

...wobei eine weitere theoretische Herausforderung des Experiments, Deleuzes philosophischen Entwurf des Bewegungs- und Zeit-Bilds auf die osteuropäische Filmkultur nach 1945 zu beziehen, schließlich auch darin bestehen, die Erzähl- und Medientheorie in dem Horizont einer Theorie der (Film-)Kulturen zusammenzuführen.

In: Drubek-Meyer, Natascha/Muravov,
Jurij (Hg.): Das Zeit-Bild im
Osteuropäischen Film nach 1945,
Köln (u.a.) 2010.

SABINE HÄNSGEN

57

Doppelbilder

Kanonische und nicht-kanonische Darstellungsschichten im
sowjetischen Film des Tauwetters

Die Bewegung zur Erneuerung der Filmkultur nach dem Zweiten Weltkrieg kann sowohl in Westeuropa als auch in Osteuropa als eine Reaktion auf die Funktionalisierung des Kinos in der Propaganda der totalitären Kulturen angesehen werden. Aus den Schriften jener Theoretiker und Kritiker, die den filmischen Aufbruchprozess begleiteten und die Auseinandersetzung mit kanonisch gewordenen Darstellungskonventionen ästhetisch begründeten, ist dies deutlich herauszulesen. In Siegfried Kracauers *Theorie des Films* mit dem programmatischen Untertitel „Die Errettung der physischen Realität“ heißt es:

Wenn man für einen Augenblick artikuliert Glaubensinhalte, ideologische Ziele, besondere Unternehmungen und dergleichen beiseite lässt, so bleiben immer noch die Sorgen und Befriedigungen, Zwiste und Feste, Bedürfnisse und Bestrebungen, die jeder Tag mit sich bringt. Als Produkte von Gewohnheiten und mikroskopisch kleinen Wechselwirkungen bilden sie ein elastisches Gewebe, das sich nur langsam ändert, das Kriege, Epidemien, Erdbeben und Revolutionen überlebt. Filme tendieren dazu, dieses Gewebe des täglichen Lebens zu entfalten [...].¹

In der Polemik gegen die Verwendung des Films zur Illustration großer ideologischer Ganzheitskonstruktionen stellt Kracauer die Fähigkeit des Mediums zur Schaffung visueller Evidenzen heraus: Der Film kann das, was ist, sichtbar werden lassen. Es wird ein Erkenntnisprozess von unten nach oben initiiert, und durch die Auskundschaftung des Sichtbaren, der physischen Details soll über die umgebende dingliche und soziale Realität Aufschluss gewonnen werden. Die alltägliche Wirklichkeit ist dabei durch ein Unterlaufen der Konventionen sprachlicher Bezeichnung und künstlerischer Darstellung als Rohmaterial im „Fluss zufälliger Ereignisse, verstreuter Objekte und namenloser Formen“² wiederzuentdecken. Ähnlich wie Siegfried Kracauer betont auch André Bazin in seinen Essays aus der Sammlung *Was ist Film?* (*Qu'est-ce que le cinéma?*) als evidenzstiftendes Moment die fotografische Natur des Filmbildes, das einen quasi-mechanischen Abdruck der äußeren

¹ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M. 1985, 394.

² Ebd., 393.

Realität darstellt. Darüber hinaus kritisiert Bazin insbesondere den Montagefilm, der aus seiner Sicht durch die Zerstückelung des visuellen Kontinuums nicht nur das Material, sondern auch die Zuschauer überwältigt, indem er ihnen bestimmte Sinnverbindungen aufzwingt. Dagegen setzt Bazin die Tradition des ontologischen Films, bei dem in Plansequenzen aufgrund der Tiefenschärfe des Bildes lange ungeschnittene Einstellungen realisiert werden können, die den zeitlichen Ablauf wiedergeben und die Mitwirkung der Zuschauer an einem offenen Sinnbildungsprozess ermöglichen. Bei Bazin wird der Film als Medium der Dauer entworfen: „Zum ersten Mal ist das Bild der Dinge auch das ihrer Dauer, es ist gleichsam die Mumie der Veränderung.“³

Während für die westeuropäische Filmkultur der Zweite Weltkrieg die zentrale historische Zäsur markiert, bezieht sich der entscheidende Einschnitt in der Geschichte des sowjetischen Films auf die gesellschaftliche Aufbruchphase des Tauwetters nach Stalins Tod 1953. Auf dem XX. Parteitag der KPdSU im Jahr 1956 hielt Nikita Chrusčev eine Geheimrede, in der er mit dem Personenkult, dem Massenterror und der Geschichtsfälschung im Stalinismus abrechnete. Dies eröffnete auch Möglichkeiten zu Veränderungen im Bereich der Kultur.⁴

Neue ästhetische Positionen wurden von der sowjetischen Filmtheorie und Kritik vor allem in der Auseinandersetzung mit den etablierten Formen des sozialistischen Realismus formuliert, der als eine Art Virtualisierungsmaschine funktionierte, die die Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion außer Kraft setzte. Im sozialistischen Realismus wurde nicht gezeigt, wie die Welt war, sondern wie sie sein sollte. Dabei bildete sich ein mythologisches System heraus, das den Filmbildern ihre visuelle Evidenz und reale Substanz durch die Übersetzung in eine abstrakte, symbolische Dimension nahm.⁵ Letztlich erschien Stalin in der Sowjetmythologie als Personifizierung der an ihr Ende gekommenen Geschichte.⁶

Vor diesem Hintergrund entstand im Tauwetter das Bedürfnis nach einer Annäherung an die über Jahrzehnte ausgeblendete Realität. In der Reaktion auf die Künstlichkeit des sozialistisch-realistischen Kanons im Spätstalinismus, die den Verlust jeglicher Beziehung zur eigenen Lebenswirklichkeit zur

³ André Bazin, *Ontologie des photographischen Bildes* (1945), in: ders., *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, 33-42, hier: 39.

⁴ Vgl. Reinhard Crusius/Maufred Wilke (Hg.), *Entstalinierung. Der XX. Parteitag der KPdSU und seine Folgen*, Frankfurt/M. 1977.

⁵ Zur Sowjetmythologie vgl. Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago, London 1981 und allgemein zum Kanon des sozialistischen Realismus: Evgenij Dobrenko/Chans Gjunter [Hans Günther] (Hg.), *Socrealističeskij kanon*, Sankt-Peterburg 2000.

⁶ Darauf machte André Bazin bereits sehr früh in seinem Aufsatz über den Stalin-Mythos im Film aufmerksam: André Bazin, *Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique*, in: *Esprit*, juillet – août 1950.

Folge hatte, kam es unter den Postulaten von „Natürlichkeit“, „Aufrichtigkeit“ und „Ehrlichkeit“ (estestvennost', iskrennost', čestnost')⁷ zu einer neuen Sensibilisierung für die Alltagswirklichkeit, die mit einer Subjektivierung der Wahrnehmung verbunden war.

Kenzeichnend für die Tauwetterströmung im sowjetischen Film waren die Entdeckung und Erkundung alltäglicher Interieurs und Exterieurs, das Hinausgehen aus einem künstlich in den Filmstudios geschaffenen Illusionsraum, Verzicht auf theatralische Schauspielkunst und das Eintauchen der Kamera in den Strom des alltäglichen Lebens: „Freie Montage, eine frei bewegliche Kamera, die Beobachtung des echten Lebens, die Absage an gemalte Dekorationen – all das machte den Film zu einem unersetzlichen Mittel zur Erforschung der Gegenwart.“⁸

Dieses Bekenntnis zu einer natürlichen Film poetik, die sich auf die dokumentarische Suche nach Spuren einer authentisch erfahrbaren Realität begab, stammt von Michail Romm, der als eine der Vater- und Lehrerfiguren der nachwachsenden Generation betrachtet werden kann. In seinem Kompilationsfilm *Der gewöhnliche Faschismus* (*Obyknoennyj fašizm*, 1965) setzte er sich indirekt auch mit der eigenen Vergangenheit als Regisseur in der Stalinzeit auseinander, denn es waren nicht zuletzt seine Spielfilme *Lenin im Oktober* (*Lenin v oktjabre*, 1937) und *Lenin im Jahre 1918* (*Lenin v 1918 godu*, 1939), mit denen er in den 1930er Jahren in einer Uminterpretation historischer Fakten über den Leninkult den Stalinkult im sowjetischen Film etabliert hatte.

Bei der weiteren Ausformulierung der neuen ästhetischen Positionen fand zumindest eine vorsichtige Rehabilitierung der im sozialistischen Realismus nicht-kanonisierten Gegenpositionen statt. So knüpfte der Tauwetterfilm nicht nur an die dokumentarische Filmpraxis, sondern auch an die in den 1920er Jahren entwickelte Konzeption des poetischen Films an. In seiner *Poetik der Filmkunst* (*Poëtika kinoiskusstva*)⁹, die auf einer Gegenüberstellung von Erzählung und Metapher (*povestvovanie i metafora*) im Film basiert, werden von Efim Dobin die Auseinandersetzungen zwischen Vertretern von *Prosa* und *Poesie* in der sowjetischen Filmgeschichte nachgezeichnet.

Unter dem Etikett *Poesie* verstanden die avantgardistischen Filmpioniere den Einsatz originär filmsprachlicher Darstellungsmittel zur Rhythmus-, Assoziations-, und Metaphernbildung, aber auch zur Erzeugung von Stimmungen, Emotionen oder einer besonderen Atmosphäre im Zusammenwirken von Bild und Ton. Für Viktor Šklovskij, den Filmtheoretiker des Formalismus, war die Unterscheidung von *Prosa* (Dominanz der in den

⁷ Vgl. A. Sokol'skaja (u.a.), *Molodye režissery sovetskogo kino* (*Sbornik statej*), Leningrad, Moskau 1962.

⁸ Michail Romm, *Besedy o kino*, Moskau 1964, 275.

⁹ Efim Dobin, *Poëtika kinoiskusstva. Povestvovanie i metafora*, Moskau 1961.

Handlungsschemata vorgegebenen Bedeutungen) und *Poesie* (Dominanz der filmischen Verfahren als solcher) sogar grundlegend für eine Einteilung der Gattungen überhaupt:

Ich wiederhole: Es gibt ein Kino der Prosa und ein Kino der Poesie – und dies ist eine grundlegende Einteilung der Gattungen. Sie unterscheiden sich nicht durch den Rhythmus bzw. nicht durch den Rhythmus allein, sondern durch die Vorherrschaft technisch-formaler Momente (im poetischen Film) über semantische. Die formalen Momente ersetzen hierbei die semantischen, indem sie die Komposition zur Lösung bringen. Der сюжетlose Film ist der „verschafte“ Film.¹⁰

In der Diskussion, die von 1931 bis 1934 während des Kanonisierungsprozesses des sozialistischen Realismus zwischen Vertretern von *Poesie* und *Prosa* im Film geführt wurde, trat Sergej Ėjzenštejn als leidenschaftlicher Verteidiger der poetischen Tradition im Film auf. Auf seine frühe Polemik gegen die Eindimensionalität der sich herausbildenden Handlungsschemata, gegen Standardisierung und Klischeebildung wurde in der Diskussion des Tauwetters nicht zuletzt auch als Äußerung einer filmischen Autorität Bezug genommen:

Der poetische Charakter der Filmform ist verlorengegangen. Vor uns haben wir Protokolle über die Taten der Handlungspersonen [...]. Die Filmleinwand hörte auf, eine Filmleinwand zu sein. Sie wurde zu einem viereckigen Leinentuch von verdächtig weißer Färbung – mehr nicht. Auf ihr bewegen sich graue Menschenschatten.¹¹

Ėjzenštejns Äußerung ist als Kritik am Postulat der Sujethaftigkeit (sjužetnost') im sozialistisch-realistischen Kanon zu verstehen, das vom künstlerischen Narrativ die Abbildung eines vorgegebenen ideologischen Handlungsschemas forderte: Das Sujet fungierte hier gewissermaßen als narrative Realisierung eines ideologischen Programms.¹²

Die Erneuerungsbewegung im Tauwetter nahm die Gegenpositionen zur stalinistischen Filmpoetik wieder auf. Sie formierte sich unter dem Begriff „Film ohne Intrige“ (Fil'm bez intrigi), der durch den Titel eines in den 1960er Jahren vielbeachteten Buchs des Filmkritikers Viktor Demin geprägt wurde. Bei der Bestimmung der eigenen Position geht Demin von einer Analyse der Muster des klassischen sozialistisch-realistischen Films aus (teleologisches Erfolgshandlungsschema, Verknüpfung eines Produktionsstrangs mit einer Liebesintrige, binäre Figurenkonstellation – Vertreter einer alten Ord-

¹⁰ Viktor Šklovskij, *Poesie und Prosa im Film* (1927), in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Poetika kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/M. 2005, 130-133, hier: 132-133.

¹¹ Sergej Eisenstein, *Das Mittlere von Dreien* (1934), in: Hans-Joachim Schlegel (Hg.), *Schriften 1*, München 1975, 238-273, hier: 272.

¹² Vgl. Hans Günther, *Die Verstaatlichung der Literatur*. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der dreißiger Jahre, Stuttgart 1984, insbesondere das Kapitel: Die Diskussion über Joyce, Dos Passos und die Sujethaftigkeit, 68-80.

nung vs. Vertreter einer neuen Ordnung, Freund vs. Feind) und beschreibt ironisch deren Fortleben in einer wie am Fließband hergestellten trivialen Massenfilmproduktion: „Es wurde eine Fabelformel geschaffen, in die man jedes thematische Material, jede plötzlich auftauchende Idee, jeden Charakter hineinbringen kann.“¹³

Unter dem Etikett „Film ohne Intrige“ profiliert Demin im Gegensatz dazu eine Tendenz zum „fabellosen Sujet“ (besfabul'nyj sjužet)¹⁴, oder wie es auch anders heißt, zu einer „beschreibenden Dramaturgie“ (opisatel'naja dramaturgija), die verschiedene konkrete Ausprägungen aufweisen kann: Die großen ideologischen Meistererzählungen werden aufgebrochen, und es gibt keine durchgehende Handlung mehr, nur noch lose Verbindungen von Episoden und Situationen, die häufig durch die Bewegung der Figur aneinandergereiht sind. Dies führt zu einer Öffnung für zufällige Realitätseindrücke. Durch die Reduzierung der narrativen Verbindung gewinnen dabei Außerfabellemente (vnefabul'nye élementy), die in Analogie zur Literatur als Beschreibung von Landschaft, Wohnraum, Personen, Kleidung usw. konzeptualisiert werden, zunehmend an Bedeutung.

Die Filmtheoretiker und Kritiker der Nachkriegsepoche haben ihre ästhetischen Positionen – häufig auch in Form von Essays oder kürzeren feuilletonistischen Texten – ohne eine systematische Begründung unter dem unmittelbaren Eindruck der Innovationen in der filmischen Praxis formuliert. In den 1980er Jahren findet Gilles Deleuze nachträglich zu einer umfassenden philosophischen Reflexion des auch von ihm auf den Zweiten Weltkrieg zurückgeführten Bruchs zwischen einem klassischen Kino der Handlung, bei dem jede Situation in einer Aktion oder Reaktion fortgesetzt wird, und einem modernen Kino, das eine autonome Zeitlichkeit entfaltet. Er unterscheidet grundsätzlich zwei Bildtypen: das Bewegungs-Bild, das nach der Logik einer sensomotorischen Verbindung funktioniert, und das Zeit-Bild, das rein optische und akustische Situationen sowie Räume einer gleichgültigen Leere und Unentschlossenheit hervorbringt. Nach dem Zweiten Weltkrieg konstatiert Gilles Deleuze einen Riss des sensomotorischen Bandes:

Diese Situation ist keine sensomotorische mehr, sondern eine rein optische und akustische, in der der Sehende den Akteur ersetzt hat: eine „Beschreibung“. Optozeichen und Sonozeichen nennen wir diesen Bildtyp, der nach dem Kriege unter allen nur denkbaren äußeren Bedingungen auftaucht (Problematisierung der Aktion, Notwendigkeit des Sehens und Hörens, die Ausweitung leerer, abgetrennter und affektionslo-

¹³ Viktor Demin, *Fil'm bez intrigi*, Moskau 1966, 28. Die Formulierungen „Film ohne Intrige“, „fabelloses Sujet“ oder „beschreibende Dramaturgie“ treten im Tauwetter an die Stelle des Begriffs der „Sujetlosigkeit“ (bessjužetnost'), der in der Stalinzeit geradezu zu einem Schimpfwort in den Kampagnen gegen den Formalismus geworden ist.

¹⁴ Ebd., 41.

ser Räume), aber auch infolge des inneren Drangs eines wiedererstehenden Kinos, das seine Voraussetzungen neu erschafft [...].¹⁵

In seinem Buch *Die kinematographische Fabel (La fable cinématographique)*¹⁶ antwortet Jacques Rancière auf Gilles Deleuzes filmphilosophischen Entwurf und unterzieht dessen dichotomische Gegenüberstellung von Bewegungs-Bild und Zeit-Bild einer Kritik. Er wirft Deleuze die Essentialisierung des Bruchs zwischen alter und neuer Bilderordnung vor und entwickelt selbst die Konzeption einer Doppeltheit, eines in Szene gesetzten Widerspruchs. *Die durchkreuzte Fabel (une fable contrariée)*¹⁷ eröffnet nach Rancière im ästhetischen Regime der Kunst zwei Perspektiven auf das Bild:

Denn eine filmische Fiktion besteht ja aus einer Verkettung von zwei Arten von Sequenzen: Den nach den Regeln der darstellenden, aristotelischen Logik zweckgebundenen Sequenzen, in denen die Handlungen zusammengesetzt werden, und den nicht-zweckgebundenen, lyrischen Sequenzen, die die Handlung suspendieren und sich dem Imperativ der Bedeutung entziehen, um einfach „das Leben“ in seiner „Banalität“, in seiner grundlosen, bloßen Existenz zu zeigen.¹⁸

Diesen Aspekt einer Doppeltheit möchte ich zum Ausgangspunkt für die nachfolgende Betrachtung eines Schlüsselfilms der sowjetischen Kultur der 1960er Jahre nehmen.

Der Film *Ich bin zwanzig Jahre alt/Der Vorposten von Il'ič (Mne dvadcat' let/Zastava Il'iča, 1959-1964)* kann als Zeugnis einer Zeit des Umbruchs gelten. In seiner Struktur ist er von dem grundlegenden Widerspruch zwischen einer kanonischen und einer nicht-kanonischen Darstellungsschicht, zwischen Handlung und Poesie bestimmt.

Der Regisseur Marlen Chuciev wählte als Drehbuchautor Gennadij Špalikov, der damals noch an der Moskauer Filmhochschule studierte und in der Jugendszene als Dichter und Liedermacher beliebt war. Mit den Vorarbeiten zum Film wurde 1959 begonnen, die Fertigstellung verzögerte sich allerdings aufgrund des persönlichen Eingreifens Nikita Chruščevs, der sich am 8. März 1963 bei einem Treffen von Führern der Partei und der Regierung mit Literatur- und Kunstschaffenden kritisch zu einer ersten Fassung äußerte. Erst 1964 wurde der Film nach einer Umarbeitung freigegeben, wobei der auf Lenin verweisende, verpflichtende Titel „Der Vorposten von Il'ič“ durch die weniger anspruchsvolle Bezeichnung „Ich bin zwanzig Jahre alt“ ersetzt wurde.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1991, 348.

¹⁶ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris 2001.

¹⁷ Ebd., 7-28.

¹⁸ Jacques Rancière, Die Geschichtlichkeit des Films, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, 230-246, hier: 234.

Dieser Film, der mit dem programmatischen Anspruch auftritt, ein neues, junges Lebensgefühl zum Ausdruck zu bringen, macht im gesellschaftlichen Erneuerungsprozess zugleich auch die Grenzen der Auseinandersetzung mit der Mentalität der totalitären Vergangenheit deutlich. Die unterschiedlichen, geradezu konträren Reaktionen auf den Film lassen sich als Hinweis auf eine doppelte Kodierung interpretieren.

Nikita Chruščev reagiert in seiner kulturpolitischen Intervention negativ, in geradezu verächtlicher Weise, auf das filmische Innovationspotential, d.h. auf die Entwicklung vom sozialistisch-realistischen Aktionsbild zum Zeit-Bild des Tauwetters, das die konflikthaften Entwicklungen der Intrige minimiert und die Beschreibung in optisch-akustischen Situationen selbstwertig setzt. Chruščev misst die Figuren am heroischen Handlungsideal des sozialistischen Realismus und kritisiert, dass sie keine „Kämpfer“ und „Umgestalter der Welt“ seien:

Nein, auf solche Menschen kann die Gesellschaft nicht bauen, sie sind keine Kämpfer und keine Umgestalter der Welt. Das sind moralisch brüchige, schon in ihrer Jugend vergreiste Menschen ohne edle Ziele, die sich zu nichts Hohem im Leben berufen fühlen.¹⁹

Die neue Beobachtungs-, Wahrnehmungs- und Reflexionsposition der jugendlichen Figuren, die umherschweifend die Räume der Metropole Moskau erkunden, erscheint ihm als verdammenswerter „Müßiggang“ und „Nichtstuererei“:

Ihre Absicht, die Müßiggänger und Nichtstuer zu verurteilen, haben die Autoren des Films nicht verwirklichen können. Es mangelte ihnen an Zivilcourage und an Zorn, derartige Missgeburten und Abtrünnige zu brandmarken, sie an den Pranger zu stellen [...].²⁰

Die jungen Kritiker dagegen betrachten den Film aus einer entgegengesetzten Perspektive, vom Standpunkt der neuen ästhetischen Ideale. Für Neja Zorkaja ist nicht die Handlung entscheidend, die neue Qualität des Films erkennt sie vielmehr im Beobachten, Registrieren und Aufzeichnen des umgebenden Alltagslebens:

Gerade in der unmittelbaren Realität, in den zahllosen Beobachtungen, in unserem wiedererstandenen Alltagsleben entfalten sich, wie in einer Tiefenströmung verborgen, die wesentlichen Gedanken des Films. Die Empirie des Films ist reicher als seine Konzeption.²¹

¹⁹ Nikita S. Chruščev, *Vysokaja idejnost' i chudožestvennoe masterstvo – velikaja sila sovetskogo literatury i iskusstva. Reč' na vstreče rukovoditelej partii i pravitel'stva s dežateljami literatury i iskusstva 8 marta 1963 goda*, in: *Novyj mir* 3/1963, 8.

²⁰ Ebd.

²¹ Neja Zorkaja, *Portrety*, Moskau 1966, 291-292.

Und in seinem Buch *Film ohne Intrige* kommt Viktor Demin zu folgender Einschätzung:

Nicht darin besteht das Vergehen des Films, dass er die beschreibende Dramaturgie durchgehalten hätte, – im Gegenteil, er hat ihre Möglichkeiten nicht mit aller Konsequenz genutzt. [...] Der allgemeine Grund für die Unzufriedenheit der Helden bewegt sich irgendwo ganz nah neben dem Film. Er bleibt aber trotzdem jenseits der Einstellung.²²

Viktor Demin zeigt sich enttäuscht darüber, dass der Film seinen Anspruch nicht einlösen kann, sondern letztlich immer noch – wenn auch unter anderen Vorzeichen – der didaktischen Fabelkonstruktion des sozialistisch-realistischen Entwicklungsromans verpflichtet bleibt. Die Initiation der drei jugendlichen Hauptfiguren ins Erwachsenenleben und ihre damit verbundene Sinnsuche ist durch die Entwicklung von einem spontanen Lebensgefühl zu einer neuen gesellschaftlichen Bewusstheit gekennzeichnet.²³

Sergej, ein junger Arbeiter, hat Probleme, weil er sich in ein Mädchen aus einer höhergestellten Funktionärsschicht verliebt, sein Freund Kolja gerät in einen Konflikt mit seinem Vorgesetzten und Slava, der Dritte im Bunde, versucht, der Enge eines frühen Familienlebens zu entfliehen. Die Figuren weisen eine gewisse Stereotypik auf, und die Konflikte zwischen den Jugendlichen und den Vertretern der Vätergeneration erscheinen recht schematisch und abstrakt: Der jugendliche Idealismus trifft auf Relikte stalinistischer Mentalität, die häufig nur vage angedeutet sind, oder auf einen ausschließlich an materiellen Werten orientierten Karrierismus.

Die nicht-kanonische Darstellungsschicht des Films entfaltet sich jenseits der Handlungskonstruktion vor allem in den Spaziergängen der Jugendlichen durch Moskau. Die Kamera beobachtet Sergej, der nach der Beendigung seines Armeedienstes nach Hause zurückkehrt, in langen ungeschnittenen Einstellungen auf dem ersten Gang durch das morgendliche Moskau. Sein Weg führt ihn nicht über die repräsentativen Plätze und Prospekte des Moskauer Zentrums, sondern durch die Straßen und Gassen seines Wohnviertels. „Der Vorposten von Il'ič“, die Bezeichnung eines Arbeitervororts im Titel, steht in diesem Zusammenhang für eine Orientierung weg vom Zentrum hin zu einer wenig beachteten Peripherie, die nun als solche in den Blick gerät.

Aus einer subjektivierten Kameraperspektive, die die ruhigen Bewegungen und die umherschweifenden Blicke des jungen Mannes aufnimmt, eröff-

²² Demin, *Fil'm bez intrigi*, 199.

²³ Zur Dialektik von „Spontaneität“ und „Bewusstheit“ im Handlungsschema des sozialistisch-realistischen Romans vgl. Clark, *The Soviet Novel*, insbesondere das Kapitel: The „spontaneity“/„consciousness“ dialectic as structuring force that shapes the master plot, 15-24.

net sich – unterstützt durch die Schwarzweißbilder von Margarita Pilichina²⁴ – eine quasi-dokumentarische Sicht auf das alltägliche, nicht-inszenierte Moskau. Die Wiederentdeckung des Alltags ist von der Umweltwahrnehmung des „jugendlichen“ Mediums bestimmt, durch sein Prisma gebrochen. Moskau ist in eine Stadt der Jugend verwandelt: In den Hauseingängen und in den Höfen treffen sich die Jugendlichen, um zu reden, Fußball zu spielen, Musik zu hören, zu rauchen und zu tanzen. Ihre Spaziergänge führen über Moskauer Straßen und Boulevards, durch Parks und kleine Gassen, sei es zu Fuß, mit der Straßenbahn oder mit dem Bus (vgl. Abb. 1). Es sind dies die Orte der ersten Rendezvous, der zufälligen und flüchtigen Begegnungen, der Kontaktaufnahme und des Sich-Wieder-Verlierens in der Menge.

Abb. 1:
Jugendliche Flaneure,
Ich bin zwanzig Jahre alt!
Der Vorposten von Il'ič,
1965, Marlen Chuciev.



Eine frei bewegliche Handkamera, die sich der Bewegung der Figuren – ihrer Geschwindigkeit und Verweildauer – anpasst und in einen beinahe körperlichen Kontakt mit ihnen zu treten scheint, ist ein wichtiger Faktor der Subjektivierung. Die Kamerabewegung, die die Blicke einzelner Figuren aufgreift, zieht die Filmzuschauer in die Erfahrung eines nicht ganz zu überblickenden Geschehens hinein, in einen Strudel unterschiedlicher, auch gegenläufiger, chaotisch wirkender Bewegungsdynamiken. Dies wird sehr deutlich in der nicht-kanonischen Darstellung einer Maidemonstration (vgl. Abb. 2). Die Menge ist hier nicht mehr als disziplinierter, in Reih und Glied marschierender Massenkörper aus einer alles überblickenden Perspektive inszeniert. Die Kamera befindet sich vielmehr mitten in der Menge, auf einer Ebene mit den Figuren, die sich in individuellen Rhythmen natürlich und ungezwungen bewegen.²⁵

²⁴ Vgl. Irina Šilova, *Der Schwarzweißfilm: Ringen um eine realistische Filmkunst*, in: Eva Binder/Christine Engel (Hg.), *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953-1991)*, Innsbruck 2002, 26-32.

²⁵ Zur Befreiung der Gestensprache im Tauwetter vgl. Oksana Bulgakova, *Fabrika žestov*, Moskau 2005, 272-279.



Abb. 2:
Maidemonstration,
*Ich bin zwanzig Jahre alt/
Der Vorposten von Il'ica*,
1965, Marlen Chuciev.

Eine besondere poetische Qualität erhalten die Filmbilder in der Verbindung zur Tonschicht, in der gesprochene Sprache, rezitierte Gedichte, (Jazz-) Musik und Geräusche zusammentreffen. Durch eine Minimierung der Ereignishaftigkeit wird in den Episoden jenseits der Fabel, in irgendwie leer anmutenden Einstellungen, die Aufmerksamkeit auf das Wechselverhältnis von Bild und Ton gelenkt. Die rhythmische Komposition verschiedener, sich in einem mehrdimensionalen Klangraum überlagernder Wiederholungsfiguren (Schritte, Glockenschläge, Tropfen, Zeitzeichen, Redefragmente, musikalische Motive etc.) lässt dabei eine Atmosphäre entstehen, die zur Transzendierung der physischen Realitätserfahrung in der Alltagsdarstellung führt. Für die Erzeugung dieses Transzendenzeffekts spielt der Einsatz akusmatischer, körperloser Stimmen, deren Träger nicht im Bild zu sehen sind, eine entscheidende Rolle.²⁶ Von Chuciev werden zudem intensiv Radiotöne eingesetzt: Sendezeichen, Erkennungsmelodien, Sprecherstimmen, übertragene Musik usw. Diese Radiotöne steigern durch ihren ätherischen Charakter noch einmal die Wirkung der anderen körperlosen Stimmen aus dem Off.

Nicht zuletzt findet die poetische Ausrichtung des Films auch darin ihren Ausdruck, dass von den jugendlichen Figuren auf ihren Spaziergängen immer wieder Gedichte oder Gedichtzeilen (von Puškin über Majakovskij bis zu den zeitgenössischen Dichtern) rezitiert werden. In den Einstellungen, in denen die Rezitationen aus dem Off erfolgen, rücken vor allem die Intonationsfiguren in das Zentrum der Wahrnehmung: Die Alltagsrede in ihrer Flüchtigkeit, mit ihren Redundanzen und Unvollständigkeits steht neben einer stärker formalisierten, metrisch-gebundenen Rede der Gedichtrezitation.

Im Unterschied zu den Pariser Flaneuren im Zeitalter des Hochkapitalismus, die sich auf dem Markt positionieren und eine geschärfte Beobach-

²⁶ Vgl. zur akusmatischen Stimme Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris 1982, 127-128.

tungsgabe für die sie umgebenden Warendinge entwickeln,²⁷ registrieren die Blicke der Moskauer Flaneure des Spätkommunismus zwar durchaus auch die materiellen Veränderungen in dem sie umgebenden Alltagsleben (Wohnungseinrichtungen, Kleidermoden, Design von Gebrauchsgegenständen usw.)²⁸, aber nichtsdestotrotz bleibt für sie die Literatur als Sphäre ideeller Werte das Leitmedium ihrer existentiellen Suche: Selbst in den Kiosken auf den Moskauer Straßen sind es immer wieder Bücher, die ihr Interesse finden.

Ein großer dokumentarischer Wert kommt in Chucievs Film der Episode von einer der berühmten Dichterlesungen im Polytechnischen Museum zu. Die Episode ist so lang, dass man sogar von einem Film im Film sprechen könnte. Es treten die im Tauwetter Aufsehen erregenden „jungen“ Dichter auf: Evgenij Evtušenko, Andrej Voznesenskij, Bella Achmadulina, der Liedermacher Bulat Okudžava und andere.²⁹

Chucievs jugendliche Protagonisten sind in das Saalpublikum eingetaucht und selbst von Akteuren zu Zuhörenden und Zuschauenden geworden. Auf diese Weise wird den Filmzuschauern der Blick auf handelnde Figuren entzogen und an Stelle dessen eine Situation kontemplativer Wahrnehmung zur Identifikation angeboten. Es wird ihnen gewissermaßen die Möglichkeit eröffnet, sich in den Zuschauern auf der Leinwand zu spiegeln. Die Kamera lässt den Blick über die versammelte Menge schweifen, aus der sie immer wieder Einzelporträts herausgreift. Die Dauer der Betrachtung macht dabei auch Momente des Leerlaufs in der Darstellung sichtbar. Neben den Gesichtern von Schauspielern werden Gesichter von Nicht-Schauspielern ohne Bezug auf eine filmische Figur gezeigt, – die Gesichter sind ganz allgemein als „menschliche“ Gesichter inszeniert.³⁰ Es entsteht das Bild einer lebendig bewegten Menge, in der die einzelnen auch untereinander in einen intimen Austausch von Blicken und Gesten eintreten. Diese Intimisierung der Kommunikation steht in einem Kontrast zu den deklamatorisch ausgearbeiteten Auftritten der Dichter und Dichterinnen auf der Tribüne (vgl. Abb. 3). Die

²⁷ Vgl. Walter Benjamin, *Der Flaneur*, in: ders., *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente*, Frankfurt/M. 1969, 35-71.

²⁸ Zu einzelnen neuen Gebrauchsgegenständen im Moskauer Alltag (Hula Hoop, synthetische Matratzen, aufblasbare Kinderspielzeuge etc.) vgl. Tat'jana Chlopijankina, *Zastava Il'ica. Sud'ba Il'ica*, Moskau 1990, 12.

²⁹ Nach Nikita Chruščevs Intervention mussten auf Einwirken der Zensur die Einstellungen, in denen die Dichter selbst zu sehen waren – ihre große Identifikationswirkung wurde wohl befürchtet –, herausgeschnitten werden. Zu den Zensureingriffen, die neben dieser Episode insbesondere die Abschwächung der Konflikte zwischen Vätern und Söhnen betreffen, vgl. die umfassende Dokumentation zur Produktions- und Rekonstruktionsgeschichte des Films: Artem Demenok, „Zastava Il'ica“ – urok žizni, in: *Iskusstvo kino* 6/1988, 95-117.

³⁰ Zur Gesichtsdarstellung im europäischen Film nach dem Zweiten Weltkrieg, vgl. Jacques Aumont, *Der porträtierte Mensch*, in: *montage/av* 13/1/2004, 12-49.

Tauwetterdichtung zielt mit ihren expressiv-pathetischen Intonationen weiterhin auf eine kollektive Rezeption und übersetzt den unbestimmten Ausdruck eines Lebensgefühls in die Artikulation einer gemeinsamen Idee der sozialistischen Erneuerung der Gesellschaft.³¹



Abb. 3:
Evgenij Evtušenko in
Deklamationspose,
Ich bin zwanzig Jahre alt!
Der Vorposten von Il'ič,
1965, Marlen Chuciev.

In der allegorischen Schicht des Films findet dieser Übersetzungsprozess eine Fortführung. Zu den politischen Allegorien der Stalinzeit wird hier eine Gegensymbolik entworfen, die sich zwar inhaltlich von ihnen unterscheidet, der Form nach aber ähnlich ist und in der antithetischen Bezogenheit dem alten Darstellungskanon verhaftet bleibt. Für das filmische Medium bedeutet dies, dass eine rein audiovisuelle Atmosphäre jenseits von Wortbedeutungen wieder an die Verbalität einer symbolisch übertragenen Bedeutung zurückgebunden wird.

Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang eine traumartige Episode, in der Sergej, einer der jugendlichen Protagonisten, um Rat suchend, eine Begegnung mit seinem im Zweiten Weltkrieg gefallenen Vater imaginiert (vgl. Abb. 4). Trotz einer zu erahnenden subjektiven Motivation hat diese Raum und Zeit überschreitende Episode einen ausgeprägt symbolischen Charakter: „Wie alt bist Du? – fragte der Soldat. – Dreiundzwanzig. – Und ich bin einundzwanzig. Wie soll ich Dir da einen Rat geben?“³² Mit dem Hinweis, dass er selbst jünger sei, weigert sich der Vater, dem Sohn einen konkreten Rat zur Lösung seiner Probleme zu geben. Der Vater erscheint als ideelles Vorbild, aber nicht als konkreter Ratgeber.³³

³¹ Vgl. Petr Vajl/Aleksandr Genis, *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*, Moskva 1996, das Kapitel: Soavtor epochi. Poézija, 30-36.

³² *Mne dvadcat' let.* in: Gennadij Špalikov, *Izbrannoe. Scenarii, stichi i pesni, razroznennye zametki*, Moskva 1979, 14-113, hier: 111.

³³ Zum Problem der Vaterlosigkeit vgl. Eva Binder, Geschlechtsidentität als Krisenbarometer. Die vaterlosen Söhne im sowjetischen und russischen Film, in: *Balagan* Heft 2/1999, Bd. 5, 85-104.

Abb. 4:
Vater-/Sohnbegegnung in
Ich bin zwanzig Jahre alt!
Der Vorposten von Il'ič,
1965, Marlen Chuciev.



Insbesondere diese Begegnungsszene zwischen Vater und Sohn bot Nikita Chruščev den Anlass für seine scharfe Kritik an dem Film: „Kann man sich etwa vorstellen, dass ein Vater nicht auf die Frage seines Sohns antwortet und ihm keinen Rat gibt, wie er den richtigen Weg im Leben finden kann?“³⁴ Auch wenn Nikita Chruščev in dieser Szene einen anti-autoritären Impetus verspürt, so ist die symbolische Form der Darstellung doch letztlich durch die mythologische Tiefenstruktur des sozialistisch-realistischen Kanons begründet. Die hierarchische Vater-Sohn-Beziehung in der stalinistischen Mythologie wird hier auf einer abstrakten Ebene in das aus der Revolutionszeit stammende Ideal brüderlicher Gemeinschaft umgedeutet.

In gewisser Weise erinnert diese Szene sogar an eine Einstellung aus Michail Čiaurelis Kultfilm *Der Schwur* (*Kljatva*, 1946), in der Stalin in einer einkopierten Dokumentaraufnahme Lenin wie in der Mandorla einer Heiligendarstellung erscheint. Bei Čiaureli diente diese Vision zur Legitimierung des Nachfolgeverhältnisses Lenin – Stalin, die imaginierte Vater-Sohn-Begegnung bei Chuciev steht dagegen symbolisch für ein Wiederanknüpfen an die Revolutionsideale über das „Band der Generationen“ nach den Exzessen des Personenkults während der Stalinzeit.

Diese allegorische Lesart wird durch die filmische Rahmenbildung noch weiter verstärkt. Zu Beginn des Films patrouillieren drei Rotgardisten im Morgengrauen durch Moskau (vgl. Abb. 5); ein Bildsprung tauscht sie unter den Klängen der Internationale gegen eine ausgelassene Gruppe junger Leute aus.

Im Schlussteil werden wiederum in einer symbolischen Einstellung drei Soldaten – diesmal aus dem Zweiten Weltkrieg – gezeigt (vgl. Abb. 6), und am Ende steht die Wachablösung am Lenin-Mausoleum (vgl. Abb. 7). Über die Dreiheit wird eine Verbindung zu den jugendlichen Protagonisten der Gegenwart hergestellt. Der Widerspruch zwischen der authentischen Darstel-

³⁴ Chruščev, *Vysokaja idejnost'*, 8.

lung eines neuen Lebensgefühls und der Schaffung eines Symbols für die Kontinuität kommunistischer Ideale bleibt bestimmend für den Doppelbildcharakter des Films.



Abb. 5:
Rotgardisten,



Abb. 6:
Soldaten aus dem Zweiten
Weltkrieg,



Abb. 7:
Wachposten am Lenin-
Mausoleum,
*Ich bin zwanzig Jahre alt/
Der Vorposten von Il'ic*,
1965, Marlen Chuciev.

PETER DEUTSCHMANN

Kristallbilder aus Böhmen Die frühen Filme Miloš Formans

Die Lockerung der politischen Einflussnahme auf das kulturelle Leben der Tschechoslowakei hat zu Beginn der 1960er Jahre zu einem kreativen Aufschwung in verschiedenen kulturellen Bereichen beigetragen. Im historischen Rückblick auf dieses Jahrzehnt der verklärend als „goldene Sechziger“ („zlatá šedesátá“) apostrophierten Epoche erscheinen die Veränderungen in der Filmproduktion als besonders eindrucksvoll. Die traditionsreiche tschechoslowakische Filmindustrie hat in diesen knapp zehn Jahren einen in ihrer Geschichte einmaligen Höhenflug in quantitativer wie qualitativer Hinsicht erlebt: Die bald – zuerst von der französischen Kritik – als tschechoslowakische *nouvelle vague* (calquiert als *nová vlna*) rezipierten Filme von Miloš Forman, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jiří Menzel, Juraj Jakubisko, Štefan Uher, Otakar Krivánek, Jan Němec, Ivan Passer und anderen weisen zwar einerseits Gemeinsamkeiten mit zeitgenössischen Filmen aus anderen Ländern auf (z.B. das Abgehen von „klassischen“ Handlungslinien und typisierten Protagonisten, die Bevorzugung von Einstellungen und Tiefenschärfe gegenüber der Montage), andererseits sind Generalisierungen aufgrund unterschiedlicher Poetiken der *auteurs* natürlich auch immer problematisch.

Die traditionelle Kategorisierung der Filmgeschichte in klassisches und modernes Kino hat Gilles Deleuze in seiner zweibändigen Studie mit den Begriffen „Bewegungs-Bild“ („image-mouvement“) und „Zeit-Bild“ („image-temps“) erweitert. Beide Begriffe verdanken sich der Auseinandersetzung mit dem Werk von Henri Bergson; trotz des extravagant philosophischen Hintergrundes bezieht Deleuze diese Begriffe explizit auf die Filmgeschichte: Die vor allem auf vagen stilistischen und inhaltlichen Präsuppositionen beruhende Unterscheidung von klassischem und modernem Kino wird somit von Deleuze in großer – und bisweilen großartiger – Geste um Konzepte bereichert, welche für die Geschichte des Kinos, für die Betrachtung von Filmen und wohl auch für die aktuelle Rezeption von Bergson anregend sein können. Dieser hat sich schon sehr früh – in *L'évolution créatrice* (1907) – über den Film geäußert, das filmische Aufnahmeverfahren dient ihm als Beispiel dafür, wie das menschliche Denken die Bewegung falsch konzipiert, nämlich als Aneinanderreihung von Momentaufnahmen. Das Fließen der Bewegung, Dynamik und Neuveränderung werden bei einer solchen Konzep-