986) bis ins Absurde gesteigert. Als Folie dient hier der populär-wissenschaftliche Film, eines der zentralen Genres im sowjetischen Fernsehen. Das "Monster Exosse" wird als eine neue biologische Art präsentiert, die angeblich auf globale Entwicklungen in Ökologie, Politik und Kultur entscheidenden Einfluß nimmt. Tatsächlich handelt es sich aber um ein Müllgebilde aus Plastik und Draht, das die Regisseure irgendwo auf einem Abfallhaufen gefunden haben.

Der Müll als ein durchgängiges Motiv im Werk der Brüder Alejnikov bezieht sich nicht nur auf die Abfälle der Zivilisation, sondern im metaphorischen Sinne auch auf die automatisierten Stereotypen, die entleerten Hülsen der sprachlichen und ideologischen Klischees, die die Lebenswelt des Menschen zu überwuchern drohen. Das "Monster Exosse" wird in einer Vielzahl von pseudowissenschaftlichen Kommentaren - aus biologischer, ökologischer, archäologischer, psychoanalytischer, sprachwissenschaftlicher Sicht interpretiert. Die große Anzahl der Erklärungen steht jedoch in keinem Verhältnis zu der Banalität des Dings, welches sie umranken. Dieser Tatbestand demonstriert den Zustand in der ideologischen Kultur der späten Sowjetunion. Die Textwelt als sich selbst generierendes, leerlaufendes System hat den Kontakt zu einer materiell-körperlichen Realität vollkommen verloren.

Vor diesem Hintergrund liest sich der Titel des Films "Postpolitičeskoe kino" (Postpolitisches Kino) (1988) wie die Artikulation eines eigenen ästhetischen Programms. Als Anlaß für diesen Film diente eine Reise der Brüder Alejnikov nach Riga, wo 1988 zum ersten Mal ein sowjetisches Festival des experimentierenden Films "Arsenal" stattfand. Der Film ist als dilettantisches Home Movie stilisiert: In langen und zuweilen ungeschickten Einstellungen agieren und grimassieren die beiden Brüder in Freizeitpose an touristischen Schauplätzen. Im ersten Teil findet in textuellen Einschüben - Einstellungen von Büchern, Texten, Reproduktionen, Architekturdenkmälern sowie in typographisch realisierten Zwischentiteln und einer Off-Lesung aus sozialistisch-realistischer Kriegsprosa ein Exkurs in die sowjetische Geschichte und Kultur statt. Nach und nach wird diese textuelle Ebene

zurückgenommen. Die Bücher, aus denen die Text- und Bildzitate stammen könnten, werden von den Regisseuren in einer banalen Aktion, wie bei einem Umzug, fortgeschleppt. Die Zwischentitel lösen sich in absurden Wortspielen auf, zunächst bleiben noch Buchstaben, dann nur noch schwarze Quadrate als visuelle Elemente übrig. Die Lesung in der Art eines Diktats mit Punkt und Komma verschwindet unter improvisierter Gitarrenmusik, und schließlich scheint der Textkurs in der realen Exkursion, in der Ferienreise der Regisseure, aufgehoben.

Indirekt setzen sich die Brüder Alejnikov in diesem Film mit der Konzeption des sowjetischen Revolutionsfilms, insbesondere mit Sergej Ėjzenštejn, dessen Geburtshaus sie in Riga besuchen, auseinander. Die Verschmelzung von ästhetischem und politischem Programm, die für die sowjetische Avantgarde der zwanziger Jahre kennzeichnend war, ebenso wie ein massenmobilisierendes Aktiv-Kino der Einwirkung wird durch ihre ironische Polemik in Frage gestellt. Die Regisseure des Parallelen Kinos suchen nicht mehr nach möglichst wirkungsvollen Bildern der Überwältigung und Überzeugung, nach dem "*Traktor, der die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt*"¹² - wie es bei Ėjzenštejn heißt -, sondern nach Bildern, die jedem einzelnen Zuschauer einen eigenen visuellen Kontemplations- und Reflexionsraum eröffnen. Hinter dieser Haltung verbirgt sich letztlich die Frage, ob es nicht auch im sowjetischen Film als einer "Kunst der Massen" Zeit geworden ist für eine Individualisierung des Blicks?¹³

Nekrorealismus

In Leningrad entstand das Parallele Kino in einer inoffiziellen Kulturszene, die vor allem von jungen Künstlern und Musikern geprägt wurde und im Unterschied zum sehr stark intellektualisierten Moskauer Milieu auf die materielle Faktizität von Farben, Klängen und Körpern ausgerichtet war. Neben einer "wilden" Malerei spielten im Leningrader Underground Rock- und Punkmusik, deren Einfluß sich auch in der Körperrhythmik der Schauspieler, in der

¹² Ėjzenštejn 1925, S. 235.

¹³ Zu einer Kritik des sowjetischen Films als einer Massenkunst vgl. die philosophische Konzeption bei Podoroga 1990, S. 111f. Im übrigen findet sich bei Boris Ėjchenbaum, einem der Filmtheoretiker des Russischen Formalismus, bereits sehr früh ein Hinweis auf den Kammerkunstcharakter des Mediums Film, der auch eine intime Einzelbetrachtung des Filmbilds möglich macht (vgl. Ėjchenbaum 1927, S. 17-18).

Ausstattung und den Kostümen des Parallelen Kinos nachspüren läßt, eine große Rolle. Das Gerüst der Leningrader Gruppe bildeten zunächst Evgenij Jufit, Evgenij Kondrat'ev, Oleg Kotel'nikov und Andrej Měrtvyj. Viele der Regisseure betätigten sich selbst als Musiker oder Maler. Oleg Kotel'nikov etwa ist einer der bekannten Künstler aus der Leningrader Szene und war zusammen mit Evgenij Kondrat'ev Autor der ersten "parallelen" Zeichentrickfilme.

Die Tradition des Nekrorealismus, die zum stilistischen Markenzeichen für das Leningrader Parallele Kino werden sollte, wurde von Evgenij Jufit initiiert. Ab 1982 beschäftigte er sich zunächst mit photographischen Inszenierungen, deren Sujets - Massenschlägereien, Vergewaltigungen, Folterungen, Mord, Selbstmord u.a. - in den ersten nekrorealistischen Filmen, wie "Lesorub" (Holzfäller) oder "Sanitary-oborotni" (Sanitäter-Werwölfe), aufgegriffen wurden. Im Jahre 1984 gründete sich die Gruppe "MŽALALAFILM". Andrej Měrtvyj wird als Schauspieler und Co-Autor Jufits ständiger Mitarbeiter. Im Jahre 1987 produzieren sie gemeinsam den Film "Vesna" (Frühling).

Die Helden der nekrorealistischen Sujets sind Mörder, Selbstmörder und Leichen. Abstrusitäten werden in einem hypertrophierten Tabubruch zur Schau gestellt. Verwesung, Häßlichkeit und Idiotie bestimmen die filmischen Bilder, die in keinem nachzuvollziehenden Handlungszusammenhang stehen, sondern in einer assoziativen Folge montiert sind:

"Die Ausfüllung der Einstellung ist bedeutungsvoller als die allgemeine Konstruktion des Films. Sozusagen ist das Fleisch wichtiger als das Skelett. Die Rolle des verbindenden Elements erfüllt die assoziative Montage - so wie Gallerte. Der Leser möge mir meine gastronomischen (oder nekrorealistischen?) Vergleiche verzeihen."¹⁴

Im Nekrorealismus findet die deklarative Selbstannoncierung des Parallelen Kinos als "Leben nach dem Tod" eine ganz eigene Umsetzung. Ein an gerichtsmedizinischen Atlanten geschultes Interesse für die verschiedenen Verwesungs-, Fäulnis- und Zerfallsstadien des Leichnams verkehrt ein mythisches Verhältnis zum Tod in eine körperlich-materialistische Konzeption vom Leben nach dem Tod. Dies bezieht sich nicht nur auf den menschlichen Körper, sondern auch auf den Filmkörper selbst. Die ersten Filme der Nekrorealisten sind auf sehr schlechtem Filmmaterial gedreht, bei dem zum Teil bereits das Verfallsdatum überschritten war, und im Zersetzungsprozeß wird das Filmmaterial in seiner körperlich-materiellen Dimension entblößt.

¹⁴ Parallel'noe kino 1989, S. 24.

Die Ästhetik des Nekrorealismus läßt sich als eine Umstülpung des sozialistisch-realistischen Kanons ansehen. Die Heroisierung des Todes in der offiziellen sowjetischen Kultur, die auf der Vorstellung einer Wiedergeburt des Individuums in einer neuen kollektiven Identität begründet ist, die Idee vom Triumph des Geistes der Geschichte über den Tod¹⁵ wird im Nekrorealismus durch die Demonstration der materiellen Metamorphosen des Leichnams, durch den Triumph des Körpers nach dem Tod konterkariert. Wenn es im sozialistischen Realismus heißt: Der individuelle Körper stirbt, der Geist der Geschichte lebt weiter, dann proklamiert der Nekrorealismus: Der Geist ist tot, aber der Körper lebt noch.

Das im sozialistischen Realismus festgeschriebene Handlungsmuster des Klassenkampfes zwischen Vertretern verschiedener ideologischer Lager verwandelt sich im Nekrorealismus einfach in Massenschlägereien und unübersichtliche Handgemenge, bei denen sich die Körper so verknäulen und verwirren, übereinanderherfallen und sich idiotisch im Dreck wälzen, daß alle eins werden und die "Eigenen" nicht mehr von den "Fremden" zu unterscheiden sind. Uniformierte Milizionäre und Verbrecher, Gewalttäter und Vergewaltigte, die sich alle wie überdrehte Marionetten bewegen - wobei die Bewegungsdynamik noch durch die beschleunigte Projektion der Filme gesteigert wird - sind in dieser Bilderwelt nicht mehr auseinanderzuhalten.

Dem klassischen Ideal des schönen, harmonischen, gesunden Körpers, das auch in den Kanon des sozialistischen Realismus Eingang gefunden hat, wird der groteske Körper mit all seinen Metamorphosen und provozierenden Pathologien entgegengestellt, der vom Standpunkt einer "Ästhetik des Schönen" als etwas "Formloses und Abstoßendes" angesehen werden muß.¹⁶

Die zu grotesken Körperkonglomeraten führenden Massenschlägereien des Nekrorealismus erscheinen jedoch nicht mehr eigentlich als unmittelbare körperliche Aktionen, sondern als Stilisierungen in der historischen Anspielung auf die Tradition der frühen Stummfilmkomödien. Dieser Eindruck verstärkt sich noch dadurch, daß die nekrorealistischen Filme ohne Ton gedreht sind und erst bei der Projektion mit Begleitmusik vom Kassettenrecorder vertont werden. Jufits Filme erinnern insbesondere an Mack Sennetts Komödien mit der Gruppe der Keystone Polizisten, deren Verfolgungsjagden sich im Tempo

¹⁵ Vgl. zum Todesmythos in der sowjetischen Kultur Clark 1981, insbesondere das Kapitel "Three Auxiliary Patterns of Ritual Sacrifice", S. 177 - 182.

¹⁶ Zum grotesken Körper als Gegenkonzeption zum klassischen Körperideal vgl. Bachtin 1987, insbesondere S. 79 - 81.

bis in einen allgemeinen Bewegungsrausch steigern, in dem Verfolger und Verfolgte in einem wahllosen Durcheinander ebenfalls nicht mehr zu trennen sind. Eine eigene Bewegungsdynamik der physischen Welt führt ins Absurde, jede Situation und jede Handlung wird ihres ernststen Sinns entkleidet. Siegfried Kracauer charakterisierte dieses Gesetz der Stummfilmkomödie folgendermaßen:

"Es stimmt, daß die Filmkomödie Gewalttaten und außergewöhnliche Situationen nur darstellte, um im nächsten Augenblick ihre Ernsthaftigkeit in Abrede zu stellen; so lange jedoch, wie sie dargestellt wurden, teilten sie nichts als nur sich selbst mit."¹⁷

Eine Rückkehr zu den "primitiven" Formen des Kinos findet bei den Nekrorealisten (wie überhaupt im Parallelen Kino) nicht nur aufgrund der technischen Beschränkungen statt, sie ist durchaus ästhetisch motiviert. Der vom Parallelen Kino selbst geprägte Titel eines Festivals mit frühen und späten sowjetischen Filmen klingt in diesem Zusammenhang programmatisch: "Die Ersten und die Letzten" (*Pervye i poslednie*).¹⁸ Im Unterschied zu den frühen Avantgardisten haben es die Nekrorealisten bei der Stummfilmkomödie allerdings nicht mehr mit einem ursprünglichen, neu zu findenden Genre zu tun. Bei ihnen handelt es sich vielmehr um ein zitierendes Aufgreifen "primitiver" Formen auf einer höheren Stufe der Reflexion, und zwar aus dem Bewußtsein heraus, bereits einen geschichtlichen Entwicklungsprozeß der Filmsprache bis an seine Grenzen durchlaufen zu haben. In der Begegnung zwischen den Ersten und den Letzten kommt der Nekrorealismus auf die Stummfilmkomödie wie auf ein Ready-made-Genre zurück, und dabei scheint sich die groteske Mechanik der Körperbewegungen durch den mechanischen Nachvollzug von Genre-Fertigteilen noch zu potenzieren. Dies läßt sich als komisch im Bergsonschen Sinne bezeichnen: "Das ist nicht mehr Leben, das ist ein ins Leben eingebauter und das Leben imitierender Automatismus."¹⁹

Während der Übergangsperiode zu einer noch unbekannteren neuen Situation reagiert das Parallele Kino auf die universale Vertextung, auf die Überfrachtung der Lebenswelt mit "toten" Klischees in der ideologisierten Kultur der späten Sowjetunion durch ein übertreibendes, bis ins Absurde sich steigendes Noch-Einmal-Durchspielen der vorfindlichen, fertigen, filmischen

¹⁷ Kracauer 1951, S. 21.

¹⁸ Dieses Festival fand 1990 in Kassel statt und ist in einem Programmheft "Die Ersten und Letzten" dokumentiert.

¹⁹ Bergson 1988, S. 30.

Formen, die auf diese Weise ihrer Bedeutsamkeit mit dem Effekt einer komischen Katharsis entleert werden.

Literaturverzeichnis

ALEJNIKOV, Gleb (1989a), "Kino - obraz žizni", in: *Iskusstvo kino*, Nr. 6, S. 129 - 132 (Nachdruck mit Kürzungen aus *Cine Fantom*, Nr. 9, 1988).

ALEJNIKOV, Gleb (1989b), "Man'erizm - Klaustrofobija. Postmodernizm - žizn' posle smerti", in: PARALLEL'NOE KINO V SSSR, S. 19 - 22 (Nachdruck aus *Cine Fantom*, Nr. 11, 1988).

ALEJNIKOV, Gleb (1989c), "Blesk i niščeta industrii paralel'nych grez", in: *Iskusstvo kino*, Nr. 6, S. 118 - 123.

ALEJNIKOV, Igor' (1988), "Paralel'noe kino v SSSR", in: ARS. Riga (Rižskij videocentr).

BACHTIN, Michail (1987), *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hrsg. von R. Lachmann, Frankfurt a. M.

BERGSON, Henri (1988), *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt a. M.

BOBRINSKAJA, Ekaterina (1989), "To, čego ne byvaet?", in: *Kino* (Riga), Nr. 7.

CLARK, Katerina (1981), *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago/London.

DIE ERSTEN UND DIE LETZTEN. Ein Programm des Parallelen Kinos Moskau-Leningrad, Filmladen Kassel.

ĖJZENŠTEJN, Sergej (1925), "Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form", in: Ders. (1974), *Schriften I/Streik*, hrsg. von H.-J. Schlegel, München, S. 230 - 238.

ĖJCHENBAUM, Boris (1927), "Probleme der Filmstilistik", in: POETIK DES FILMS (1974), hrsg. von W. Beilenhoff, München, S. 12 - 39.

FILMFAUST (1990), Heft 75, S. 18 - 37 (Thematischer Schwerpunkt zum Parallelen Kino).

ISKUSSTVO KINO (1989), Nr. 6, S. 118 - 140 (Textauswahl aus *Cine Fantom*).

JAMPOL'SKIJ, Michail (1988), "Kino bez kino", in: *Iskusstvo kino*, Nr. 6, S. 88 - 94.

JARKEWITSCH, Igor (1990), "Das Bild, das du dir machst", in: KOPFBAHNHOF (1990), S. 199 - 210 (russischer Originaltext in: *Cine Fantom*, Nr. 9, 1988).

JUCHANANOV, Boris (1989), "Imago - Mutant", in: *Iskusstvo kino*, Nr. 6, S. 138 - 139 (Nachdruck aus *Cine Fantom*, Nr. 9, 1988).

- KOPFBABNHOF (1990). Almanach 2. Das falsche Dasein. Sowjetische Kultur im Umbruch, Leipzig.
- KRACAUER, Siegfried (1951), "Stummfilmkomödie", in: Ders. (1974), *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M., S. 16 - 22.
- LEPESTKOVA, Ol'ga (1989), "Total'nyj kinematograf", in: *Iskusstvo kino*, Nr. 6, S. 136 - 137 (Nachdruck aus *Cine Fantom*, Nr. 10, 1988).
- NEKROREALIZM (1989), in: *Iskusstvo*, Nr. 10, S. 62 - 63.
- PARALLEL'NOE KINO V SSSR (1989). Buklet podgotovlen redakciej nezavisimogo kinožurnala *CINE FANTOM*, Moskau (Tipografija VTPO "KINOCENTR").
- PODOROGA, Waleri (1990), "Der Künstler und die Macht", in: KOPFBABNHOF (1990), S. 100 - 115.
- RED FISH IN AMERICA (1990). New Independent Film and Video from the Soviet Union, Cambridge, MA.
- SCHEUGL, Hans, SCHMIDT JR., Ernst (Hrsg.) (1974), *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Frankfurt a. M. (2 Bände).
- SCHLEIF, Helma (Hrsg.) (1989), *Stationen der Moderne II. Texte Manifeste Pamphlete*, Berlin.
- TEATR (1989), Nr. 11, S.125 - 126 (Textauswahl aus *Cine Fantom*).

Fernsehen