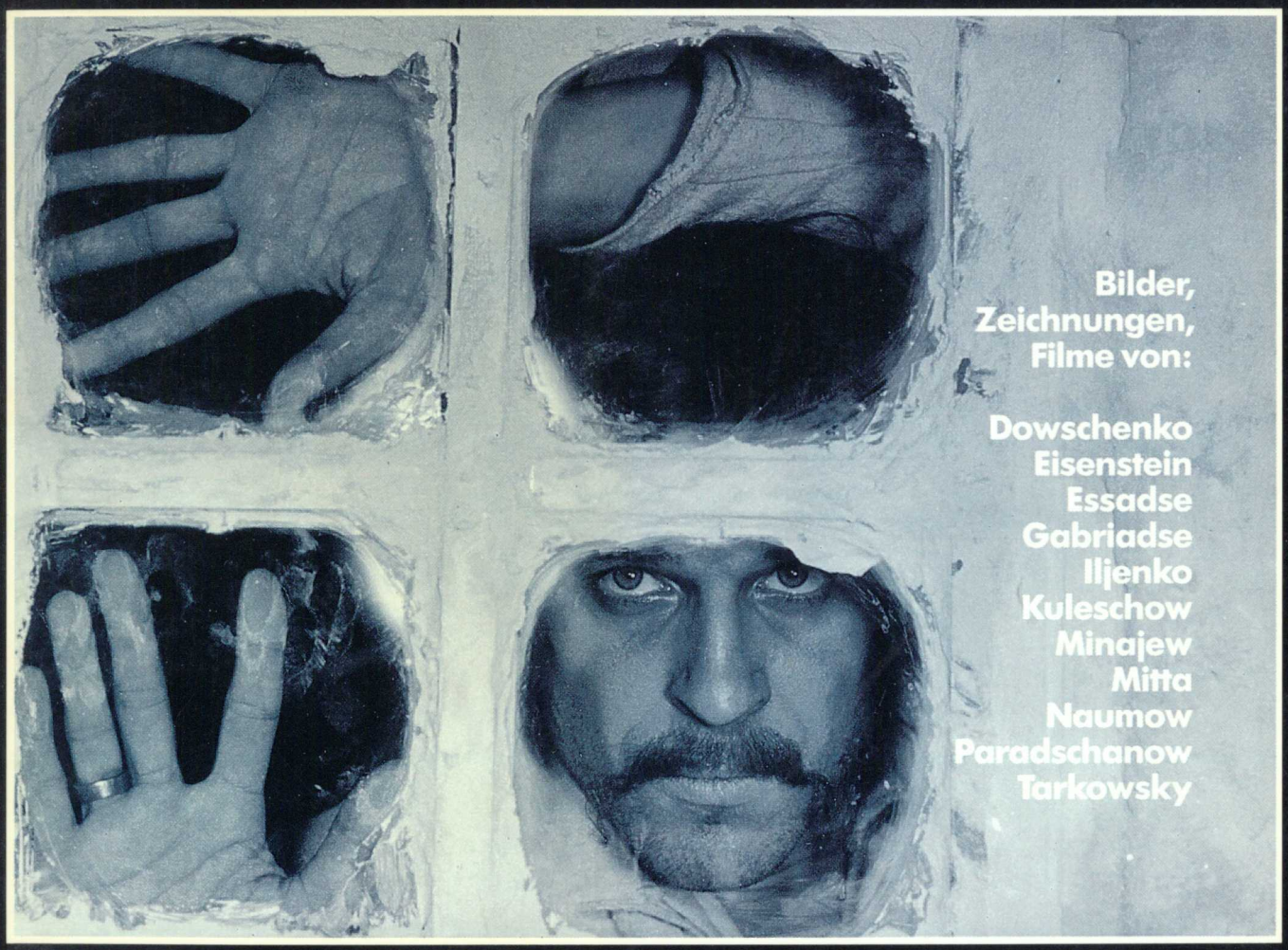
Von Eisenstein bis Tarkowsky

Die Malerei der Filmregisseure in der UdSSR



Prestel

Von Eisenstein bis Tarkowsky
Die Malerei der Filmregisseure in der UdSSR

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
28. März bis 6. Mai 1990

Rezo Gabriadze

Von Eisenstein bis Tarkowsky

Die Malerei der Filmregisseure in der UdSSR

Herausgegeben von Igor Jassenjawsky
Biographien und Filmographien von
Kora Zereteli und Jewgeny Wolkowisky

Prestel-Verlag

Dieser Katalog erschien anläßlich der Ausstellung
in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München
vom 28. März bis 6. Mai 1990

Übersetzungen aus dem Russischen: Petra Popowa

Die Ausstellung wurde ermöglicht durch die freundliche
Unterstützung der Deutschen Lufthansa AG.
Zusätzliche Hilfe wurde gewährt durch das Beck-Forum,
München, durch das ›Kinozentrum‹ des Verbandes der
Filmschaffenden der UdSSR und das Kulturreferat der
Landeshauptstadt München.

Konzeption und Organisation der Ausstellung:
Igor Jassenjawsky

Umschlag: Szenenfoto aus dem Film *Der Abend vor dem Fest ›Iwan Kupala‹* von Juri Iljenko mit dem Schauspieler Boris Chmelnizky

Frontispiz: Reso Gabriadse, Skizzen zu *Dumas im Kaukasus*, 1979

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Von Eisenstein bis Tarkowsky: Die Malerei der Filmregisseure in der UdSSR; [dieses Katalogbuch erschien anläßlich der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München vom 28. März bis 6. Mai 1990] / hrsg. von Igor Jassenjawsky. Biogr. u. Filmogr. von Kora Zereteli u. Jewgeny Wolkowisky. – München: Prestel, 1990
NE: Ejzenštejn, Sergej [Ill.], Jassenjavskij, Igor' [Hrsg.]; Städtische Galerie im Lenbach-Haus <München>

© Prestel-Verlag München, 1990
© der abgebildeten Kunstwerke bei den jeweiligen Künstlern bzw. deren Erben

Fotonachweis s. S. 160

Gestaltung: Caroline Sieveking
Reproduktionen: Brend'amour, Simhart GmbH & Co., München
Satz: Max Vornehm, München
Druck und Bindung: Passavia Druckerei GmbH, Passau

ISBN 3-7913-1068-2

Inhalt

7 Vorwort
11 Einleitung
17 Farbtafeln
33 Alexander Dowschenko
35 Biographie
38 Auf der Suche nach dem Weg
39 Seine Geschichte
40 Geburt eines Meisters
42 Filmographie
45 Sergej Eisenstein
47 Biographie
51 Wie ich zeichnen lernte
60 Filmographie
63 Rewas Essadse
65 Biographie
67 Essadse über das Zeichnen
70 Filmographie
71 Reso Gabriadse
73 Biographie
74 Die Zaubermärchen des Reso Gabriadse
76 Filmographie
81 Juri Iljenko
83 Biographie
84 Einige Worte über mich und über das Malen
93 Filmographie
95 Lew Kuleschow
97 Biographie
98 Die Aufgaben des Szenenbildners in der Kinematographie
100 Lew Kuleschow über die Arbeit an dem Film *Der große Tröster*
103 Filmographie
107 Igor Minajew
109 Biographie
110 Die verschlossene Welt
114 Filmographie
115 Alexander Mitta
117 Biographie
118 Essay über die Zeichnungen
122 Filmographie
125 Wladimir Naumow
127 Biographie
129 Monster
134 Filmographie
137 Sergej Paradschanow
139 Biographie
140 Die Kunst Paradschanows
140 In der Werkstatt eines Filmregisseurs
144 Filmographie
147 Andrej Tarkowsky
149 Biographie
152 Andrej Tarkowsky zeichnet
156 Filmographie
159 Literaturverzeichnis, Fotonachweis
160 Dank

Vorwort

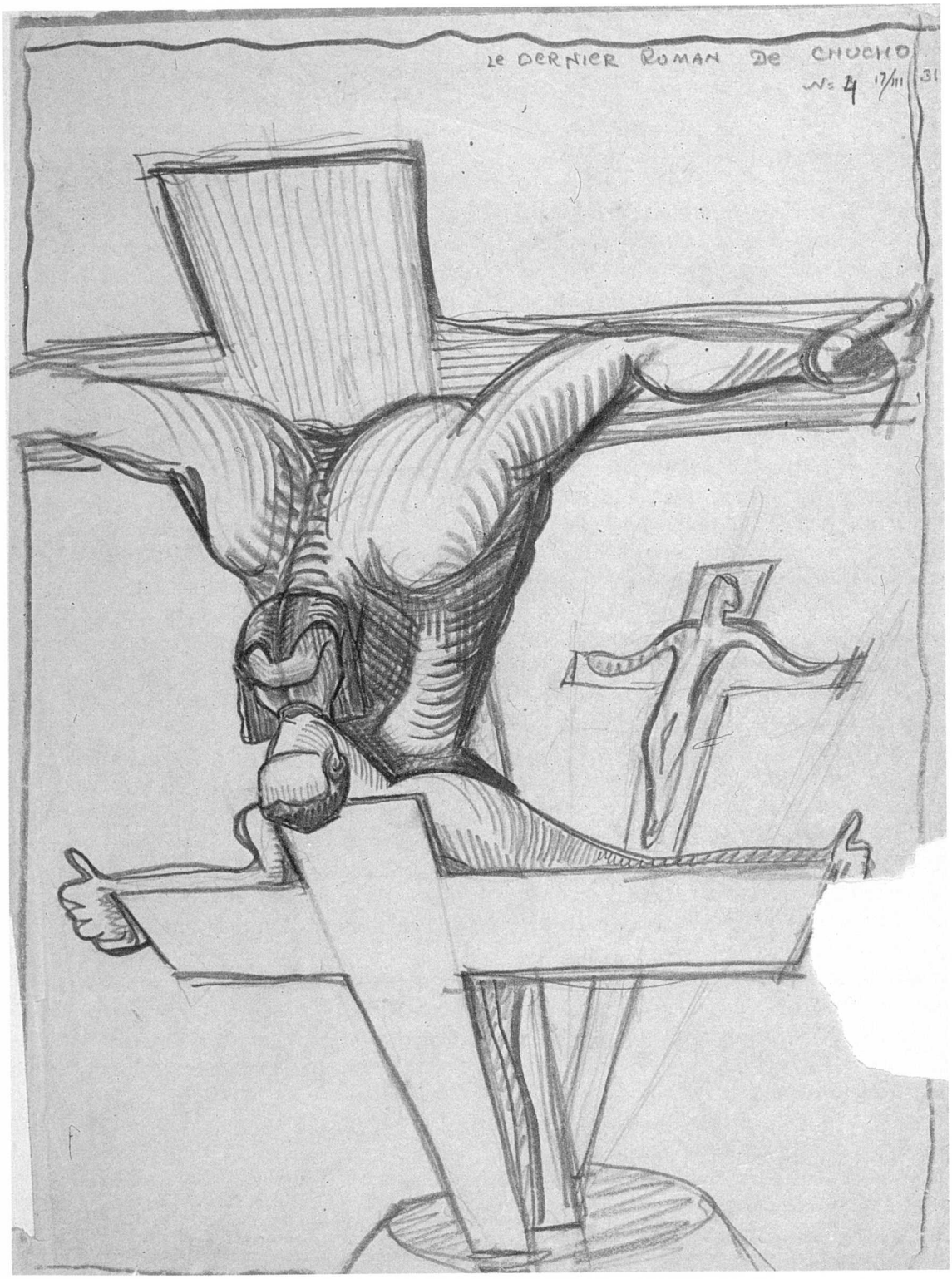
Helmut Friedel

Mit ihrem einzigartigen Bestand an Werken Wassily Kandinskys und Alexeij Jawlenskys ist die Städtische Galerie im Lenbachhaus nicht nur innerhalb der Bundesrepublik Deutschland, sondern auf internationalem Gebiet einer der zentralen Orte, an denen wesentliche Leistungen der russischen Moderne präsent sind. Im Zuge der politischen Umgestaltung in der UdSSR wird die Erfahrung und Auseinandersetzung mit der Kunst dieses Landes wieder offener. Ein lange Zeit unterbrochener Kontakt kann wieder aufgenommen werden. Inzwischen sind mancherorts erste Ergebnisse gezeigt worden, wobei einiges unverstanden bleiben muß, da die historischen Zusammenhänge kaum reflektiert werden. Der Faden eines ungebrochenen Kontaktes mit der ›Westkunst‹ reißt zumeist mit dem Ende des russischen Konstruktivismus der frühen zwanziger Jahre ab.

Das Lenbachhaus konnte 1984 Werke der russischen Avantgarde aus der Sammlung Castakis vorstellen. Eine große Ausstellung in Budapest und Wien (1987/88) zeigte unter dem Titel *Kunst und Revolution* ›Russisch-sowjetische Kunst von 1910 bis 1932‹. Nicht zuletzt die Retrospektive des Werks von Kasimir Malewitsch in Leningrad, Moskau und Amsterdam (1988/89) hat mit ihrem spezifischen Schwerpunkt auf dem Spätwerk des Künstlers die Erkenntnisse über die Entwicklung bis in die mittleren dreißiger Jahre erweitert. Unter dem Titel *Von der Revolution zur Perestroika* präsentierte 1989 das Kunstmuseum Luzern ›Sowjetische Kunst aus der Sammlung Ludwig‹ in einer Gegenüberstellung von Werken der Avantgarde mit Arbeiten, die seit der Mitte der sechziger Jahre entstanden. Alle diese Ausstellungen befaßten sich mit Aspekten der bildenden Kunst, des graphischen Entwurfs und Designs. Es läßt sich heute mit großer Klarheit erkennen, daß in der UdSSR im 20. Jahrhundert auf dem Gebiet des ›Bildens‹, insbesondere im Film, herausragende Werke entstanden.

Unsere Ausstellung stellt die Malerei und Zeichnung der Filmregisseure von Eisenstein bis Tarkowsky neben ihren Filmen vor. Die Betätigung der sowjetischen Filmemacher in den traditionellen Medien Zeichnung und Gemälde steht in Kontext mit anderen ›Doppelbegabungen‹, z. B. mit dem malenden und photographierenden Strindberg (Ausstellung im Lenbachhaus 1981), dem unter dem Einfluß des Blauen Reiters malenden Komponisten Arnold Schönberg, mit dem malenden und zeichnenden Dramatiker und Schriftsteller Peter Weiss (Ausstellung im Lenbachhaus 1976), schließlich aber auch mit dem plastisch und malerisch arbeitenden Filmemacher Herbert Achternbusch (Ausstellung im Lenbachhaus 1985). Durch das Nebeneinander von Filmen einerseits und Werken der bildenden Kunst andererseits kann die nun gezeigte Ausstellung zu einer intensivierten wechselseitigen Auseinandersetzung beitragen. Die Frage nach der Priorität des Mediums wird dadurch nachrangig. Indem aber die Entwicklungsgeschichte des Films in der Sowjetunion geradliniger und kontinuierlicher zu verlaufen scheint als der Weg der bildenden Kunst, kann an ihr ein Aspekt der bildenden Kunst vielleicht deutlicher abgelesen werden.

Die Begegnung mit diesen Werken – von Eisensteins Zeichnungen über die Bilder von Gabriadse und Paradschanow bis zu Tarkowsky – bietet uns neue, bisher weitgehend unbekannte Einblicke in ein wesentliches Kapitel der Kunst in der UdSSR. Wir sind deshalb Igor Jassenjawsky für die Konzeption und Organisation dieser Ausstellung zu besonderem Dank verpflichtet. Bedanken möchte ich mich aber auch beim Verleger des vorliegenden Katalogbuches, das über die Dauer der Ausstellung hinaus eine Grundlage für die künftige Beschäftigung mit dem Thema darstellt. Mein Dank gilt auch besonders den Leihgebern, den Künstlern wie dem Zentralarchiv für Literatur und Kunst der UdSSR in Moskau.



Sergej Eisenstein, *Kreuzigung*, 17.03.1931. Buntstifte, 37,4 x 27,3 cm.

Von Eisenstein bis Tarkowsky

Igor Jassenjawsky

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1917 (siehe S. 98) behauptet Lew Kuleschow, daß es nur einem Regisseur, der auch Szenenbildner ist, möglich sei, ein wahres Werk der Filmkunst zu schaffen. Möglicherweise ist diese Behauptung zu kategorisch. Für die Arbeitsweise der hier vorgestellten Regisseure ist es jedoch charakteristisch, vor Beginn der Dreharbeiten vollständige Filmentwürfe auf Papier zu zeichnen.

Diese Zeichnungen betrachtete man als Arbeitsmaterial, viele sind verlorengegangen. Dennoch geben uns jene Werke, die erhalten geblieben sind, die wunderbare Möglichkeit, die Beziehung zwischen dem, was wir auf dem Papier sehen, und dem auf der Leinwand Fixierten zu erkennen. Mehr noch, in den Zeiten der allgegenwärtigen Zensur und der totalen Überwachung der Künstler kam in der Zeichnung oftmals das zum Ausdruck, was im Film unmöglich dargestellt werden konnte. Ebenso natürlich ist auch, daß des Künstlers Bedürfnis nach Selbstäußerung auf dem Papier oder der Leinwand nicht auf die Filmvorbereitung begrenzt ist, sondern sich zu eigenständiger, tiefgehender und interessanter künstlerischer Tätigkeit ausweitet. Für die sowjetischen Filmemacher, zwischen deren Filmen oft jahrelange Zwangs-Drehpausen lagen, wobei die Möglichkeit zu drehen von Regierungsedikten und zahlreichen bürokratischen Verordnungen abhing, waren Malerei und Graphik vielfach das einzige Mittel der künstlerischen Selbstverwirklichung.

Im Jahre 1919 wurde die Filmindustrie in der UdSSR ›nationalisiert‹. Ein jeder Film mußte von nun an vorbehaltlos die kommunistischen Ideale preisen und die marxistisch-leninistische Ideologie propagieren. Möglicherweise veranlaßte das viele russische Regisseure in den zwanziger Jahren dazu, ihr Hauptaugenmerk auf formale Experimente zu richten. Sergej Eisenstein, Alexander Dowschenko und Lew Kuleschow sind die Meister, die die Theorie der Filmkunst erarbeitet, die Filmsprache weit vorangebracht und tiefgreifende theoretische Untersuchungen hinterlassen haben. Indessen wurden in den dreißiger Jahren jegliche formale Innovationen im Film wie auch in der Malerei und der Literatur als für die proletarische Kunst schädlich erklärt; der Vorwurf des ›Formalismus‹ wurde politisch ausgelegt, und ein Ausbrechen aus dem offiziellen Kanon wurde bestenfalls mit Arbeitsentzug und einer Verleumdungskampagne in der Presse geahndet. Unter diesen Bedingungen waren Eisenstein und Dowschenko gezwungen, sich den bestehenden Beschränkungen anzupassen, und Kuleschow drehte in den letzten dreißig Jahren seines Lebens überhaupt keinen Film mehr.

Sie alle begannen als Szenenbildner. Eisensteins Zeichnungen sind fast ebenso berühmt wie seine Filme. Sein graphischer Nachlaß ist äußerst umfangreich. Im Laufe seines Lebens offenbarte er, ein Mann mit wahrhaft enzyklopädischen Kenntnissen, immer neue Seiten seiner künstlerischen Begabung. Die Linie ist das Hauptinstrument des Szenenbildners Eisenstein, die Linie in ihrer Bewegung, die Dynamik des Umrisses, die in einer strengen Zeichnung die Markierung des Vorgangs, des Prozesses erlaubt. Der zeichnerische Nachlaß Eisensteins ist in seiner Gesamtheit noch nicht bekannt. Eine umfangreiche Serie von erotischen Zeichnungen – hier erstmals öffentlich gezeigt – lag bis jetzt unter Verschluß.

Im Jahre 1949 schrieb Alexander Dowschenko: »Ich bin auch jetzt davon überzeugt, daß ich bei richtiger Erziehung und Bildung in der Malerei ein bedeutenderer Künstler als im Film geworden wäre...« Seit seiner frühen Kindheit in einer armen Bauernfamilie träumte er vom Beruf eines ›Kunstmalers‹. Zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn studierte Dowschenko in Berlin und München Malerei. Seine Arbeiten, sowohl die im Stil der russischen Avantgarde entstandenen als auch die streng figürlichen, sind von der sicheren Hand eines Meisters ausgeführt. Erst im reifen Alter gab Alexander Dowschenko die berufsmäßige Ausübung der Malerei auf und kam zum Film. Vielleicht erklären seine eigenen Worte diese Metamorphose:

»Ich stand unter dem starken Einfluß einiger Theorien, in denen behauptet wird, daß die Malerei eine Kunst sei, die unter dem Druck der lebenden Filmbilder zum alsbaldigen Verschwinden verdammt ist.«

Der weltbekannte Filmexperimentator Lew Kuleschow studierte vor seiner Filmtätigkeit an der Moskauer Kunstschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur und begann seine Künstlerlaufbahn als Ausstatter beim Theater. Als Schöpfer einer neuen Konzeption der Montage, die als ›Kuleschow-Effekt‹ bekannt

wurde, vertrat er die Ansicht, daß die Bildmomente in der Filmkunst dominieren und somit die Rolle des Szenenbildners im Filmprozeß von grundlegender Bedeutung sei.
Er selbst war ein hervorragender Zeichner. Schon in seinen frühen, atmosphärisch-zarten Landschaften trat seine außergewöhnliche Begabung zutage. Später versuchte Kuleschow, in seinen graphischen Arbeiten psychische Zustände wie Angst, Unruhe und Verzweiflung wiederzugeben. Er leistete einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte der Theaterdekoration, indem er die besten Traditionen der Meister dieses Genres fortsetzte.

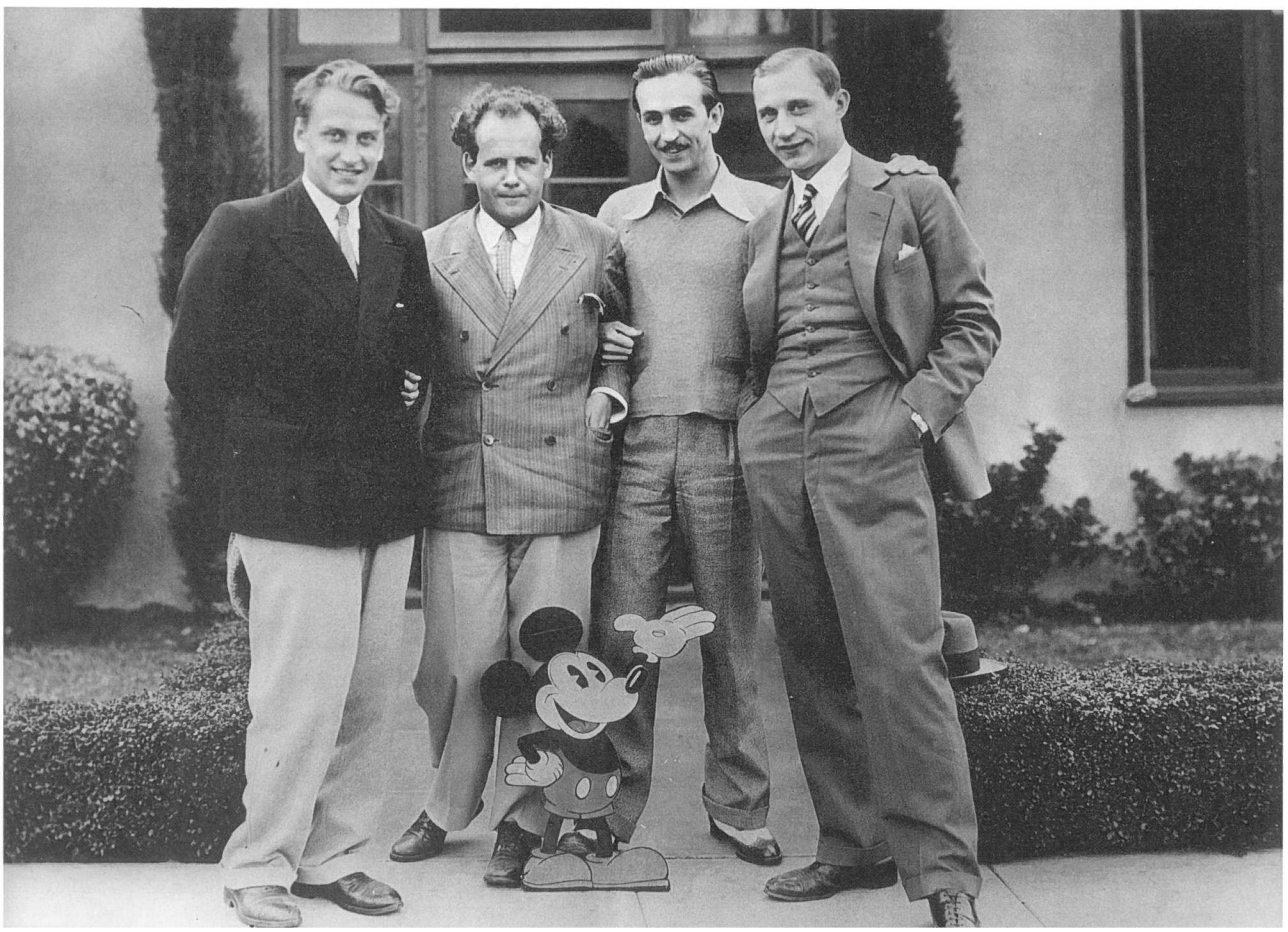
Nach dem Tode Stalins im Jahre 1953 ließ die absolute Kontrolle des Staates über die Tätigkeit der Künstler etwas nach. Dennoch schob die Zensur bis in die jüngste Zeit hinein allem, was über den Rahmen der offiziell geförderten, armseligen Kunst des ›Sozialistischen Realismus‹ hinausging, einen Riegel vor. Ein Regisseur mußte, um seine Ideen zu verwirklichen, verschiedene Winkelzüge anwenden, seine wahren Gedanken verbergen, sie mit geläufigen politischen Losungen maskieren. Trotzdem ließ man vielfach die fertigen Filme nicht anlaufen, einige von ihnen warteten mehr als ein Vierteljahrhundert auf ihre Stunde. Dutzende von interessanten Arbeiten lagen ungesehen in den Regalen der Filmstudios und Archive, viele wurden vernichtet.

Die Filme Andrej Tarkowskys gehören zu den herausragenden Leistungen der modernen Kinematographie. ›Andrej Rubljow‹, ›Der Spiegel‹, ›Nostalgia‹ und ›Das Opfer‹ sind weltweit anerkannte Meisterwerke. Das unbändige Talent Tarkowskys ließ sich in das stalinistische System nicht einpassen, er starb im französischen Exil.

Seine Malerei und auch seine graphischen Arbeiten waren dem Publikum bislang unbekannt. Er zeichnete sein ganzes Leben lang. Schon das durchdachte Kolorit seiner frühen Arbeiten beeindruckt. Später versuchte er in seiner Graphik wie im Film eine philosophische Deutung des menschlichen Daseins.

Es gibt ein russisches Sprichwort: »Ohne Unglück kein Glück«. Das Entstehen vieler bildkünstlerischer Werke der sowjetischen Filmemacher verdanken wir der erzwungenen Untätigkeit im Film. Die Jahre des Drehver-

Grigori Alexandrow, Sergej Eisenstein, Walt Disney und Eduard Tissé (von links nach rechts) während Eisensteins Besuch in Hollywood im Jahre 1930



Von links nach rechts: Le Corbusier, Sergej Eisenstein und Andrej K. Burow, 1928

bots für Sergej Paradschanow hatten eine ganze Galerie hervorragender Gemälde, Graphiken und Collagen zur Folge. Paradschanow fand mit seinen Filmen ›Schatten vergessener Ahnen‹ und ›Die Granatapfelblüte‹ weltweite Anerkennung. Die Filme sind erstaunlich malerisch, fast jede Einstellung kann man als selbständiges Werk der bildenden Kunst betrachten. Dennoch drehte der Regisseur seinen nächsten Film erst 17 Jahre später. Seine konstante Weigerung, sich dem Kanon stalinistischer Kunst unterzuordnen, bezahlte Paradschanow mit mehrjähriger Lagerhaft und langem Arbeitsverbot beim Film. In dieser Zeit entstand eine Serie von Collagen, die mitunter an ›erstarrte‹ Szenen seiner Filme erinnern. Heute, da sich in der UdSSR wesentlich mehr Möglichkeiten für ein freies Schaffen aufgetan haben, dreht Paradschanow in Georgien.

Zusammen mit Paradschanow begann auch der ukrainische Regisseur, Kameramann und Drehbuchautor Juri Iljenko seinen Weg in der Filmkunst. Die von ihm in den sechziger Jahren geschaffenen Filme gehören zur ›Ukrainischen Schule des poetischen Films‹. Diese Schule, die Paradschanow mit seinem Film ›Schatten vergessener Ahnen‹ begründet hatte, wurde von der Leitung des ukrainischen Filmwesens vernichtet; Iljenkos Filme aus dieser Zeit kamen erst 1987 in die Kinos.

Die Bilder des Malers Juri Iljenko ziehen die Aufmerksamkeit durch ihr ausgeprägtes Kolorit und ihre soziale Schärfe auf sich.

»Der georgische Film ist eine ganz besondere Erscheinung, eine farbenprächtige, philosophisch klare, sehr weise, kindliche Erscheinung. Er hat alles, was nötig ist, um aus mir eine Träne herauszupressen ... und das ist nicht leicht«, sagte Federico Fellini. In den letzten zwanzig Jahren überraschten die georgischen Filmemacher die Welt mit ihren Meisterwerken. Zwei dieser Regisseure sind auch hervorragende Maler: Reso Gabriadse und Rewas Essadse.

Reso Gabriadse malt in der Manier der Naiven Kunst. Seine hellen, farbenfrohen Bilder sind Phantasien zu Themen aus dem georgischen Leben und eng mit seiner Arbeit als Drehbuchautor und Filmregisseur verbunden. Das sind keine Landschaften und keine Genrebilder, sondern hier wird die Realität mit Hilfe der unerschöpflichen Phantasie eines brillanten Malers zur ›Kunstwelt‹ verwandelt.

Ebenso interessant sind Malerei und Graphik Rewas Essadses. Seine graphischen Arbeiten geben sich extrem lakonisch – häufig zeichnet er ohne abzusetzen, ohne die Feder vom Papier zu heben. Seine Gemälde hingegen – meisterhaft in der Farbgebung – sind äußerst emotionsgeladen.

Einer der besten Filme des Moskauer Regisseurs Wladimir Naumow, ›Der böse Witz‹ nach der Erzählung Dostojewskis, wurde in den sechziger Jahren verboten und kam fast ein Vierteljahrhundert später wieder auf die Kinoleinwand. Die Tragödie des Menschen und des Künstlers in einer Welt der Lüge und der Gewalt, die tragische Notwendigkeit und zugleich Unmöglichkeit von Kompromissen – all dies ist das Thema der surrealistischen Arbeiten dieses ausgezeichneten Graphikers.

Alexander Mitta, ein anderer Moskauer Regisseur, bezeichnet seine Graphiken als Kardiogramme des inneren Spannungszustands, als das Zutagetreten unbewußter Ängste und Hoffnungen. Sein Schaffen ist erfüllt von Metaphern, Allegorien und der irrationalen Sehnsucht, jenen Punkt aufzuspüren, in dem sich alles Lebende vereint.

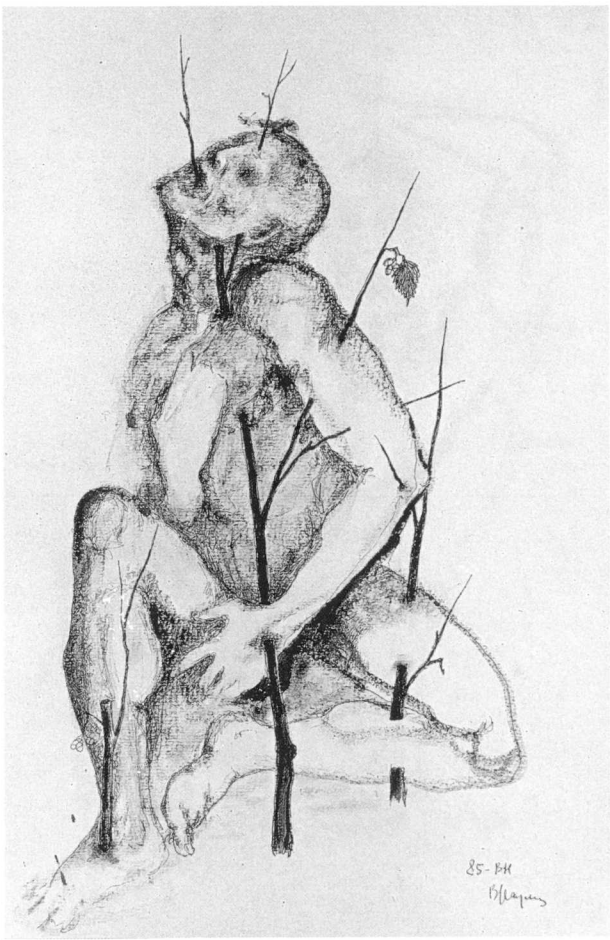
Der jüngste der vorgestellten Regisseure, Igor Minajew, lebt in Paris. Zeitweilig arbeitet er in der UdSSR, im Filmstudio von Odessa. 1987 drehte er seinen ersten abendfüllenden Film ›Kalter März‹, ein zweiter steht vor der Vollendung. Igor Minajews strenge Zeichnungen strahlen leichte Melancholie aus. Sie sind statisch, das Fehlen des gegenständlichen Hintergrundes nimmt den Gestalten seiner graphischen Arbeiten die Körperlichkeit, macht sie flächig, ruft beim Betrachter das Empfinden tragischer Einsamkeit hervor.

Juri Iljenko zufolge ist die Idee der Kunst innerhalb des Systems des autoritären Denkens sinnentleert... Mit den hier präsentierten Arbeiten wollen wir die Versuche der Künstler veranschaulichen, aus diesem System auszubrechen.

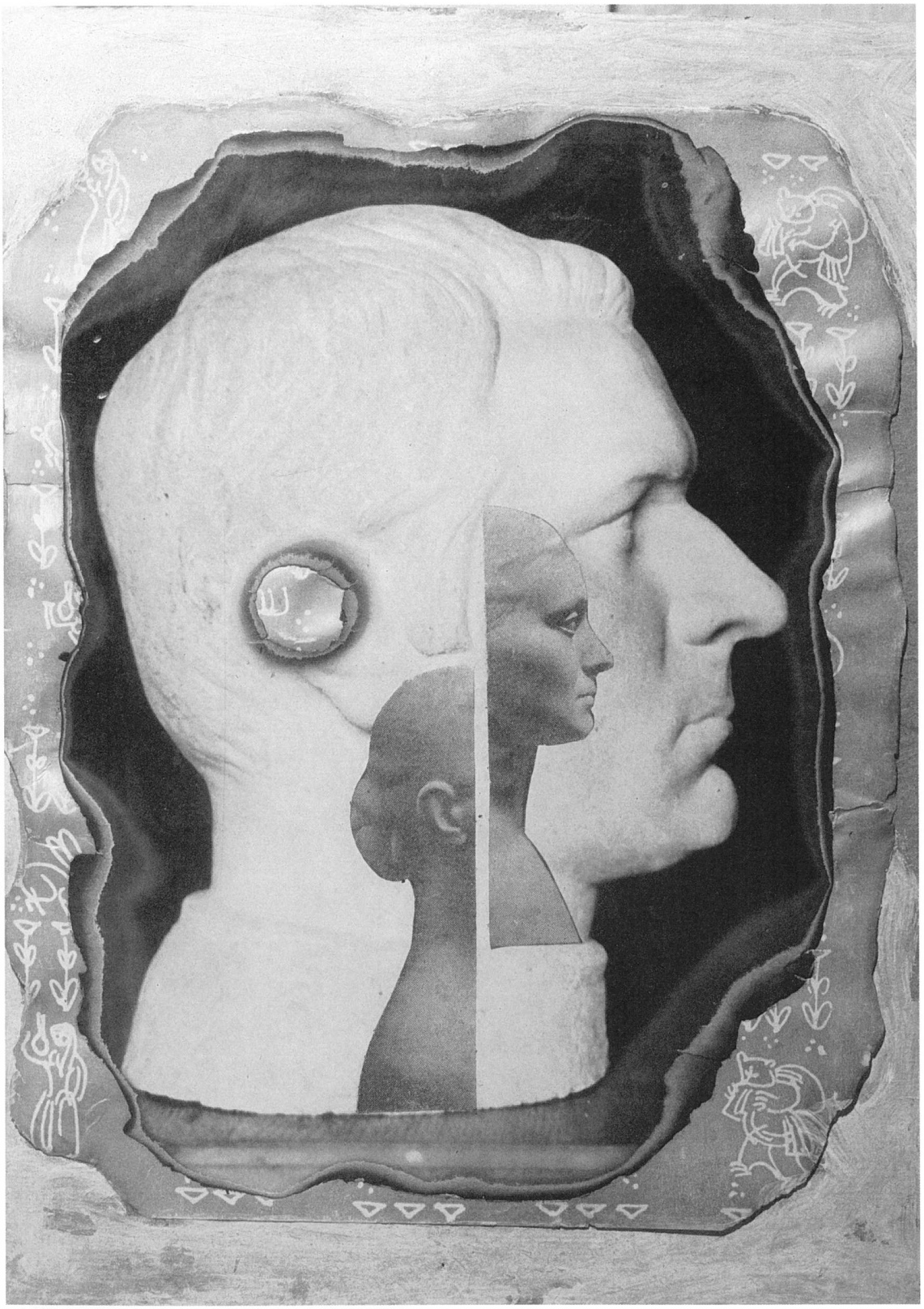
Die Betrachtung der hier zusammengetragenen Kunstwerke der sowjetischen Filmemacher ermöglicht es, deren eigenständigen künstlerischen Wert zu bestimmen und zugleich im Kontext mit ihren Filmen den vielfältigen Verbindungen zwischen diesen beiden Bereichen künstlerischer Tätigkeit nachzuspüren. Ein Anspruch auf Vollständigkeit soll dabei nicht erhoben werden – in dieser Ausstellung konnten nicht alle sowjetischen Filmemacher vertreten sein, die im Bereich der Malerei und Graphik erfolgreich arbeiten. Bei der Erforschung dieses interessanten Gebietes stehen wir noch am Anfang.

Das Team des Films *Nach dem Gesetz*, 1926. Lew Kuleschow (in der Mitte) und Alexandra Chochlowa (darunter)

Lew Kuleschow, *Die Frau*, undatiert, Bleistift, 32 x 28 cm

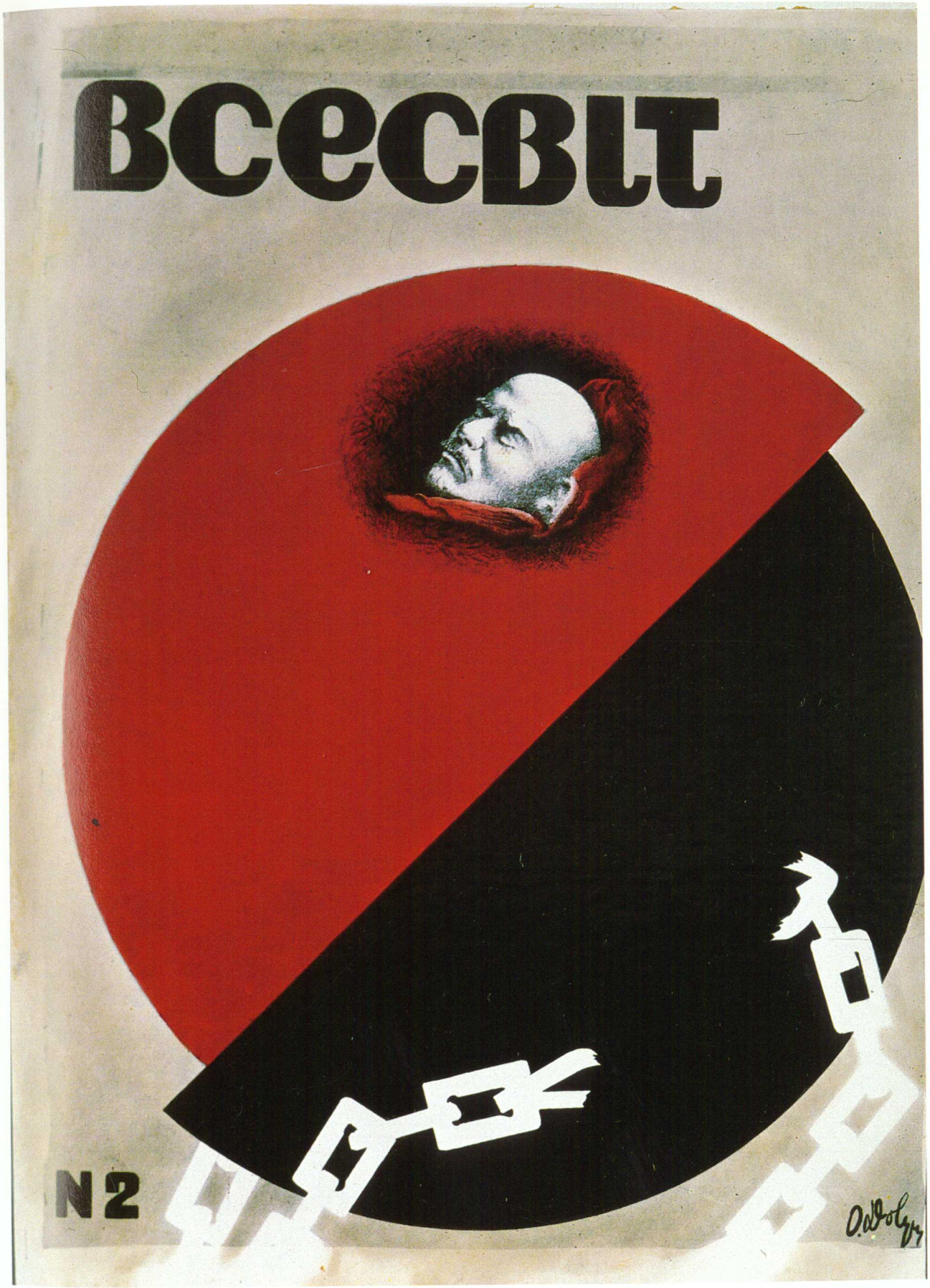


Wladimir Naumow, *Die Morgendämmerung, Junger Wald, Nr. 7*, 1985. Tusche, 42 x 30 cm



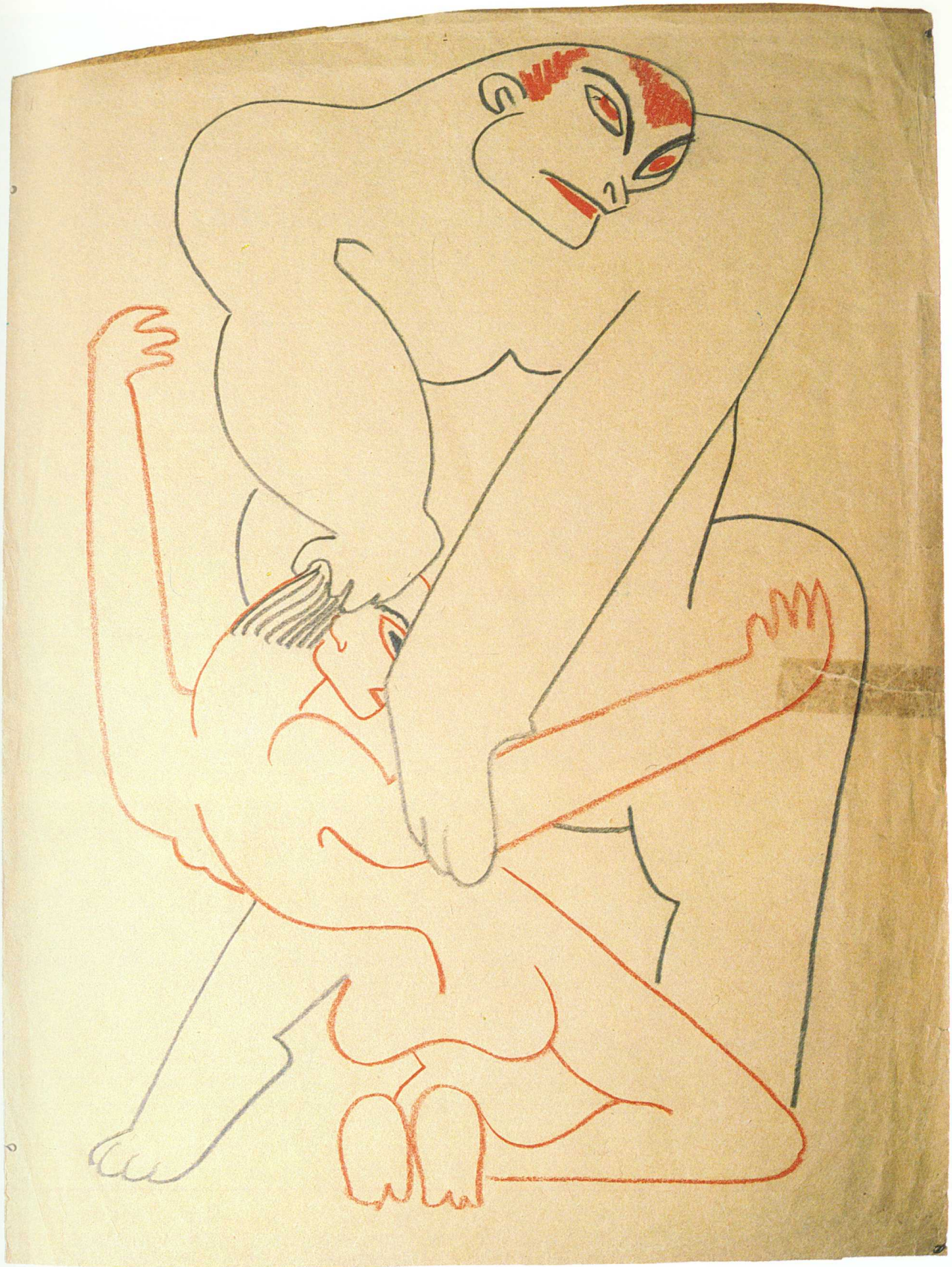
Sergej Paradschanow, *Imperator Iljenko*, 1979. Collage 37 x 28 cm

Farbtafeln



Alexander Dowschenko, Titelseite der Zeitschrift *Wseswit*, 1925

Sergej Eisenstein, Zeichnung zu *Iwan der Schreckliche*, 1943. Farbstift auf Papier, 23,2 x 33,6 cm



Sergej Eisenstein, *Figuren*, 1932/33. Farbstift auf Papier, 48,9 x 33,4 cm.
Erstveröffentlichung aus der *Erotischen Serie*

Rewas Essadse, *Der Weg auf die Rote Brücke*, 1984. Öl, 44 x 51 cm

Reso Gabriadse, *Akakijs Reise*, 1980. Gouache, 24 x 30 cm

Reso Gabriadse, *Ohne Titel*, 1981. Gouache, 30 x 42 cm

Reso Gabriadse, *Die Liebeserklärung*, 1979. Gouache, 20 x 30 cm

Reso Gabriadse, *Standesamt, Grab der Liebe*, 1979. Gouache, 30 x 42 cm

Juri Iljenko, *Farbphantasie*, 1970. Gouache, 50 x 35 cm

Lew Kuleschow, Kostümentwurf für A. Chochlowa für das Theaterstück *Das Schicksal*, 1921. Aquarell, 39 x 29 cm

Lew Kuleschow, Kostümentwürfe für P. Podobed und A. Chochlowa, 1921. Aquarell, 58,5 x 81 cm

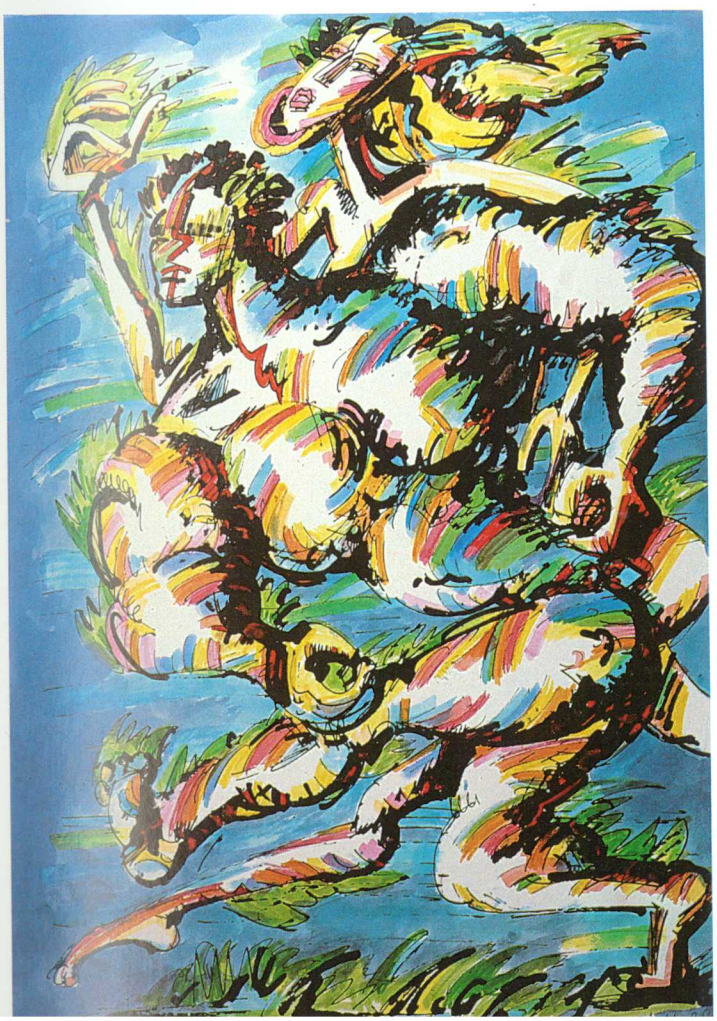
Igor Minajew, *Tee*, 1989.
Mischtechnik, 37 x 24 cm

Igor Minajew, *Rauchende Amme*,

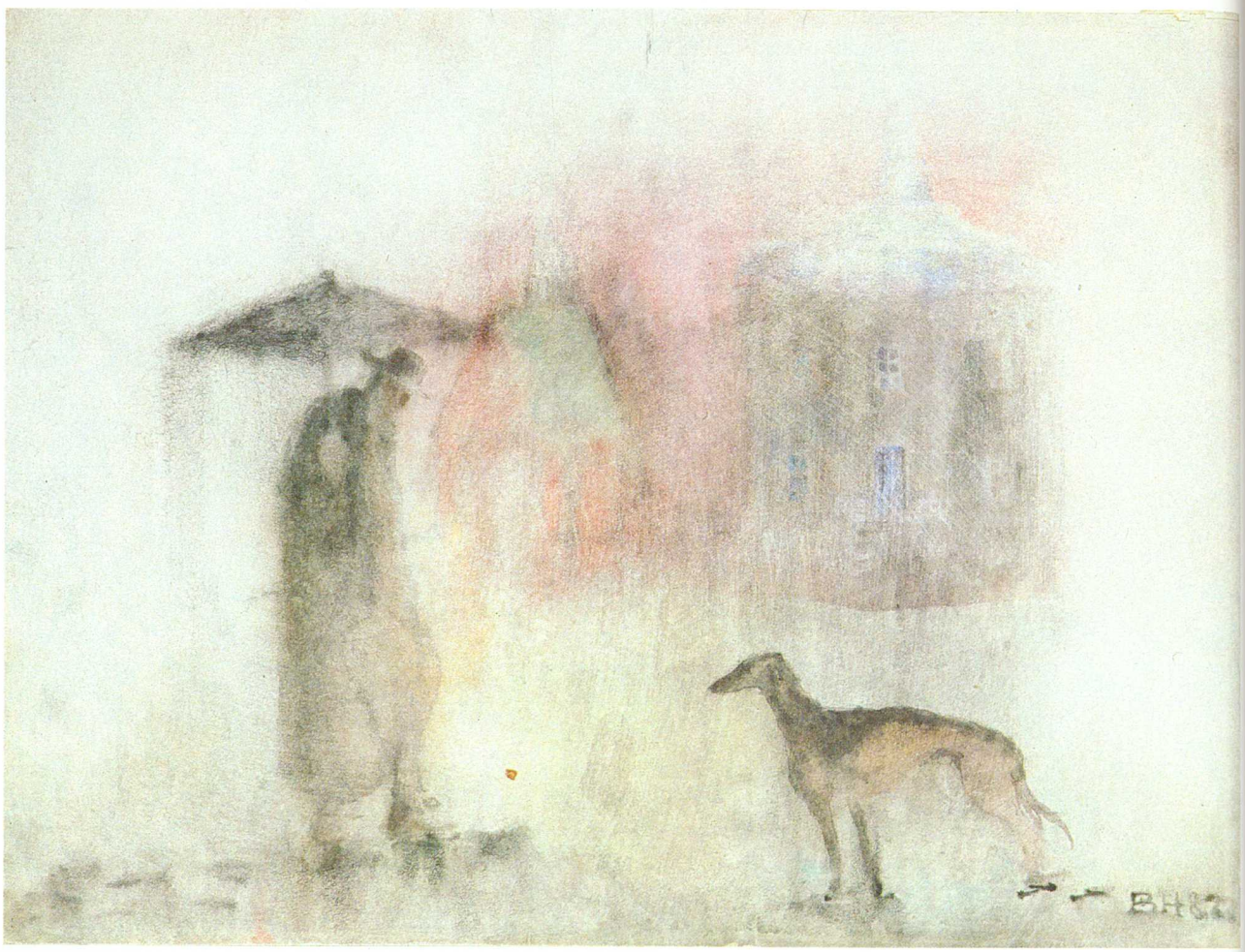
Alexander Mitta, *Berg der Autoritäten*, 1988. Filzstift, 60 x 41 cm

Alexander Mitta, Serie *Geburt eines Gedanken*, 1989. Mischtechnik,

Alexander Mitta, *Kraft der Wurzeln*, 1988. Filzstift, 41 x 29,5 cm

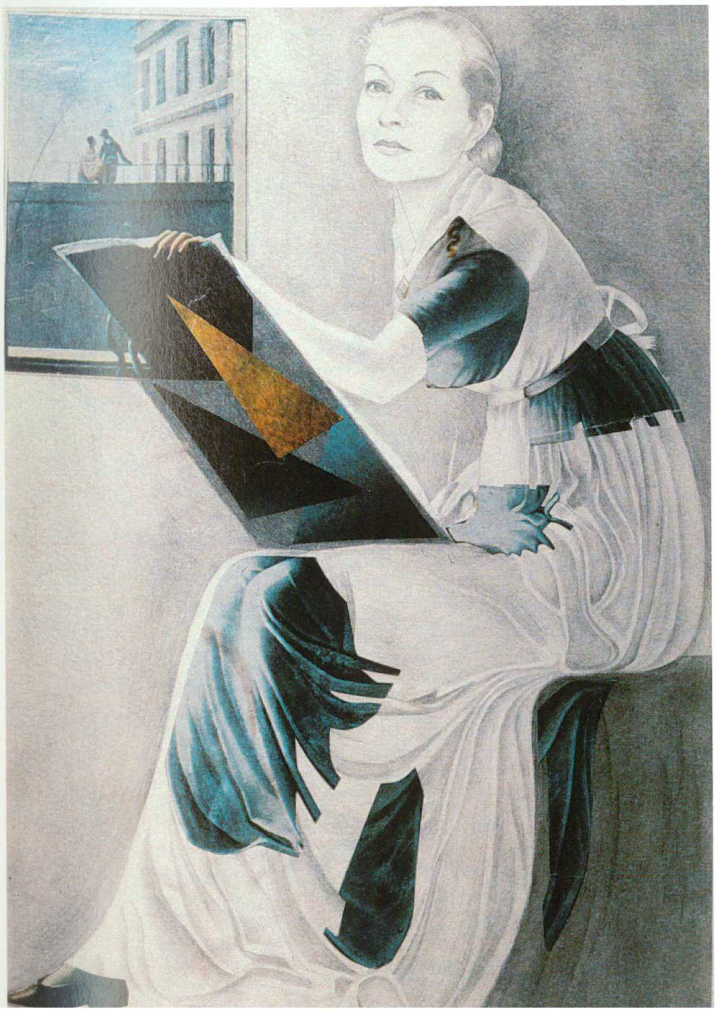


Alexander Mitta, Serie *Geburt eines Gedanken*, 1989. Mischtechnik,



Wladimir Naumow, *Regen*, 1987. Gouache, 30 x 40 cm

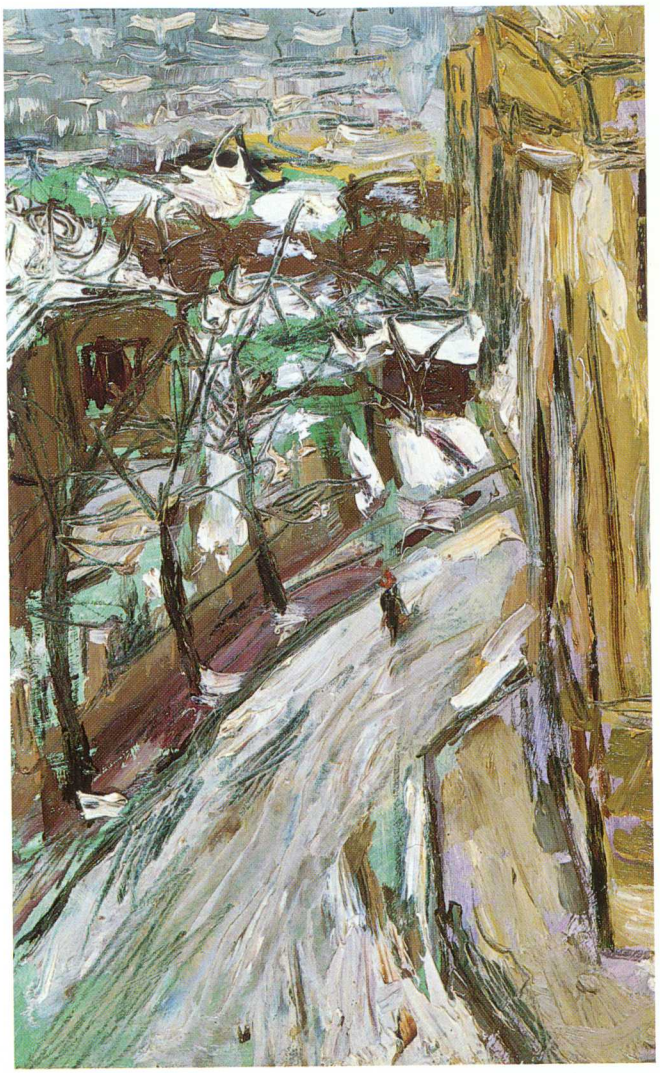
Sergej Paradschanow, *Selbstbildnis mit Hund*, 1975. Collage, 51 x 44 cm



Sergej Paradschanow, *Porträt der ehemaligen Frau*, 1975. Mischtechnik,

Sergej Paradschanow, *Dunja, die Beschuldigerin*, 1972. Öl auf Leinwand, 47 x 52 cm

Andrej Tarkowsky, *Silberweiden*, 1947. Öl, 32,6 x 22,3 cm

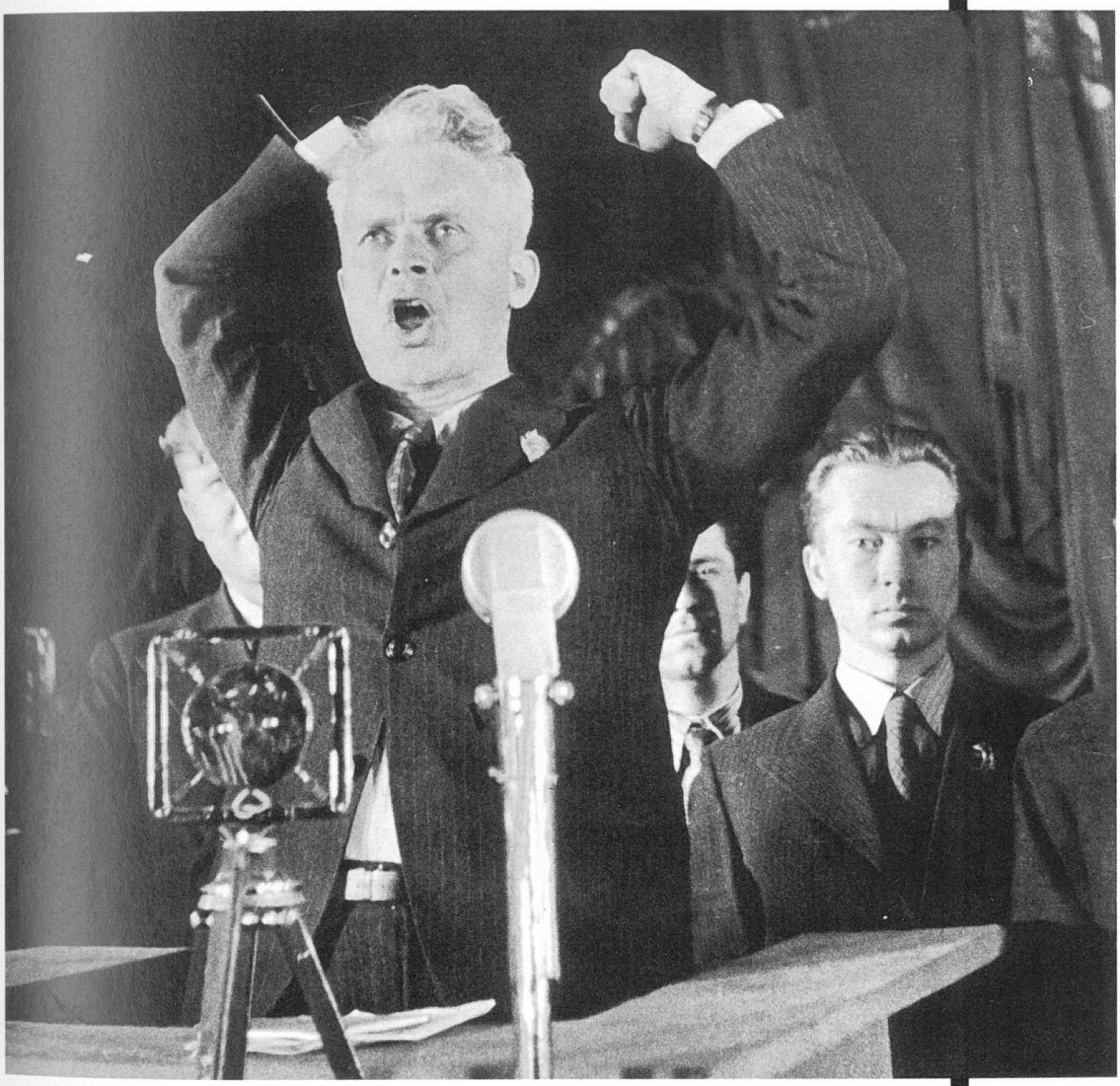


Andrej Tarkowsky, *Großvaters Haus*, 1947. Öl, 22 x 32,8 cm

Andrej Tarkowsky, *Komposition, undatiert.* Farbstift auf Papier, 33 x 24,8 cm

Andrej Tarkowsky, *Interieur,* 1955. Farbstift auf Papier, 27,5 x 38,3 cm

Alexander Dowschenko



Biographie

Alexander Petrowitsch Dowschenko wurde am 11. September (30. August des julianischen Kalenders) **1894** im Dorf Sosnizy im Gouvernement Tschernigow in der Ukraine geboren. Sein Vater, Pjotr Semjonowitsch, war ein des Lesens und Schreibens unkundiger, armer Bauer.

Seit **1902** besuchte Dowschenko die Pfarrschule, danach die städtische Volksschule in Sosnizy. Schon damals zeichnete er viel und träumte davon, Maler zu werden.

1911 begann Dowschenko am Gluchower Lehrerinstitut zu studieren – die einzige Möglichkeit für den Sohn mittelloser Bauern, seine Ausbildung fortzusetzen. Er zeichnete auch weiterhin und erlernte das Geigenspiel. Nach Beendigung der Lehrerausbildung (**1914–17**) wurde Dowschenko an die Höhere Realschule in Schitomir berufen, wo er fast alle Fächer unterrichtete. Erstmals nahm er private Zeichenstunden.

Im Herbst **1917** siedelte Dowschenko nach Kiew über und begann ein Studium am Handelsinstitut, da ihn sein Diplom nicht berechtigte, ein Universitätsstudium aufzunehmen. An der Universität hörte er bereits Vorlesungen in den Naturwissenschaften. Einige Zeit später begann er auch an der Akademie der Künste zu studieren.

1917–21 lebte und studierte Dowschenko in Kiew. In dieser Zeit, nach der Revolution und während des Bürgerkrieges, wechselte in Kiew mehrmals die politische Macht. **1919** eroberten die Bolschewiki die Stadt. Dowschenko traf seine Wahl und trat in die Kommunistische Partei ein. Nach dem Bürgerkrieg erhielt er von den Bolschewiki verschiedene Ämter und Parteiaufträge, bis man ihn schließlich nach Charkow, in die damalige Hauptstadt der Ukraine, berief und ihm eine Arbeit im diplomatischen Dienst anbot. Er nahm an und reiste an die Botschaft nach Warschau ab.

Übersiedlung nach Berlin **1922**. Arbeit als Sekretär des Generalkonsulats der Ukraine.

◀ *Aerograd*, 1935

Hier ging ihm ein sehnlicher Wunsch in Erfüllung. Vom Volkskommissariat für Volksbildung erhielt Dowschenko ein Stipendium und reiste nach München, wo er eine private Kunstschule besuchte. Sein Wunsch, die Berliner Akademie der Künste zu absolvieren, erfüllte sich nicht: Unerwartet wurde er nach Hause abberufen.

Dowschenko kehrte **1923** nach Charkow zurück. Trotzdem wurde er aus der kommunistischen Partei ausgeschlossen. Er arbeitete als Illustrator, gestaltete Bucheinbände und Titelblätter von Zeitschriften; die Zeitungen waren voll von seinen Karikaturen. Daneben befaßte er sich weiter mit Malerei.

Mit 32 Jahren ließ Dowschenko alles stehen und liegen und ging **1926** nach Odessa, um in der ›Odessa-Filmfabrik‹ zu arbeiten. Nach Odessa nahm er nichts mit – alle seine Bilder blieben in Charkow und sind verlorengegangen. Im Juni begann er als Regisseur im Filmstudio zu arbeiten.

Zwischen **1926** und **1928** drehte er in Odessa die Filme *Wasja, der Reformer, Früchte der Liebe* und *Diplomatenmappe*. In letzterem spielt er selbst eine Nebenrolle.

Der Film *Swenigora*, in dem sich die künstlerische Begabung Alexander Dowschenkos erstmals in vollem Maße entfaltet, kam **1928** in die Kinos. Dieser Streifen gehört zu den erstaunlichsten Entdeckungen auf dem Gebiet der Filmkunst.

1929 drehte Dowschenko den Film *Arsenal*. Das Drehbuch schrieb er, wie auch zu allen folgenden Filmen, selbst. Diesen sowohl poetischen als auch publizistischen Film bezichtigte man des ukrainischen Nationalismus, warf ihm aber zugleich fehlenden Patriotismus vor. Während der Dreharbeiten heiratete Dowschenko die Schauspielerin Julia Ippolitowna Solnzewa, die ihm später assistierte und Co-Regie in allen seinen Filmen führte.

1930 entstand der Film *Die Erde*. Dieser Streifen bildet den Höhepunkt im Schaffen Dowschenkos: ein überaus poetisches Werk, in dem die Metapher, die Dimension der Denkungsart und die einzigartige Individualität das inhaltliche Geschehen überdecken. Im August reiste er mit diesem Film nach Prag, Berlin, Paris und London.

1932 drehte Dowschenko seinen ersten Tonfilm *Iwan* über den Bau eines Wasserkraftwerks am Dnjepr, in dem er unterschwellig das Unheil, das die technische Umgestaltung der Erde mit sich bringt, prophezeit. Der Film wurde in Europa gut aufgenommen, in Kiew jedoch angegriffen. Dowschenko siedelte nach Moskau über.

Nach längeren Dreharbeiten war **1935** der Film *Aerograd* vollendet, der vom Aufbau einer sozialistischen Stadt im Fernen Osten berichtet und gegen den damaligen Hauptfeind Rußlands, gegen Japan, gerichtet ist.

Mitte der dreißiger Jahre hatte Stalin bei Dowschenko einen Film über Nikolai Alexandrowitsch Schtschors, einen berühmten Heerführer der Roten Armee während des Bürgerkriegs, bestellt. Dowschenko drehte den Film in Kiew. **1938** wurde er als Künstlerischer Leiter an das Kiewer Filmstudio berufen. Im September **1939** stand Dowschenko an der Spitze eines Frontaufnahmeteams und drehte den Dokumentarfilm *Befreiung* über die Angliederung der Westukraine [als Ergebnis des sowjetisch-deutschen Pakts]. Im selben Jahr schrieb er ein Drehbuch nach Gogols Erzählung ›Taras Bulba‹. Der Krieg verhinderte die Realisierung dieses Films.

Nachdem **1941** Hitler der Sowjetunion den Krieg erklärt hatte, ging Dowschenko als Freiwilliger an die Front. Man verlieh ihm den Rang eines Obersten. Er diente als Frontberichterstatter, schrieb Erzählungen und Essays, drehte die Dokumentarfilme *Kampf um unsere Sowjetukraine* (**1943**) und *Sieg am rechten Dnjepr-Ufer* (**1945**).

1946 drehte Dowschenko den Dokumentarfilm *Heimatland* über Armenien. Er schrieb das Stück ›Erblühendes Leben‹ über den russischen Pflanzenzüchter Iwan Mitschurin und begann die Arbeit an dem Film *Mitschurin* nach dieser Vorlage.

Der mit dem Stalin-Preis ausgezeichnete Film *Mitschurin* kam **1949** in die Kinos. Dowschenko drehte den Film *Lebe wohl, Amerika* (unvollendet).

1951–56 lehrte Dowschenko am Staatlichen Filminstitut (WGIK). Er schrieb die Drehbücher ›Entdeckung der Antarktis‹, *Flammende Jahre*, *Poem vom Meer*, *Verzauberte Desna*. Die Verfilmung der drei letztgenannten besorgte seine Frau Julia Solnzewa.

Alexander Dowschenko starb am 25. November **1956**.

Aerograd, 1935

Aerograd, 1935

Auf der Suche nach dem Weg

Mikola Baschan

Initiator des Studios war der junge begabte Karikaturist Saschko (wie ihn alle nannten) Dowschenko. Ich sah ihn nur ein- oder zweimal, betrachtete aber häufig lächelnd – und über seine geistreichen, lakonischen und ausdrucksstarken Zeichnungen staunend – die mit ›Saschko‹ signierten Karikaturen.

Unter diesen Karikaturen waren Porträts von Leuten, die ich schon kannte. Daher konnte ich mir ein Urteil darüber erlauben, welch scharfer und durchdringender Blick, welch gütiger, menschlicher Humor dem jungen Künstler eigen war, der gerade sein drittes Lebensjahrzehnt beendet hatte. Er zeichnete auch sich selbst, wobei er sowohl die Hitzigkeit als auch den Stolz seiner temperamentvollen Künstlernatur widerspiegelte, die ihm nie Ruhe gab und ihn in fast alle Gebiete künstlerischen Schaffens trieb. Diese Haltung verband ihn mit allen Zentren des damaligen kulturellen Lebens der jungen ukrainischen Hauptstadt. Sowohl bei Theaterpremieren und Literaturdiskussionen als auch auf politischen Veranstaltungen und zu Ausstellungseröffnungen – überall konnte man die schlanke, geschmeidige und vitale Gestalt des Künstlers Saschko sehen.

Dieser hervorragende Künstler, der nicht ahnte, welche neuen Wege – leichte und schwerere, anregende – ihm das Leben morgen eröffnen würde, setzte sich nach einem Glas Tee an seine Staffelei und mischte eifrig Weiß mit Rosa- und Blautönen, um mit breiten, energischen Pinselstrichen auf der Leinwand die Konturen des bläulich-rosa schimmernden smaragdfarbenen Hintergrunds zu malen, vor dem auf einem Podest ein üppiges Modell schläfrig und gelangweilt saß oder stand…

Arbeiter auf der Barrikade, undatiert. Bleistift, 25,5 x 21,2 cm

Selbstbildnis, 1923.
Bleistift und Tusche,
33,1 x 25,8 cm

Seine Geschichte

Igor Janowsky

...Warmen Tabakrauch ausstoßend, legt Dowschenko seine Auffassung von Kunst dar. Diese Auffassung ist paradox. Sie bilanziert die geleistete Arbeit. Seine Bilder flimmern in bizarrer Farbigkeit. Da scheint jemand in unglaublicher Bewegung erstarrt, ein Gedanke ist von der Stirn abzulesen – ein mit dem Pinsel aufgetragener Gedanke. Aber irgendeine Kleinigkeit fehlt. Wenn man die Voraussetzungen für das Sujet zu diesem Buch ergründen könnte, wenn man den Kopf dieses Helden noch ein wenig mehr zur Seite drehen und ihn in der Bewegung, in perspektivischer Verkürzung sehen könnte! »Solche statischen Momente sind zu wenig – ich will die lebendige Verschiebung der Zeichenebenen, die Sujetverflechtung von Emotionen und lebendigen Menschen« sagte Dowschenko.

Jetzt ist mir klar, daß Dowschenko gefunden hat, was er suchte und was ihm die Berliner Wissenschaft und die Feder des Journalisten nicht geben konnten. Er hat eine Leinwand gefunden, auf der die mit dem Pinsel aufgetragenen Figuren und Gestalten sich bewegen, leben, hassen und lieben.

Geburt eines Meisters

Sergej Eisenstein über Alexander Dowschenko

Es ist ungeheuer aufregend dabeizusein, wenn ein Künstler geboren wird, wenn seine ersten selbständigen Schritte zusammenfallen mit seinem ›Zur-Welt-Kommen‹ als künstlerische Persönlichkeit.

»Ich flehe Sie an, kommen Sie«, liegt mir der Moskauer WUFKU-Vertreter[1] am Telefon im Ohr, »ich flehe Sie an, schauen Sie, was man uns für einen Film geschickt hat, kein Mensch begreift ihn, und er heißt *Swenigora*.«
Der Spiegelsaal des Ermitage-Theaters in der Karetny rjad ist ein länglicher, an den Seiten mit Spiegeln verkleideter Kasten. Außer der eigentlichen Leinwand sieht man sie noch zweimal gespiegelt an den Wänden... Ich bin sehr stolz darauf, meine Theaterbiographie 1920 gerade hier begonnen zu haben.
Hier machte ich meine erste Arbeit – den ›Mexicaner‹.

Im Gedränge und in aller Eile lernt man den Regisseur kennen. Er heißt Alexander Dowschenko. Und auf den drei Leinwänden – der richtigen und den beiden Spiegelbildern – beginnt *Swenigora* zu flimmern.
Meine Güte! Was da nicht alles passiert!
Da kommen Kähne mit spitzem Bug aus Doppelbelichtungen herausgeschwommen. Da wird einem Rappen der Hintern mit weißer Farbe angemalt.
Da wird ein furchtbar aussehender Mönch mit Laterne entweder in die Erde ein-, oder aus der Erde ausgebuddelt.
Das Interesse der Zuschauer ist geweckt. Man flüstert.
Gequält denkt man daran, daß der Film gleich zu Ende ist und man irgendetwas Kluges über seine Eindrücke von sich geben muß. Für unsereins als ›Experte‹ ist das auch eine Prüfung... Und auf den drei Leinwänden, die durch ihre Zahl die Phantastik noch steigern, hüpft und hüpft der Film.
Und da ist schon der Alte – Symbol für das Alte – aufgehetzt von seinem bösen Sohn legt er Dynamit auf die Schienen – der Anschlag gilt dem Symbol des Fortschritts, dem Zug.
Im Zug sitzt der gute Sohn. Einer der unseren. Und trinkt Tee. In letzter Minute wird die Katastrophe abgewendet.
Und da sitzt plötzlich der Alte – Symbol für das Alte – wie ein ganz normaler, lebendiger Großvater in dem Zugabteil dritter Klasse und trinkt mit seinem Sohn Tee, aus einem ganz normalen, wirklichen Teekessel...

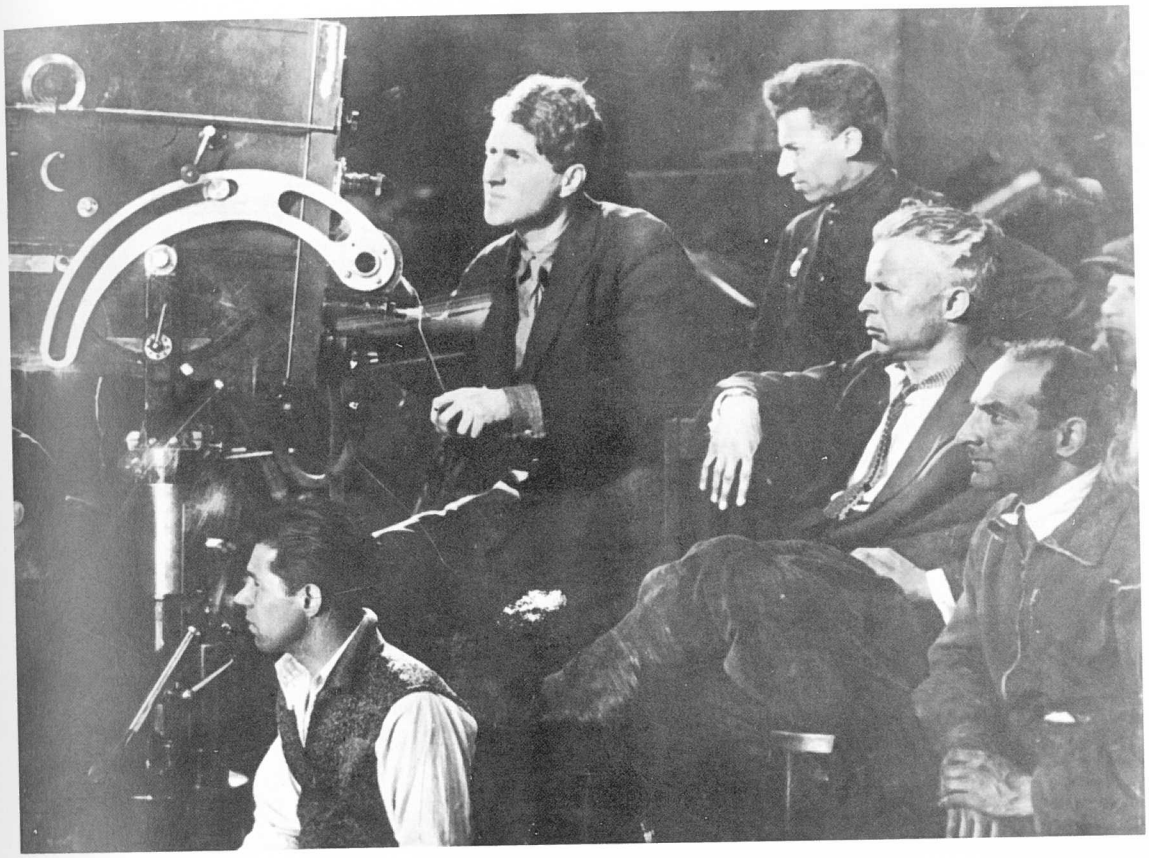
Der Film jedoch bekommt immer unwiderstehlicheren Reiz. Einen Reiz, den er aus einer ganz eigenständigen Denkweise bezieht. Einer erstaunlichen Verknüpfung von Realem mit national verwurzelter poetischer Erfindung. Er ist unüberhörbar gegenwartsbezogen und zugleich mythologisch. Humorvoll und pathetisch. Er hat etwas Gogolsches...

Aber das ist erst am nächsten Morgen. Jetzt aber sind alle drei Leinwände schwarze Rechtecke mit der Schrift ›Ende‹. Ungewollt glüht rötliches elektrisches Licht auf. Um uns herum ein Meer von Augen. Die Vorführung ist zu Ende. Die Leute sind aufgestanden und schweigen. Aber unausgesprochen liegt in der Luft: Unter uns ist ein neuer Mann des Films. Ein Meister mit eigenem Antlitz. Ein Meister seines Genres. Ein Meister mit Individualität. Und zugleich ein Meister, der einer der Unseren ist. Der zu uns gehört... So wurde Dowschenko zum Regisseur geschlagen.

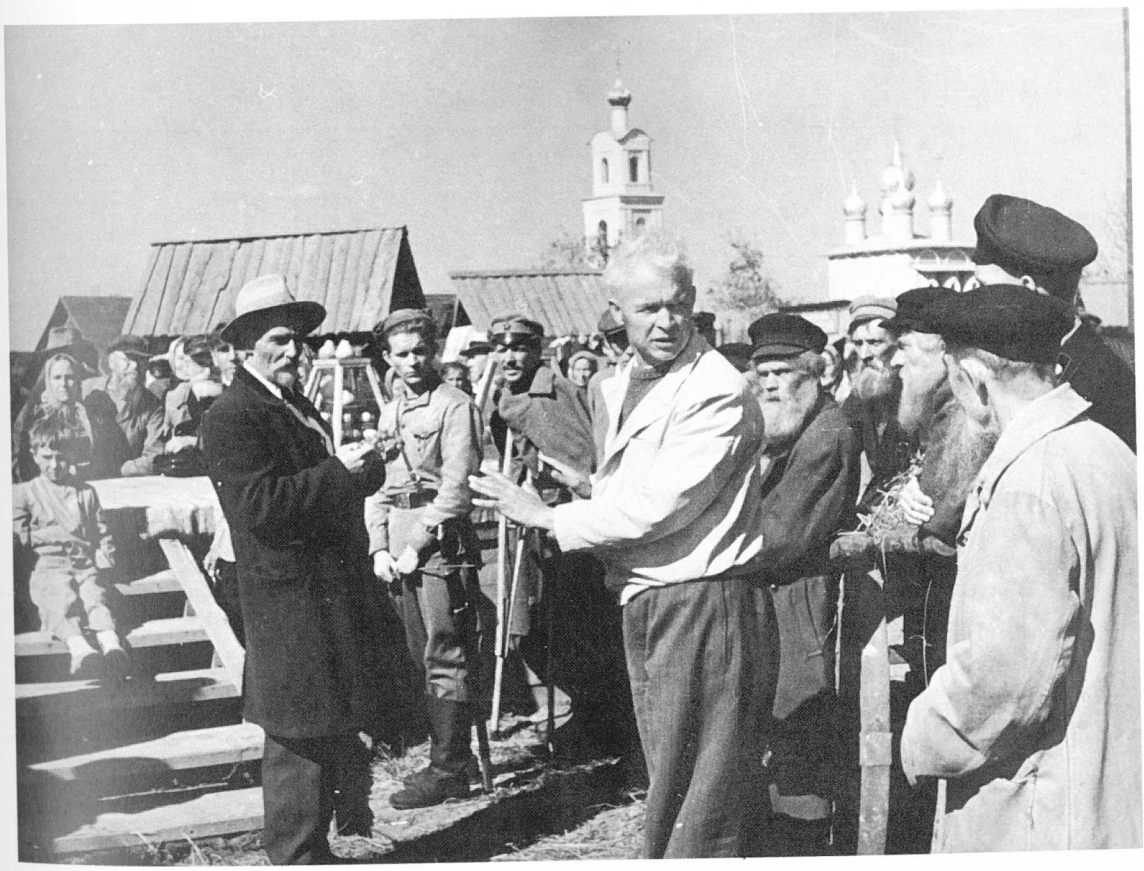
Einen Augenblick lang konnte man die Laterne des Diogenes verlöschen lassen, vor uns stand ein wirklicher Mensch. Ein wirklicher neuer, reifer Meister des Films, der eine eigenständige Richtung innerhalb der sowjetischen Kinematographie verkörpert.

›Die Filmkunst‹, 1940, Nr. 1–2, Moskau

1. WUFKU – Allukrainische Photo- und Filmverwaltung



Alexander Dowschenko bei Dreharbeiten zu *Aerograd*, 1935



Alexander Dowschenko und Grigori Below während der Aufnahmen zu *Mitschurin*, 1949

Mitschurin, 1949. Szene im Arbeiterclub

Filmographie

Wasja, der Reformer
(Wasja-Reformator)
1926
s/w
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko, F. Lopatinsky
Kamera: I. Rone

Früchte der Liebe
(Jagodka ljubwi)
1926
s/w
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko
Kamera: D. Demuzky, I. Rone
Länge: 38 min
Produktion: WUFKU, Jalta

Diplomatenmappe
(Sumka dipkurjera)
1927
s/w
Buch: M. Satz, B. Scharansky
Regie: A. Dowschenko
Kamera: N. Koslowsky
Länge: 96 min
Produktion: WUFKU, Odessa

Swenigora
1928
s/w
Buch: M. Iganson, J. Tjutjunik, A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko
Kamera: B. Sawelew
Länge: 105 min
Produktion: WUFKU, Odessa

Arsenal
1929
s/w
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko
Kamera: D. Demuzky
Länge: 97 min
Produktion: WUFKU, Odessa

Die Erde
(Zemlja)
1930
s/w
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko
Kamera: D. Demuzky
Länge: 91 min
Produktion: WUFKU, Kiew

Iwan
1932
s/w
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko
Kamera: D. Demuzky, J. Jekeltschik, M. Glieder
Länge: 87 min
Produktion: Ukrainfilm, Kiew

Aerograd
1935
s/w
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko
Kamera: E. Tissé, M. Gindin, N. Smirnow
Länge: 80 min
Produktion: Ukrainfilm, Kiew

Schtschors
1939
s/w
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko, J. Solnzewa
Kamera: J. Jekeltschik
Länge: 115 min
Produktion: Kiewer Filmstudios

Befreiung
(Oswoboschdenije)
1940
s/w
Dokumentarfilm
Regie: A. Dowschenko, J. Solnzewa
Kamera: J. Jekeltschik, J. Tamarsky, G. Alexandrow, N. Bykow
Produktion: Kiewer Filmstudio

Plakat zu *Aerograd*, 1935

Kampf um unsere Sowjetukraine
(Bitwa za naschu sovetskuju ukrainu)
1943
s/w
Dokumentarfilm
Regie: A. Dowschenko, J. Solnzewa
Kamera: Gruppe der Front-Kameraleute und Deutsche Kriegschronik

Heimatland
(Rodnaja Strana)
1946
s/w
Dokumentarfilm
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko

Mitschurin
1948
Farbe
Buch: A. Dowschenko
Regie: A. Dowschenko
Kamera: L. Kosmatow, J. Kun
Musik: D. Schostakowitsch
Länge: 83 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Lebe wohl, Amerika
(Proschai, Amerika)
1950
s/w
Buch: A. Dowschenko
nach einer Erzählung von A. Buckar
Regie: A. Dowschenko
Kamera: W. Schapiro
unvollendet

Poem vom Meer
(Poema o more)
1958
Farbe
Buch: A. Dowschenko
Regie: J. Solnzewa
Produktion: Mosfilm, Moskau

Flammende Jahre
(Povestj plamennych let)
1961
Farbe
Buch: A. Dowschenko
Regie: J. Solnzewa
Produktion: Mosfilm, Moskau

Verzauberte Desna
(Otscharowannaja Desna)
1964
s/w
Buch: A. Dowschenko
Regie: J. Solnzewa
Produktion: Mosfilm, Moskau

Sergej Eisenstein

Biographie

Sergej Michailowitsch Eisenstein wurde am 23. Januar (10. Januar nach dem julianischen Kalender) **1898** in Riga geboren. Sein Vater, Michail Ossipowitsch Eisenstein, ein Deutscher russisch-orthodoxer Konfession, arbeitete als Stadtarchitekt. Seine Mutter, Julia Iwanowna Konezkaja, war Russin und entstammte einer reichen Kaufmannsfamilie aus Sankt Petersburg.

1906 reiste Eisenstein mit den Eltern nach Paris, wo er erstmals ein Lichtspieltheater besuchte. Das im Alter von acht Jahren Erlebte prägte sich ihm ein und spielte – wie Eisenstein selbst bezeugte – eine große Rolle in seinem Leben.

Besuch der Rigaer Realschule von **1908–15**.

Scheidung der Eltern **1909**. Eisenstein bleibt mit dem Vater in Riga.

1915 nimmt Sergej ein Studium am Petrograder ›Institut für Zivilingenieure‹ auf. Übersiedlung zur Mutter nach Petrograd[1].

Am 25. Februar **1917** kommt es zur Bürgerlichen Revolution. Eisenstein ging zur freiwilligen Miliz, die an die Stelle der zaristischen Polizei getreten war. Erstmals erschienen Zeichnungen von ihm in Petrograder Zeitungen. Seine erste veröffentlichte Zeichnung heißt *Die Miliz schafft Ordnung*. Im Mai wurde Eisenstein einberufen und in die ›Schule für Fähnriche der Pioniertruppen‹ in Petrograd aufgenommen. Aus dieser Zeit stammen auch seine ersten Bühnenbild- und Kostümentwürfe für Theateraufführungen.

Zwei Monate nach dem bolschewistischen Umsturz im Oktober **1918** wurde die ›Schule für Fähnriche der Pioniertruppen‹ aufgelöst. Eisenstein kehrte an das ›Institut für Zivilingenieure‹ zurück und trat im Frühjahr freiwillig in die Rote Armee ein. Er diente in einem Bautrupp der rückwärtigen Dienste und nahm gleichzeitig als Ausstatter, Regisseur und Schauspieler an den Aufführungen des Amateurtheaters teil.

◀ *Die Beschin-Wiese*, 1935/36.

1919/20 verfaßte Eisenstein seine erste theoretische Arbeit *Anmerkungen zum Theater*, in der er in Tagebuchform Gedanken zu Gelesenem, künstlerische Entdeckungen und Pläne notierte. Diese Arbeit bildete gleichsam den Prolog zu seinen künftigen theoretischen Untersuchungen.

Im Oktober **1920** wurde Eisenstein für einen Übersetzerlehrgang an der Akademie des Generalstabs eingetragen, wo er die japanische Sprache zu studieren begann. Noch im selben Jahr wurde er aus der Armee entlassen und ging als Bühnenbildner an das ›Erste Arbeitertheater des Proletkult‹.[2]

1921 stattete Eisenstein seine erste Aufführung auf der Berufsbühne aus, den ›Mexicaner‹ nach einer Erzählung von Jack London.

1921/22 lernte er in den ›Höheren Regiekursen‹ in Moskau bei Wsewolod Meyerhold[3] und stattete Aufführungen in verschiedenen Theatern aus.

Seit **1922** leitete Eisenstein die ›Theaterwerkstätten des Proletkult‹, unterrichtete dort verschiedene Fächer und inszenierte seine erste eigenständige Aufführung nach Motiven des Stücks von Alexander Ostrowski ›Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste‹. Diese klassische Komödie gestaltete er mit Hilfe von Zirkus- und Music-Hall-Nummern zu einer avantgardistischen, gegen die Konterrevolution gerichteten Aufführung um. In das Szenarium hatte man die kurze Filmpassage *Glumows Tagebuch* eingearbeitet. Dies war das Filmdebüt Eisensteins. In Wladimir Majakowskis[4] Zeitschrift ›LEF‹[5] erschien das Manifest *Attraktionsmontage*, in dem Eisenstein seine Ideen über das Theater theoretisch fundiert.

Eisenstein inszenierte **1923/24** die Aufführungen ›Hörst du, Moskau?‹ und ›Gasmasken‹ nach Stücken von S. Tretjakow.

1924 lernte Eisenstein die Filmemacher Lew Kuleschow, Dsiga Wertow[6] und Esfir Schub[7] kennen. Er begann beim Film zu arbeiten und machte sich mit den Besonderheiten dieser Kunstgattung vertraut. Er wirkte auch bei der Produktion einer Reihe von Filmen mit, z. B. besorgte er gemeinsam mit Esfir Schub den Schnitt der russischen Version des berühmten deutschen Films ›Doktor Mabuse‹.

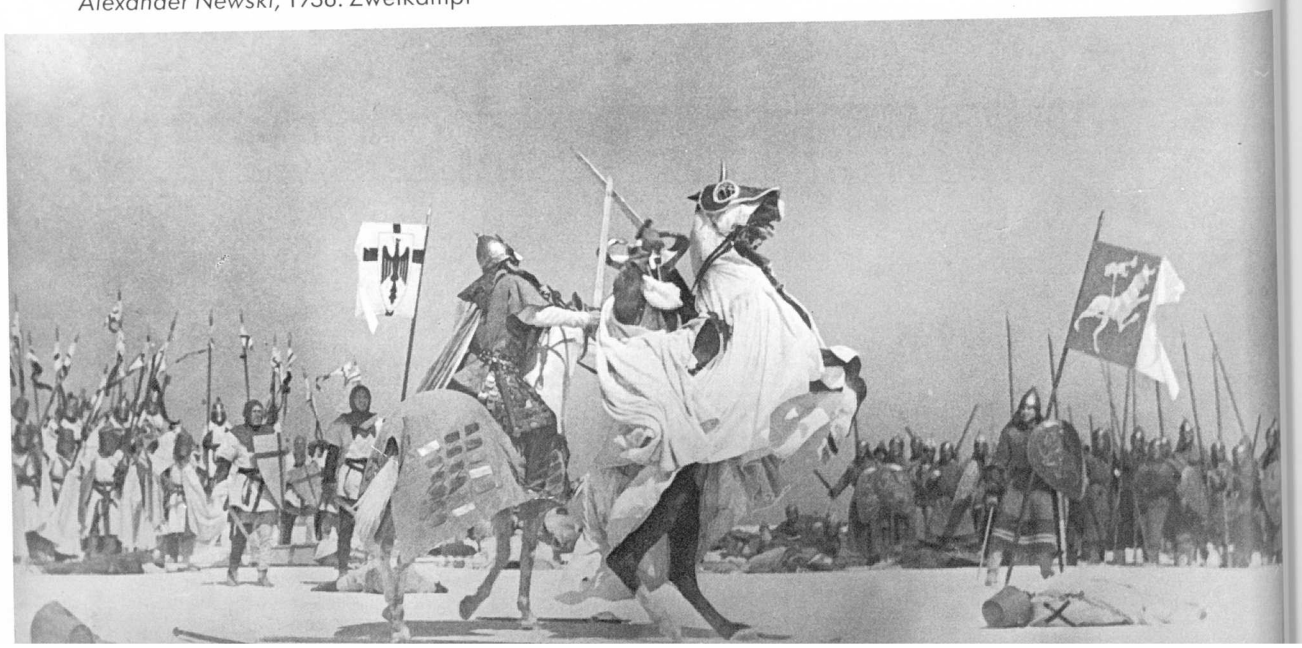
1925 inszenierte Sergej Eisenstein seinen ersten eigenständigen Film *Streik*, bei dem er auch am Drehbuch mitwirkte. In dem Film wendete Eisenstein in hohem Maße seine theoretischen Erkenntnisse an, insbesondere ging er von individuellen Handlungsträgern ab. Held des Films *Streik*, wie auch vieler folgender Streifen Eisensteins, ist die Volksmenge. Der Film wurde auf der ›Ausstellung dekorativer Künste‹ in Paris mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Am 21. Dezember fand in Moskau die Premiere von Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* statt, der in der Folgezeit als eines der wichtigsten Werke der Filmgeschichte anerkannt wurde. Der Streifen wurde von Publikum und Kritik gleichermaßen mit Begeisterung aufgenommen.

Im März **1926** kaufte die deutsche Verleihfirma ›Prometheus‹ den Film *Panzerkreuzer Potemkin*. Interessanterweise wurden nicht nur das Aufführungsrecht und eine Kopie des Films verkauft, sondern auch das Negativ. In der Folge verblieb in Rußland keine einzige Kopie, und **1940** kaufte das ›Komitee für Filmangelegenheiten der UdSSR‹ während der kurzen Freundschaft zwischen Stalin und Hitler das Negativ vom ›Deutschen Reichsfilmarchiv‹. Zur Premiere kam Eisenstein **1926** nach Berlin. In Deutschland fand die Erstaufführung des Films am 29. April statt, allerdings ging ihr ein langer Kampf der Verleiher gegen die Zensur voraus. Der Film wurde in 90 Lichtspieltheatern Berlins und in anderen Städten Deutschlands gezeigt. Schwierigkeiten mit den Zensur-Behörden erwarteten den Film auch in anderen Ländern.

Im Auftrag der Regierungskommission drehte Eisenstein **1927** anläßlich des zehnten Jahrestages der Oktoberrevolution den Film *Oktober*, in dem er die bolschewistische Version der Ereignisse von 1917 darlegt und erstmals in einem Spielfilm Lenin zeigt. In theoretischer Hinsicht setzt Eisenstein in *Oktober* – wie schon in seinen ersten Arbeiten – seine Experimente mit der Montage und den Typagen fort (dieser Begriff bezeichnet die Art des Regisseurs, Rollen nach bestimmten Menschentypen zu besetzen).

1929 brachte Eisenstein gemeinsam mit Grigori Alexandrow[8] den Film *Das Alte und das Neue (Die Generallinie)* über die Kollektivierung in der Landwirtschaft heraus. Er erarbeitete seine Theorie des intellektuellen Films, daß der Film in künstlerischen Bildern wissenschaftliche Begriffe auszudrücken habe. Seine Theorie legte Eisenstein in dem Aufsatz *Perspektiven* dar, als praktische Umsetzung schwebte ihm die Verfilmung von Karl Marx' ›Kapital‹ vor, die natürlich nicht realisiert worden ist. Gleichzeitig befaßte sich Eisenstein mit dem aufkommenden Tonfilm. Da er keine Möglichkeit hatte, seine Untersuchungen in Rußland in die Praxis umzusetzen, bemühte er sich, im Ausland arbeiten zu können. Am 19. August fuhr er mit Grigori Alexandrow und Eduard Tissé[9], der in beinahe allen seinen Filmen die Kamera führte, nach Berlin. Hier kam es zu Begegnungen mit den wichtigsten Filmemachern, Schriftstellern und Künstlern Deutschlands. So traf er Hans Richter, Josef von Sternberg, Emil Jannings, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Fritz Lang und andere. Nach-

Alexander Newski, 1938. Zweikampf



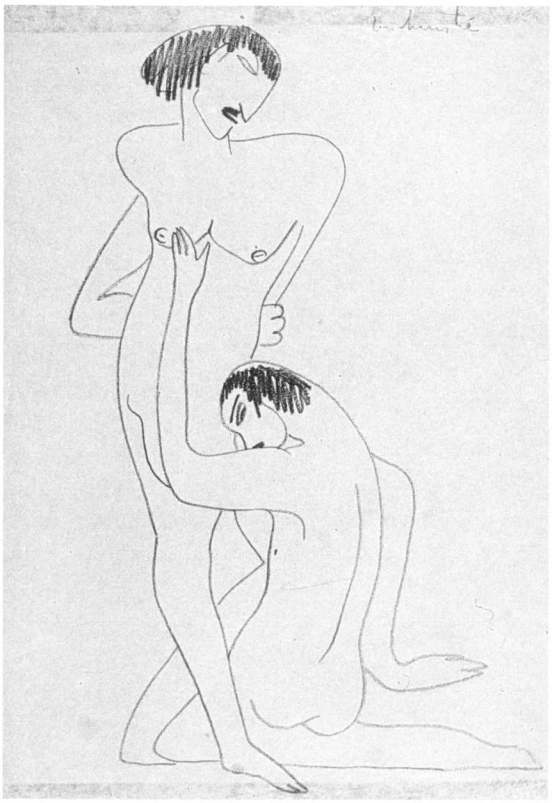
Die Beschin-Wiese, 1935/36

dem Eisenstein mehrere Städte Europas bereist hatte, ging er Ende November nach Paris. Er erhielt zahlreiche Offerten, Filme zu machen, unter denen das Angebot von James Joyce hervorzuheben ist, den Roman ›Ulysses‹ zu verfilmen, was sich jedoch aus finanziellen Gründen nicht verwirklichen ließ.

1930 unterschrieb Eisenstein einen Vertrag mit der amerikanischen Firma ›Paramount‹ und reiste nach Hollywood. Mit Grigori Alexandrow und Ivor Montagu verfaßte er die Drehbücher nach Blaise Cendrars Roman ›Gold‹ und Theodore Dreisers ›Eine amerikanische Tragödie‹. Die Unstimmigkeiten mit der ›Paramount‹ machten es Eisenstein unmöglich, mit der Realisierung dieser Filme zu beginnen. Der Vertrag wurde gekündigt, und Eisenstein fuhr nach Mexiko, wo er gemeinsam mit Alexandrow und Tissé die Dreharbeiten zu dem breit angelegten Film-Epos *Que viva México!* in Angriff nahm. Aus dieser Zeit stammt die berühmte Serie der *Mexikanischen Zeichnungen* Eisensteins.
In der UdSSR kursierte das Gerücht von der »politischen Unzuverlässigkeit« Eisensteins, Stalin sendete ihm **1932** ein Drohtelegramm – Eisenstein war, da er nicht über die Mittel verfügte, Zollgebühren zu entrichten, gezwungen, das gesamte abgedrehte Material in den USA zurückzulassen und unverzüglich nach Rußland zurückzukehren. In der Folge wurden die Filmteile entwendet und in zahlreichen amerikanischen Filmen benutzt.

1933 veröffentlichte Eisenstein die grundlegende Arbeit *Programme der Theorie und Praxis der Filmregie* sowie zahlreiche Artikel und theoretische Arbeiten. Er leitete den Lehrstuhl für Filmregie am ›Institut für Kinematographie‹ in Moskau.

1935–37 arbeitete er an *Die Beschin-Wiese*, einem Film über einen jungen Bolschewiken, der seinen Vater als Konterrevolutionär entlarvt und von diesem getötet wird. Die Geschichte des Pioniers Pawlik Morosow ist eine der ungeheuerlichsten ›Mythen‹ des Stalinismus; Mißtrauen und Denunziantentum von Kindern gegenüber den eigenen Eltern werden ideologisch begründet und verherrlicht. Allerdings wurde die Produktion des noch unvollendeten Films im Stadium der Montage eingestellt und der Autor einer heftigen Kritik unterzogen. Man warf ihm Widersprüchlichkeit und mangelnde Exaktheit der ideologischen Konzeption sowie überflüssige formale Experimente vor. Eisenstein schrieb im April **1937** den Aufsatz *Die Fehler der Beschin-Wiese*. Der Film wurde erst nach



Zwei Frauen, 1932/33. Farbstift auf Papier, 44,7 x 33,4 cm

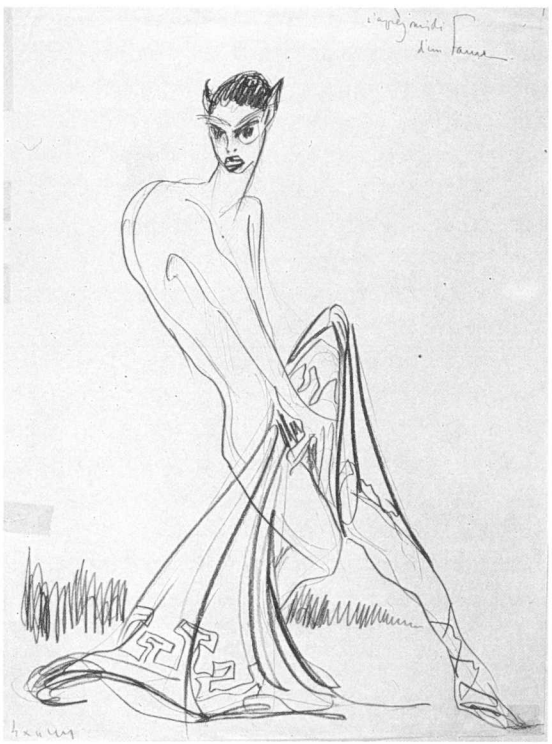
Eisensteins Tod im Jahre **1971** anhand von Positivkopie-Fotos rekonstruiert.
Am 1. Dezember **1938** kam der Film *Alexander Newski*[10] in die Kinos.
Am Bolschoi-Theater inszenierte Eisenstein **1940** Wagners Oper ›Walküre‹ und verfaßte die theoretischen Arbeiten *Montage, Über den Bau der Dinge* u. a.

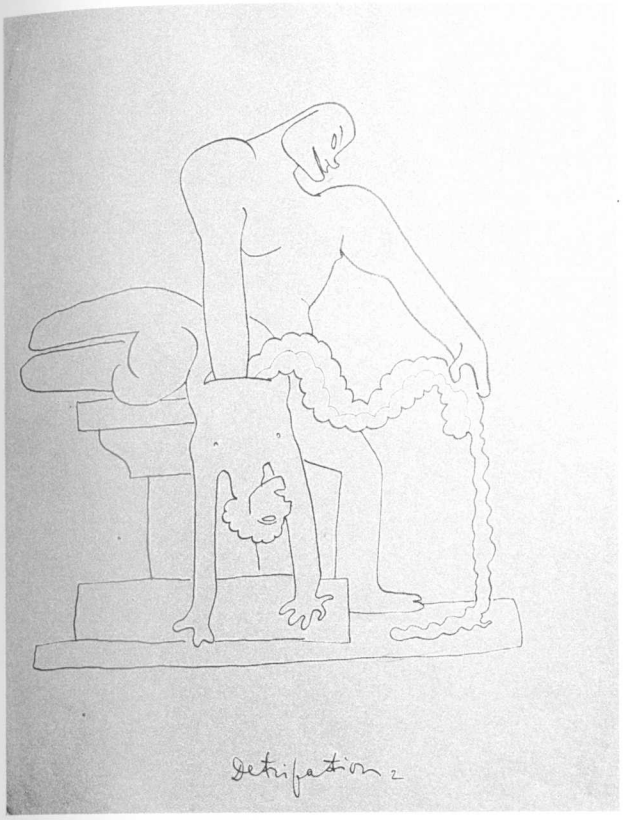
1941–45 arbeitete er am Film *Iwan der Schreckliche*, der nach Stalins Willen die historische Notwendigkeit von grober Gewalt und Diktatur nachweisen sollte. Der erste Teil war **1945** fertig. Der zweite Teil, in dem auch Farbaufnahmen verwendet wurden, brach unerwartet aus dem geplanten inhaltlichen Schema aus. Er handelt von der Verschwörung gegen Iwan, dem gekrönten Henker und Mörder. Der erzürnte Stalin ordnete eine Umarbeitung des Films an und verbot ihn schließlich. Der zweite Teil des Films kam erst 1956 in die Kinos.

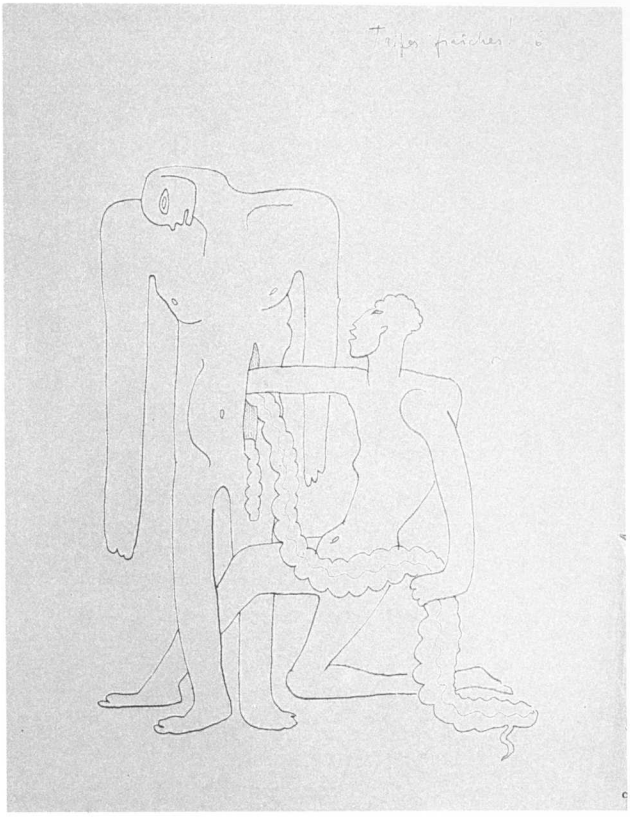
1944 wurde innerhalb der Akademie der Wissenschaften der UdSSR ein ›Institut für Kunstgeschichte‹ mit den Abteilungen Bildende Künste, Musik und Theater eingerichtet. Im Juni **1947** gründete Eisenstein die Abteilung Film und übernahm deren Leitung. Später entstand daraus ein modernes Filmforschungsinstitut. Auf Eisensteins Initiative hin wird die Geschichte des sowjetischen Films aufgearbeitet.
In der Nacht zum 11. Februar **1948** starb Sergej Michailowitsch Eisenstein fünfzigjährig an einem Herzleiden.

1. Petrograd – neuer Name von St. Petersburg, der Hauptstadt des Russischen Reiches seit 1914.
2. Proletkult – Abkürzung für ›proletarische Kultur‹, das ›Arbeitertheater‹ fühlte sich berufen, die alte ›bürgerliche‹ Kultur über Bord zu werfen, und wollte die Aufklärung der Massen befördern; gegründet im September 1917.
3. Wsewolod Meyerhold (1874–1940) – russischer Regisseur, Schauspieler, Begründer des ›Meyerhold-Theaters‹.
4. Wladimir Majakowski (1883–1930) – russischer Dichter.
5. LEF – Monatszeitschrift der russischen Avantgarde Anfang der zwanziger Jahre (LEF – ›Levyi front‹ [Linke Front]).
6. Dsiga Wertow (Denis Kaufmann) (1896–1954) – russischer Dokumentarfilmregisseur, Drehbuchautor, Mitbegründer des sowjetischen Dokumentarfilms.
7. Esfir Schub (1894–1959) – russische Filmregisseurin, Mitbegründerin des sowjetischen Dokumentarfilms.
8. Grigori Alexandrow (Mormonenko) (1903–1983) – Schauspieler, Filmregisseur; spielte in Eisensteins Theateraufführungen, später assistierte er ihm in fast allen seiner Filme.
9. Eduard Tissé (1897–1961) – russischer Kameramann, Kameraführung in fast allen Filmen Eisensteins.
10. Alexander Newski (1220–1263) – russischer Großfürst und Nationalheiliger. Besiegte 1240 die Schweden an der Newa und 1242 die Schwertritter auf dem Eis des Peipussees.

Nachmittag eines Faun, 1944. Farbstift auf Papier, 46 x 35,6 cm







Zwei Zeichnungen aus der Serie *Die Ausnahme*, 1944. Tusche auf Papier, 37,3 x 26,8 cm

Wie ich zeichnen lernte

Sergej Eisenstein

...Und nun zurück zu Mamas Gästen, die wir in dem Moment verlassen haben, als sie sich an die Spieltische setzten. Um so mehr, als an einem der Spieltische Herr Afrossimow sich niedergelassen hat.
...Gleich eile ich vom anderen Ende des Salons herzu.
Weil Herr Afrossimow, in Erwartung des Spiels, mit einem scharf angespitzten Kreidestift, der in einer hellgelben, von winzigen Sternchen besäten Papierhülle steckt, auf das dunkelblaue Tuch des Kartentisches... für mich zeichnet.
Er zeichnet für mich Tiere. Hunde. Hirsche. Katzen.
Besonders hat sich mir eine fette, gespreizte Kröte eingeprägt, die meine Begeisterung auf den Höhepunkt brachte.
Die weißen, scharf gezeichneten Konturen heben sich kräftig vom Hintergrund des dunklen Tischtuches ab.
Die ›Technik‹ läßt keinerlei Schraffuren noch trügerische Schattierungen zu.
Nichts als Konturen.

Aber nicht die gezeichneten Konturen allein sind es. Hier, vor den Augen des begeisterten Zuschauers, entsteht die Konturenlinie, und sie bewegt sich. Sie bewegt sich um die unsichtbare Kontur des Gegenstandes, den sie auf das dunkelblaue Tuch zaubert.
Die Linie ist Spur der Bewegung. Und möglicherweise werde ich Jahre später an diese überwältigende Empfindung der Linie zurückdenken, der Linie als dynamischer Bewegung, der Linie als Prozeß, der Linie als Weg. Und wieder Jahre später werde ich mir in Erinnerung daran den weisen Ausspruch von Wang Bi: »Was ist eine Linie? Eine Linie spricht von Bewegung«[1], ins Herz schreiben.
An der Ingenieurhochschule werde ich mich für die, wie man meinen könnte, trockene Materie der analytischen Geometrie von Descartes begeistern, spricht sie doch von der Bewegung der Linien, die sich in der geheimnisvollen Formel der Gleichungen ausdrückt.

Viele Jahre werde ich mich begeistert der ›Mise en scène‹ widmen, diesen Linien der Bewegung der Schauspieler ›in der Zeit‹. Die Dynamik der Linien und die Dynamik der Bewegung – und nicht der ›verharrende Zustand‹ – werden immer eine Vorliebe von mir bleiben: das gilt für die Linien wie auch für das System der Erscheinungen und ihres Übergangs in andere Formen. Vielleicht rühren auch daher meine Neigung und meine Sym-

Josef und Potifars Weib, 1931.
Tinte, 34,0 x 22,1 cm

pathie zu den Wissenschaften, welche die Dynamik, die Bewegung und das Werden zu ihren grundlegenden Inhalten erheben.

Andererseits werde ich meiner Liebe zu Disney mit seinen Helden, von der Mickey Mouse bis zu Willie dem Wal, immer treu bleiben.

Bestehen doch ihre beweglichen Figürchen – die ja ebenfalls Tiere, ebenfalls aus Linien gebildet sind und in ihren besten Beispielen wie die frühen Schöpfungen der Chinesen und Japaner weder Schatten noch Schraffuren aufweisen – aus realen bewegten Konturlinien.

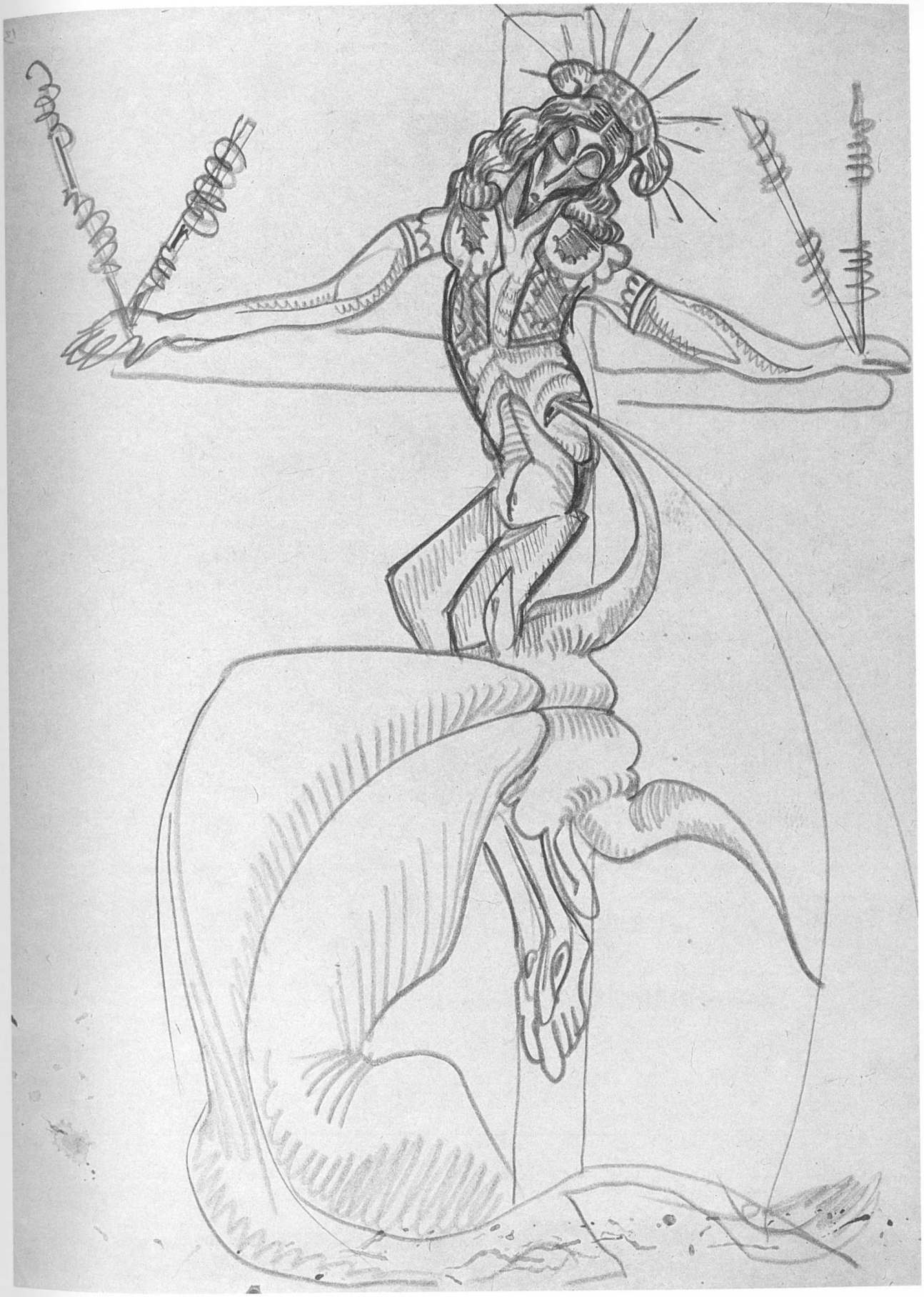
Möglicherweise sind es eben diese Kindheitserinnerungen, durch deren Anregung ich während meiner Vorlesungen so gern und mit so großem Vergnügen ständig mit Kreide auf der schwarzen Tafel zeichne, wobei ich schon allein mit meinen Skizzen die Studenten unterhalte und mitreiße und ihnen auf diese Weise beizubringen suche, daß die Linie als Bewegung, als dynamischer Prozeß aufzufassen ist.

Wahrscheinlich liebe ich deshalb die reine Linienzeichnung am meisten und bediene mich ihrer durchwegs oder mindestens hauptsächlich.

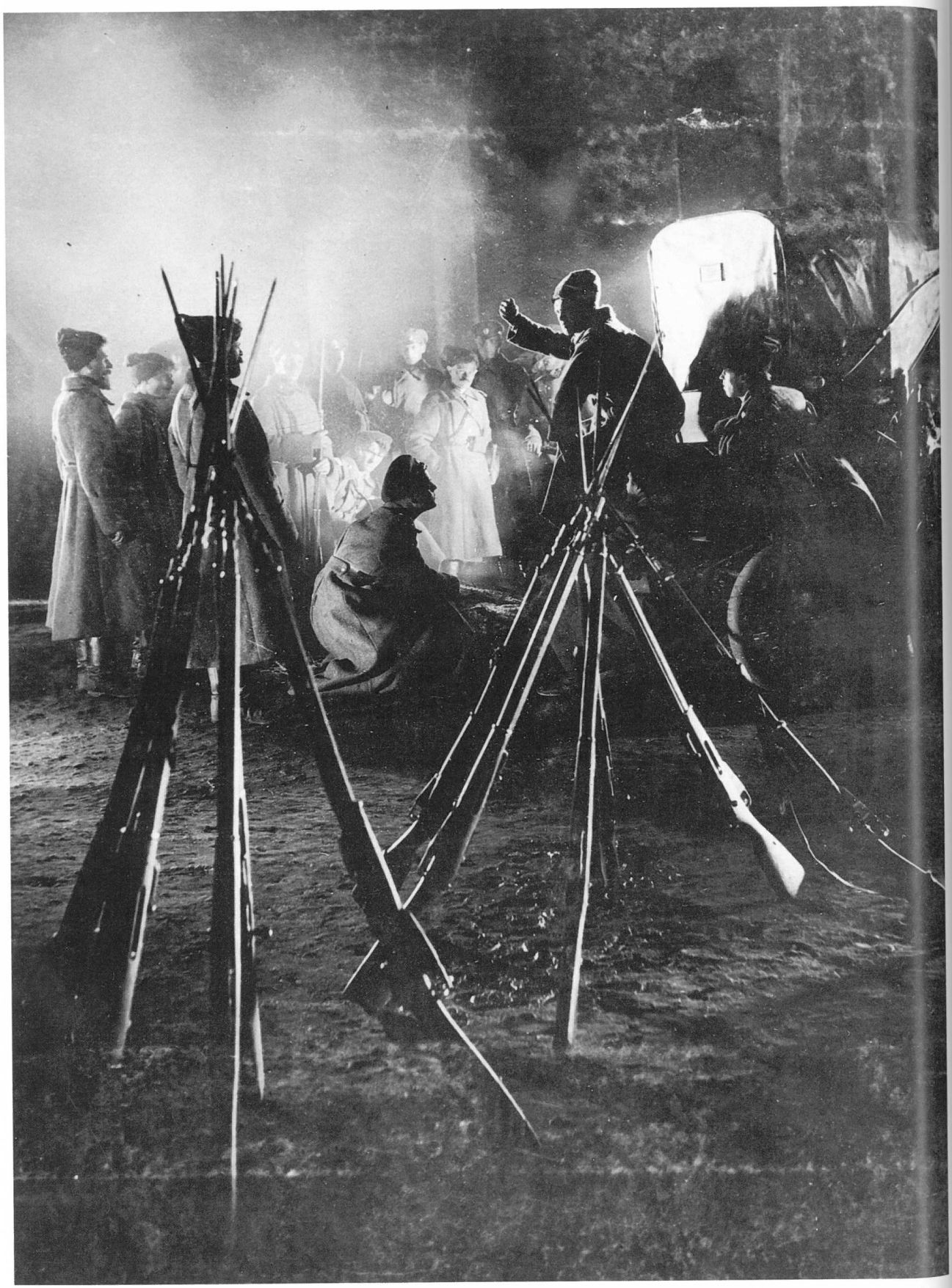
Zonen von Licht und Schatten (in Skizzen, die für die filmische Verwirklichung gedacht sind) werden darauf so verstreut, daß sie fast wie eine Aufzeichnung der gewünschten Effekte wirken. So hat van Gogh in den Briefen an seinen Bruder auf Skizzen geplanter Bilder die Farben an den entsprechenden Stellen in Worten angegeben.

17. Juli 1946

1. Wang Bi (226–249) – chinesischer Philosoph. Eisenstein zitiert sein Traktat: ›Hauptprinzipien des Buches der Veränderungen‹



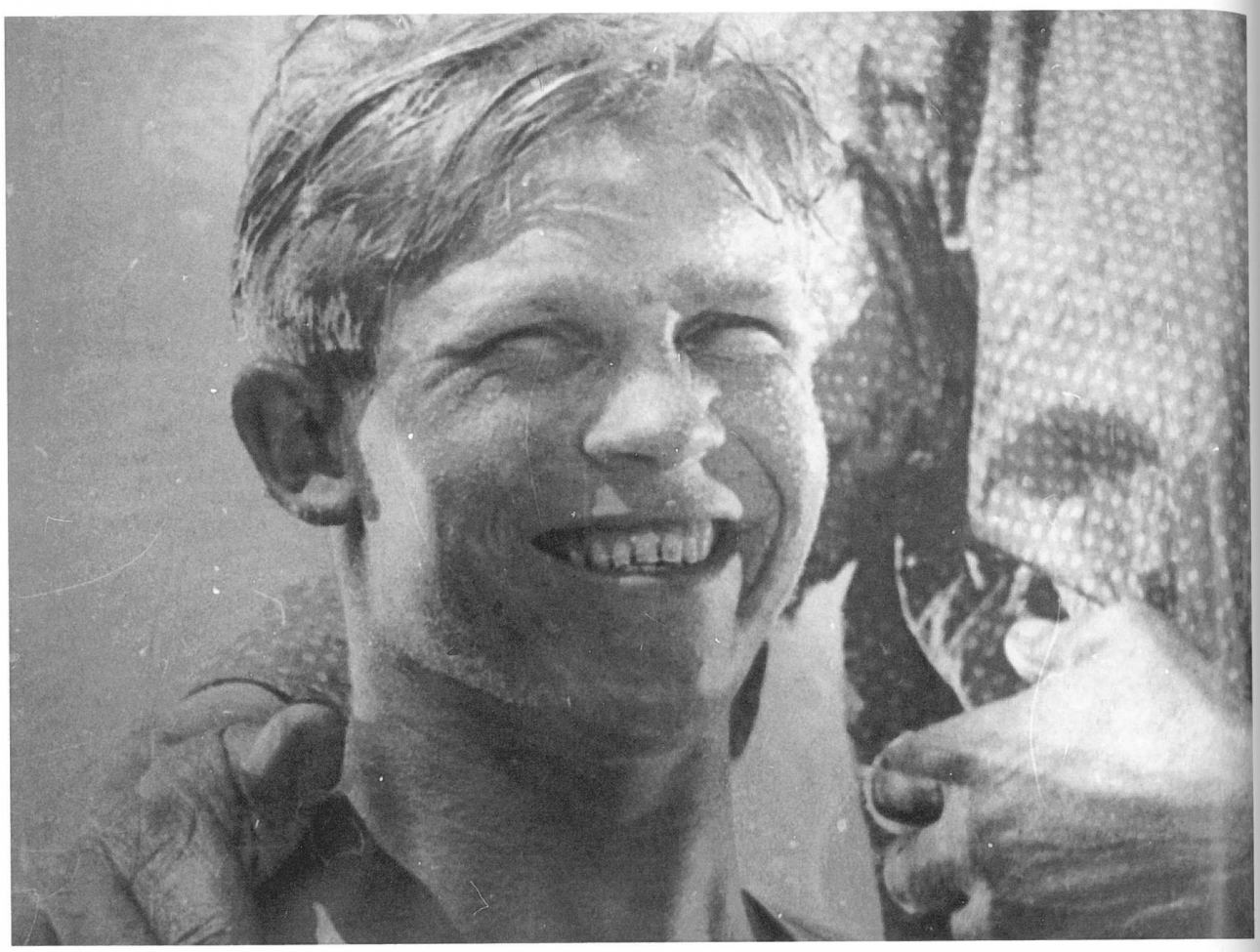
Synthese und Verzeihung, 1931. Farbstifte auf Papier, 37,4 x 27,1 cm



Nachtszene aus *Oktober*, 1927

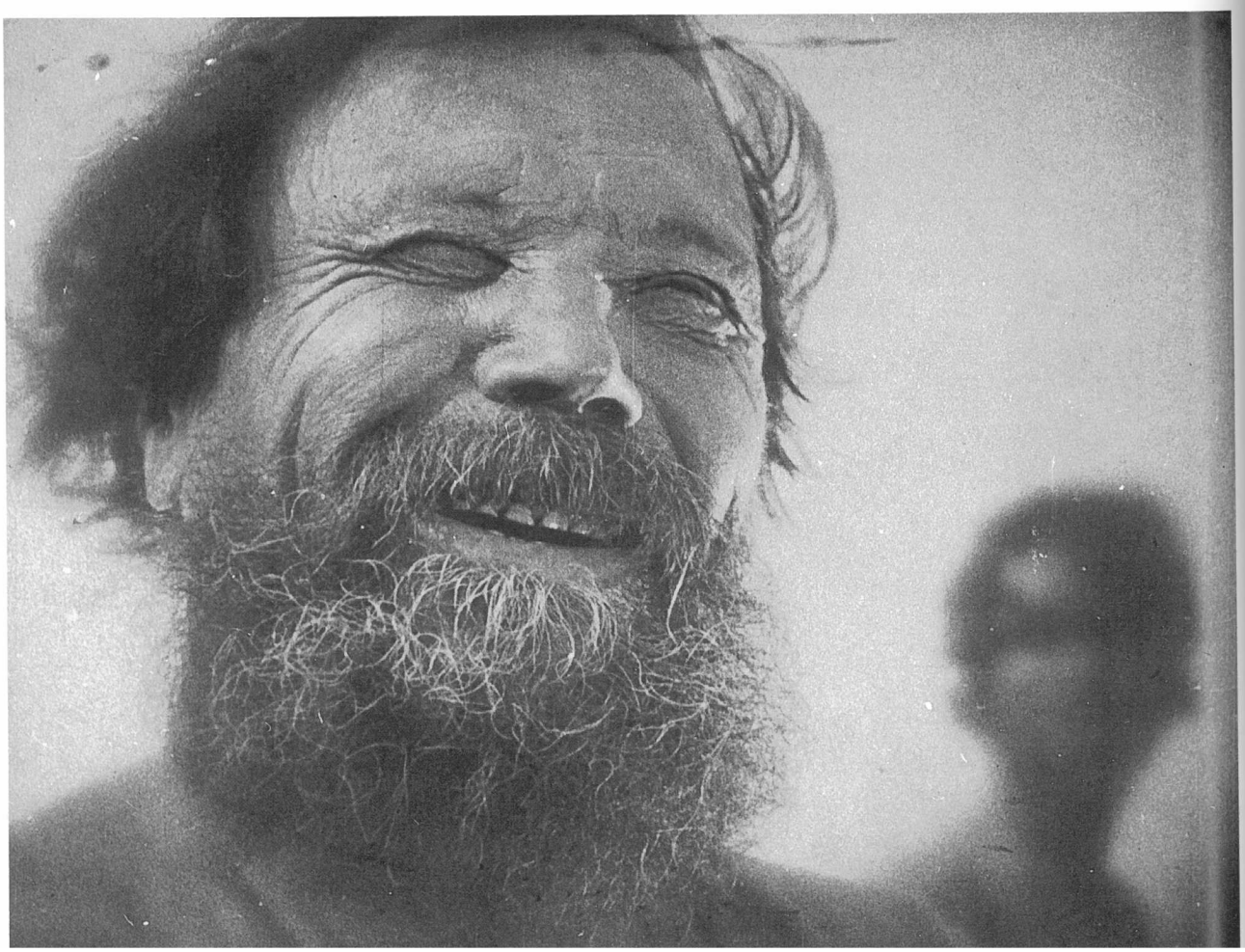
Szene der Erstürmung des Winterpalastes aus *Oktober*, 1927

Einstellung aus *Oktober*, 1927. Sturm des Winterpalastes in Petrograd. Die Erstürmung hat nie stattgefunden, dennoch wurden diese Bilder später als Dokumentaraufnahmen weiterverwendet



Die Generallinie, 1926–29

Die Generallinie, 1926–29

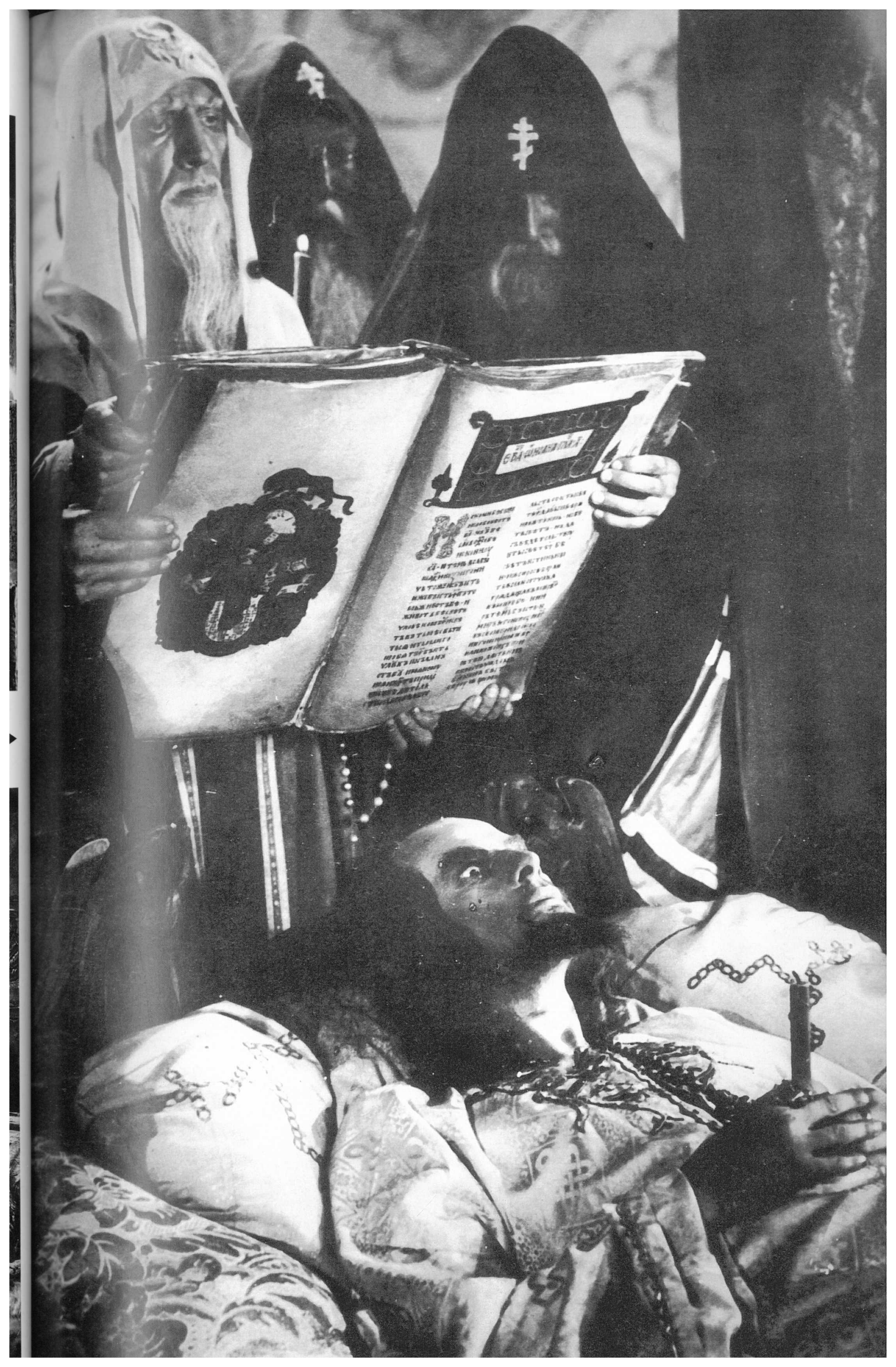


Eisenstein während der Aufnahmen zu *Die Generallinie*, 1928

Iwan der Schreckliche, 1941–45

Iwan der Schreckliche. Szene mit Nikolai Tscherkassow als Iwan ▶

Einstellung aus *Iwan der Schreckliche*



Filmographie

Glumows Tagebuch
(Dnewnik Glumowa)
1923
s/w
Filmskizze innerhalb der Inszenierung von Alexander Ostrowskis ›Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste‹
Buch: G. Alexandrow, M. Schtrauch,
Regie: S. Eisenstein
Kamera: B. Franzisson
Länge: 120 m
Produktion: Proletkult-Theater, Moskau

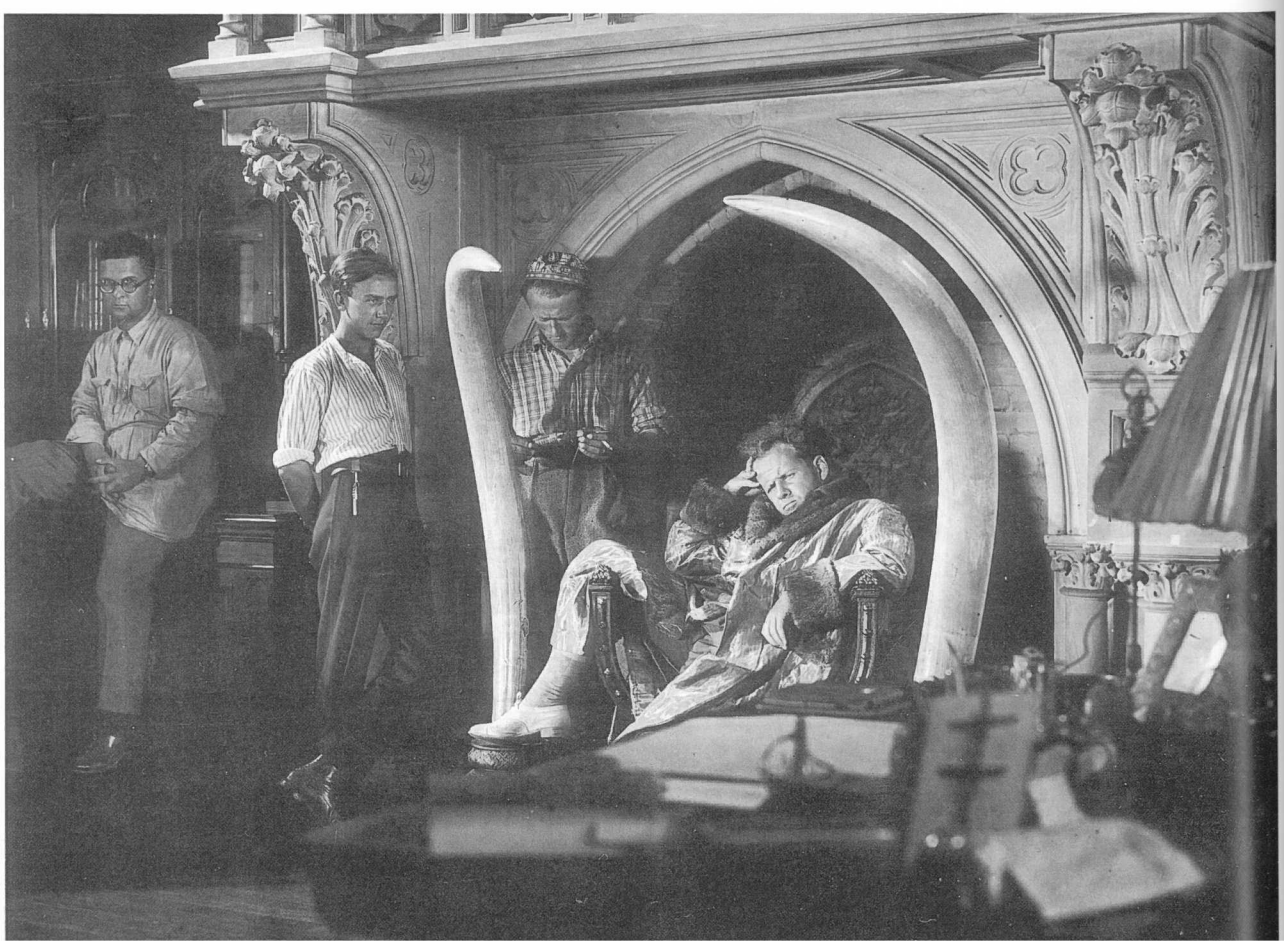
Streik
(Statschka)
1924
s/w
Buch: S. Eisenstein, V. Pletnev,
I. Kravtschunowsky, G. Alexandrow
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
Länge: 1969 m
Produktion: Studio Goskino, Moskau

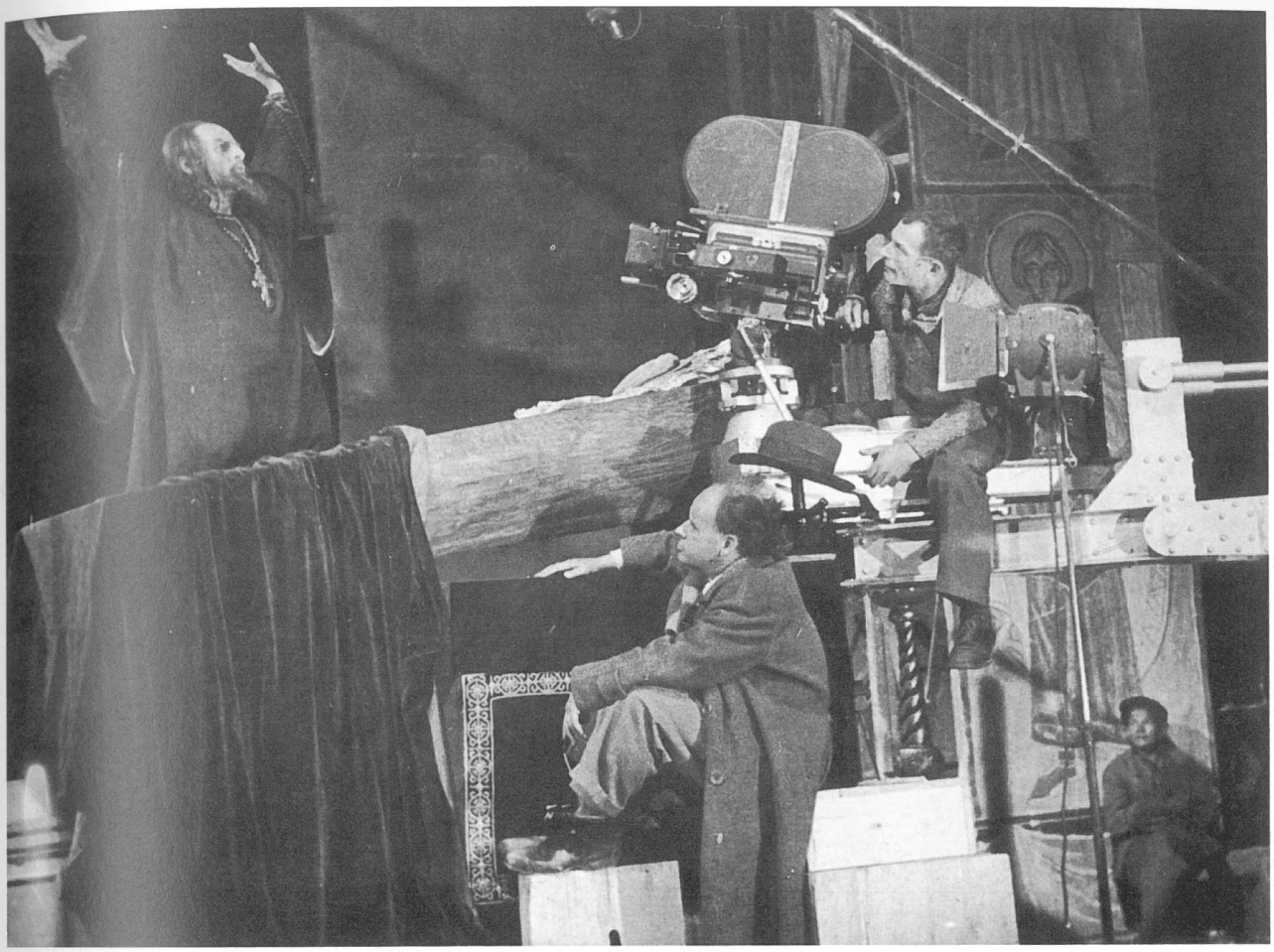
Panzerkreuzer Potemkin
(Bronenosec Potemkin)
1925
s/w
Buch: S. Eisenstein nach einer Vorlage von N. Agadschanowa
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
Länge: 1740 m
Produktion: Studio Goskino, Moskau

Oktober
(Oktjabr)
1927
s/w
Buch: S. Eisenstein, G. Alexandrow
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
Länge: 2800 m
Produktion: Studio Sowkino, Moskau und Leningrad

Das Alte und das Neue/Die Generallinie
(Generalnaja linija)
1926–29
s/w

Ruhepause während der Dreharbeiten zu *Oktober*, 1927





Eisenstein mit Nikolai Tscherkassow während der Dreharbeiten zu *Iwan der Schreckliche*, 1943

Buch: S. Eisenstein, G. Alexandrow
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
Länge: 2469 m
Produktion: Studio Sowkino, Moskau

Die Erstürmung von La Sarraz
1929
s/w
Filmfragment anläßlich eines Treffens avantgardistischer Künstler
Regie: S. Eisenstein/Hans Richter (?)
Kamera: E. Tissé

Erdbeben in Oaxaca
(Semletrjasenie v Oachake)
1931
s/w
Dokumentarfilm
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
Produktion: S. Eisenstein, E. Tissé
Original verschollen

Que viva México!
1931/32
s/w
Buch: S. Eisenstein
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
unvollendet
Produktion: ›Mexican Film Trust‹ unter Leitung von Upton Sinclair

Die Beschin-Wiese
(Beschin lug)
1935–37
s/w
Buch: A. Rscheschewsky, S. Eisenstein
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
unvollendet
Produktion: Mosfilm, Moskau

Fergana Kanal
1938
s/w

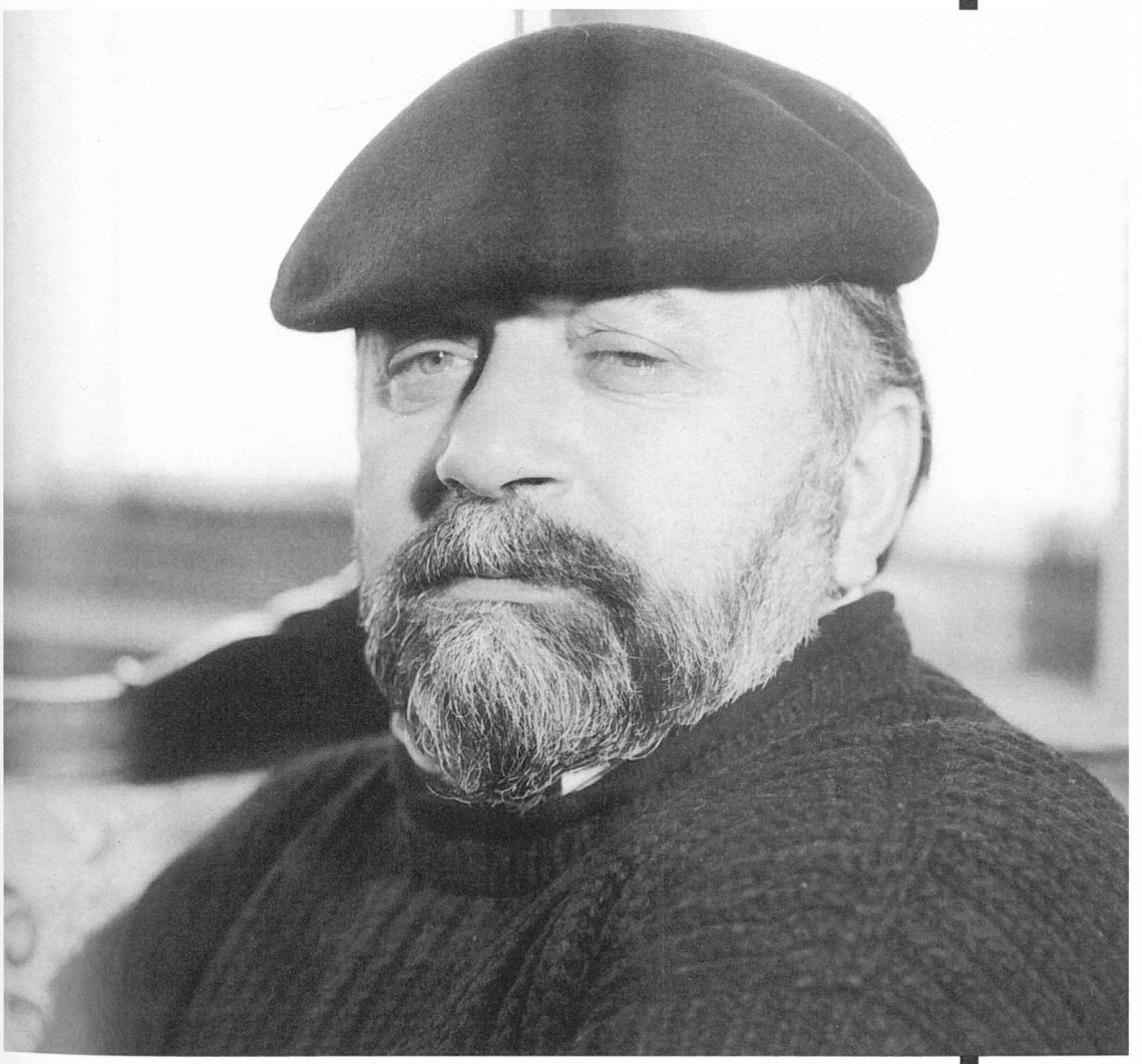
Buch: S. Eisenstein, P. Pawlenko
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
unvollendet
Produktion: Mosfilm, Moskau

Alexander Newski
1938
s/w
Buch: S. Eisenstein
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
Länge: 3044 m
Produktion: Mosfilm, Moskau

Iwan der Schreckliche
(Iwan Grosny)
I. Teil
1945
s/w
Buch: S. Eisenstein
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
Länge: 3745 m
Produktion: VOKS, Alma Ata

II. Teil
1946
s/w und teilweise Farbe
Buch: S. Eisenstein
Regie: S. Eisenstein
Kamera: E. Tissé
Länge: 2394 m
Produktion: Mosfilm, Moskau

Rewas Essadse



Osten, 1982. Tusche, 64 x 45 cm

Biographie

Der Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler und Maler Rewas Essadse wurde am 18. Februar **1934** in der Hauptstadt Georgiens, in Tbilissi (Tiflis), geboren. Nach Abschluß der zehnklassigen Oberschule wurde er aufgrund seiner außerordentlichen mathematischen Fähigkeiten an der Fakultät für Physik und Mathematik der Staatlichen Universität Tbilissi immatrikuliert. Sein Studium beendete er 1956. Danach war er am Lehrstuhl für Astrophysik an der Universität tätig und unterrichtete gleichzeitig an einer Oberschule Mathematik.

Im Jahre **1959** wandte er sich von der Physik ab und ging nach Moskau, um ein Studium an der Regiefakultät des WGIK in der Klasse des berühmten sowjetischen Regisseurs Michail Romm aufzunehmen. Bereits mit seinen Jahresarbeiten, den Kurzfilmen *Es war einmal* (**1962**) und *Fro* (**1965**), machte Essadse auf sich aufmerksam – er erwies sich als begabter Regisseur und Szenenbildner.
Der Film *Fro* nach der gleichnamigen Erzählung von Andrej Platonow war im Grunde für die sowjetischen Zuschauer Vorbote des neuen ›Tauwetters‹, er machte die Menschen mit dem überaus talentierten russischen Schriftsteller bekannt, der lange Zeit verboten gewesen war. Die Dreharbeiten zu dem Film behinderte man auf jegliche Art und Weise; dank Romms Unterstützung konnte er jedoch vollendet werden.

1971 drehte Essadse im ›Lenfilm-Studio‹ den abendfüllenden Spielfilm *Liebe auf den ersten Blick*. Die originelle und in der Form ungewöhnliche folkloristisch-groteske Komödie mit Elementen sozialer Satire über das Leben im alten Tiflis stieß auf heftige Ablehnung der Studioleitung; der Autor wurde scharf kritisiert und die Produktion des Films eingestellt. Erst vier Jahre später gelang es Essadse unterstützt von der Leitung des Filmstudios ›Grusia-Film‹, die Arbeit in Tbilissi zu Ende zu führen.

Die Filme von Rewas Essadse weisen in Stil und Genre große Vielfalt auf. Dennoch haben sie eines gemein: die Satire als obligatorisches Mittel zur Bloßlegung der Widersprüche und Probleme des Lebens und das durchgängige Thema der Isolation der Menschen in der heutigen Welt, der Verluste der Traditionen sowie verwandtschaftlicher und nationaler Bindungen.

Essadse ist darüber hinaus auch als Filmschauspieler gut bekannt; hier seien seine Rollen in den Filmen ›Neun Tage eines Jahres‹ (**1962**), ›Nasenstüber‹ (**1972**), ›Das Städtchen Kahra‹ (**1972**), ›Aus dem Leben von Kurgästen‹ (**1981**) und ›Die Reue‹ (**1986**) genannt.

Ohne eine Ausbildung als Maler absolviert zu haben, ist Rewas Essadse dennoch als Szenenbildner seiner Filme wie auch freiberuflich als Maler und Graphiker erfolgreich tätig. **1987** fand in der Staatlichen Kunstgalerie von Tbilissi eine Einzelausstellung seiner Werke statt.

Krug und Hand des Clowns, 1973. Mischtechnik, 40 x 35 cm

Der schlafende Eishockeyspieler, 1984. Tusche, 47 x 65 cm

Essadse über das Zeichnen

Mich hat die Natur das Zeichnen gelehrt: die Bewegung der Wolken am Himmel, die nach dem Regen verdunstenden Pfützen, der Wind, der die Bäume sanft wiegt, die Silhouetten der Berge, die Wasserflecken an feuchten Wänden. In meinem Film *Liebe auf den ersten Blick* läuft die ganze Handlung unter Wänden ab, die zum Leben erweckt worden sind, auf denen die Zeit ihre Spuren in Form von Leidenschaft und Gefühlen hinterlassen hat. Und in dem Film *Die Nylontanne* ist die Stilistik gewissermaßen wie Plasma, das nie ein und dieselbe Form hat, entsteht und wieder verschwindet, immer in Bewegung ist. Auch in der Zeichnung ist das wichtigste für mich die Bewegung außerhalb jeglichen Rahmens, die Bewegung der Linien aus dem Nichts und in das Nichts.

Wenn ich zeichne, muß ich in mir Kraft und Begabung spüren, was nicht immer der Fall ist. Manchmal kann ich nicht zeichnen, manchmal bin ich ein unfähiger Maler. Es gibt Minuten, da bin ich ganz von einem bestimmten Zustand erfaßt, von einem Impuls, den ich sehr schnell auf dem Papier oder der Leinwand umsetzen muß. Meine Zeichnung ist meine Autobiographie. In dem Augenblick, wo ich zu zeichnen beginne, weiß ich nicht, was ich zeichne. Ich bringe mich so zum Ausdruck, wie ich bin, ohne vorherige gründliche Überlegung. Und die Linie muß meinen Zustand wiedergeben, muß ihn auf dem Papier ausdrücken.

Ich zeichne dann, wenn ich keine Filme mache. Meine Arbeit beim Film – als Regisseur und Schauspieler – und die Beschäftigung mit der Malerei, der Graphik und der Literatur überschneiden sich nicht, sondern setzen einander fort. Das, was ich im Film mache, kann ich nicht graphisch darstellen, und das, was ich zeichne, kann ich nicht

Szene aus *Liebe auf den ersten Blick*, 1975

Die Nylontanne, 1986

filmisch umsetzen. Natürlich bringe ich meine Vorstellungen für einen künftigen Film mitunter auch aufs Papier, mache ein optisches Buch; das ist der Übergang von einem Zustand in den anderen. Und alles zusammen bildet ein geschlossenes Ganzes. Kunstschaffen ist wie Religion und der Prozeß der Entstehung – wie ein Gebet.

Ich habe niemals Zeichenlehrer gehabt, und ich beneidete meine Freunde, die irgendwo eine Ausbildung erhalten hatten. Doch das hörte dann auf. Ich begriff, daß dem Maler vor allem die Seele eines Künstlers innewohnen muß, und wenn er einen Weg findet, seinen schöpferischen Impuls zu realisieren, ist es unwichtig, auf welche Art und Weise er das tut. Die Hauptsache ist das Resultat.

Natürlich sind Kenntnisse über die Farbe und das Licht notwendig, und ein Maler, dem diese Kenntnisse vermittelt wurden, hat einen kürzeren Weg zu seinen Schöpfungen. Ich jedoch gehe einen anderen Weg, den langen, weil ich alle diese Geheimnisse selbst ergründe. Mein Leben hat sich so gestaltet, daß ich stets ein Schüler bleiben werde. Und es macht mich froh, daß ich nicht durch irgendwelche Rahmen eingeschränkt bin.

Rewas Essadse während der Dreharbeiten zu *Die Nylontanne*, 1986

Filmographie

Es war einmal
(Ertchel)
1962
s/w
Buch: G. Kwerentschchiladse
Regie: R. Essadse
Kamera: I. Pestschalnikow
Länge: 30 min
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Fro
1965
s/w
Buch: F. Mironer
Regie: R. Essadse
Kamera: W. Fedossow
Länge: 50 min
Produktion: Lenfilm, Leningrad

Vier Seiten eines jungen Lebens
(Tschetyre stranizy molodoi schisni)
1967
s/w
Buch: W. Panowa
Regie: R. Essadse
Kamera: E. Jakowlew
Länge: 30 min
Produktion: Lenfilm, Leningrad

Der Sekundenzähler
(Sekundomer)
1970
Farbe
Buch: L. Sorin
Regie: R. Essadse
Kamera: W. Fedossow
Länge: 100 min
Produktion: Lenfilm, Leningrad

Das Schnippen
(Zkipurtebi)
1972
Farbe
Buch: F. Gorenstejn, R. Essadse
Regie: R. Essadse
Kamera: I. Woronzow
Länge: 100 min
Produktion: Georgisches Fernsehfilmstudio, Tbilissi

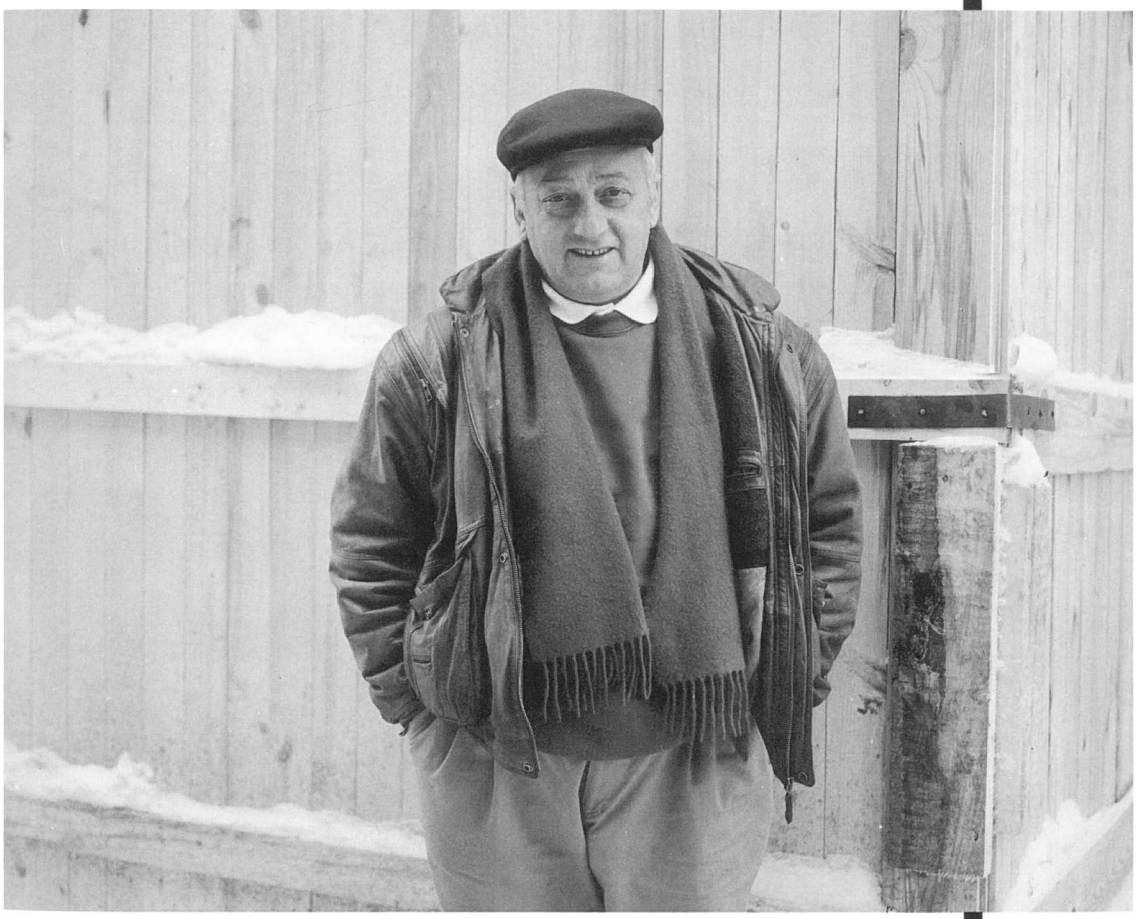
Ältere Kämpfer
(Beberi motschidaweni)
1972
s/w
Buch: R. Essadse
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: G. Ikaschwili, N. Popchadse
Länge: 30 min
Produktion: Georgisches Fernsehfilmstudio, Tbilissi

Liebe auf den ersten Blick
(Ertis nachwit schekwareba)
1971–75
Farbe
Buch: S. Asramowa, R. Essadse
Regie: R. Essadse
Kamera: L. Paataschwili
Länge: 90 min
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi, und Lenfilm, Leningrad

Eine Vorort-Mühle
(Ziskwili Gareubani)
1980
Farbe
Buch: R. Inanuschwili, R. Essadse
Regie: R. Essadse
Kamera: L. Paataschwili
Länge: 80 min
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Die Nylontanne
(Neilonis nadswis'che)
1986
Farbe
Buch: R. Essadse, A. Dolidse
Regie: R. Essadse
Kamera: L. Paataschwili
Länge: 80 min
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Reso Gabriadse



Skizzen zu *Dumas im Kaukasus*, 1979

Biographie

Der Drehbuchautor, Filmregisseur, Maler und künstlerische Leiter des Puppentheaters von Tbilissi, Reso Gabriadse, wurde am 29. Juni **1936** in der georgischen Stadt Kutaissi geboren. **1964** beendete er sein Studium an der philologischen Fakultät der Staatlichen Universität Tbilissi. Bis zur Aufnahme in die ›Höheren Regiekurse‹ beim Filmverband der UdSSR arbeitete er als Journalist bei der georgischen Presse. Die Kurse beendete er **1967**; seine Diplomarbeit – das Szenarium ›Paros-Marmor‹ – bildete später die Grundlage für ein bedeutendes Werk der georgischen Kinematographie, für Eldar Schengelajas Komödie *Eine ungewöhnliche Ausstellung*.

Schon mit dem ersten Drehbuch fand Gabriadse sein Thema: das georgische Leben. Er vermag die gesamte Weltliteratur durch das Prisma seiner Heimat zu sehen. Die Sujets und die Helden seiner Szenarien verlegt er stets nach Georgien; bei dem Film *Das Gastmahl der Rose* nach Tillers Roman ›Mein Onkel Benjamin‹ von Frankreich nach Georgien, bei *Serenade* nach einer Erzählung von Michail Sostschenko von Rußland nach Georgien und bei *Der Krug* nach Pirandello von Italien nach Georgien.
Eine bedeutsame Etappe im Schaffen Gabriadses bildete das Drehbuch zu dem Film *Käuze*, in dem der Autor das farbenprächtige Panorama seiner Heimat im vergangenen Jahrhundert vor uns entfaltet, ein Panorama voller Folklore, überschäumender Fröhlichkeit und lyrisch-melancholischer Stimmungen.

Für den Komödienautor Gabriadse sind Poesie, feine Ironie, ungezügelte Heiterkeit und eine erstaunliche Erfindungsgabe charakteristisch. Sein Regiedebüt gab er **1977** mit der Filmnovelle *Kaukasische Romanze*, einer Komödie. **1979** inszenierte er für das Fernsehen den experimentellen Puppentrickfilm *Träume des Kodshor-Waldes*. Das Leben in seiner Heimat, ihre Menschen und Natur sind auch das Hauptthema im Schaffen Gabriadses als bildender Künstler. Seine Gemälde und graphischen Arbeiten sowie seine Puppen verblüffen durch ihren Phantasiereichtum und ihre stilistische Originalität.

Gabriadse ist Autor einer Reihe von Stücken, die in den nationalen Theatern Georgiens erfolgreich aufgeführt werden. **1980** schuf er in Tbilissi ein Puppentheater, an dem er Direktor, Regisseur und Bühnenbildner ist.

Die Zaubermärchen des Reso Gabriadse

A. Bitow/A. Sarabjanow

Was immer er in Angriff nimmt, ist geprägt von Talent. Sein Wirken ist nur durch Epitheta mit dem Präfix ›viel-‹ zu bezeichnen: ›vielschichtig‹, ›vielgestaltig‹ usw.

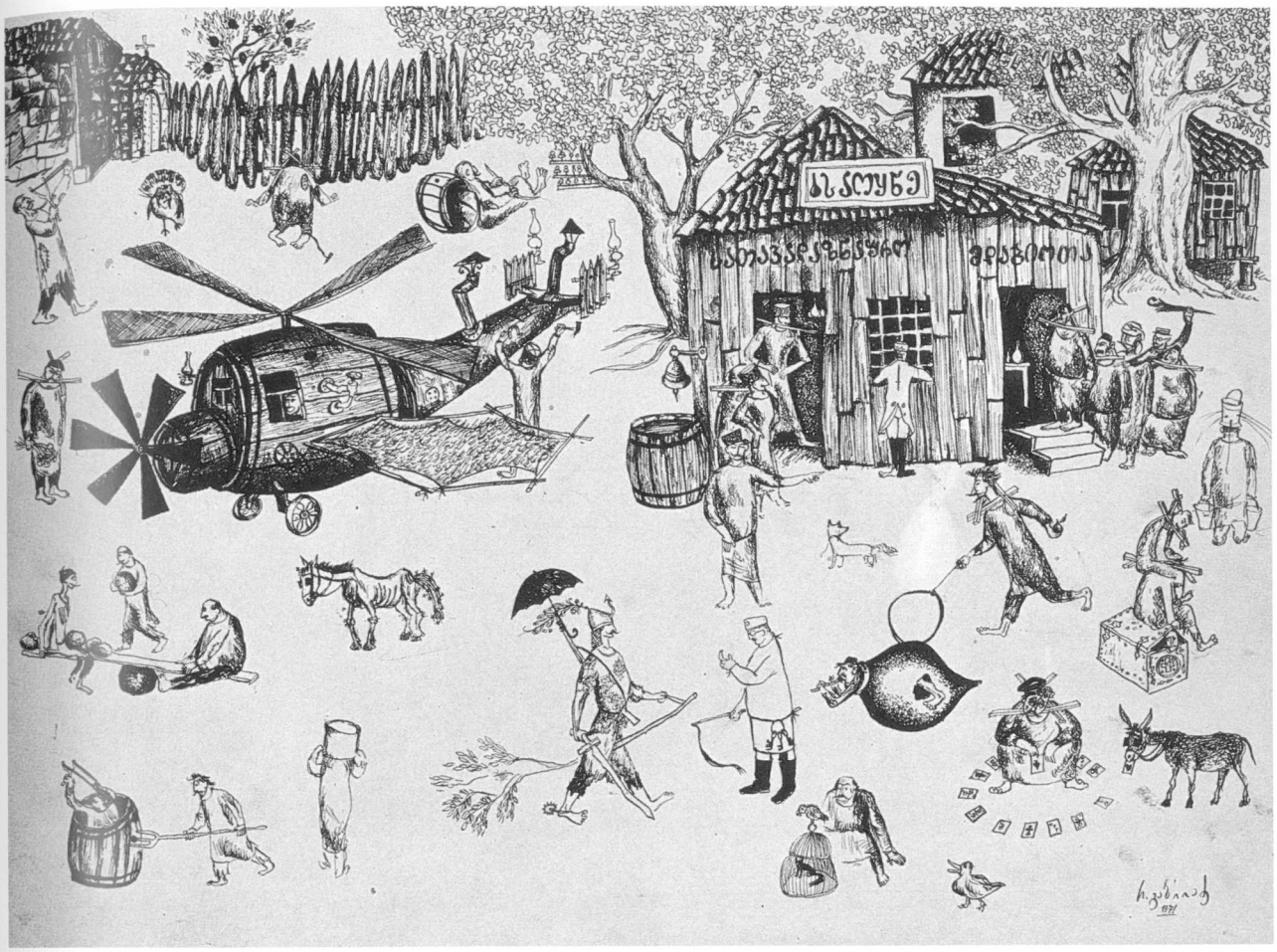
Der Graphiker Gabriadse tauchte als Gehilfe des Drehbuchautors Gabriadse auf. Reso begann die Sequenzen seiner Drehbücher zu illustrieren, indem er eigentümliche Bilder-Filmreihen schuf. Seit dem Ende der sechziger Jahre befaßt er sich mit Graphik. Er zeichnet wie kein anderer. Er zeichnet so, wie er atmet, wie er lebt... Die Sprache seiner Bilder ist natürlich und unmittelbar. Seine Hand folgt nur der Regung seiner Seele...

Die Beherrschung der Farbe war dann der nächste notwendige Schritt. Reso lernte nicht, mit dem Pinsel zu malen. Er nahm ihn einfach in die Hand und wurde ein Maler.

Für jedes Drehbuch, jeden Film, jede Aufführung Gabriadses findet sich eine glänzende Parallele in seiner Graphik und Malerei. Die Tusche und die Farben begleiten sein ganzes Schaffen, so manches Drehbuch entstand aus einer Bleistiftskizze und nahm in Worten und in Zeichnungen Gestalt an. Nach Beendigung der Arbeit an einem Drehbuch oder Film kehrt er zu den von ihm erdachten Helden seiner Malerei zurück und vereint sie alle in einem Bild. Von Bild zu Bild setzt der ›Himmelsflieger‹, den die Gestalten seines Films *Käuze* geschaffen haben, seinen Flug fort. Gabriadses Malerei ist ein Fest der fiktiven, phantastischen und zugleich realen Welt.

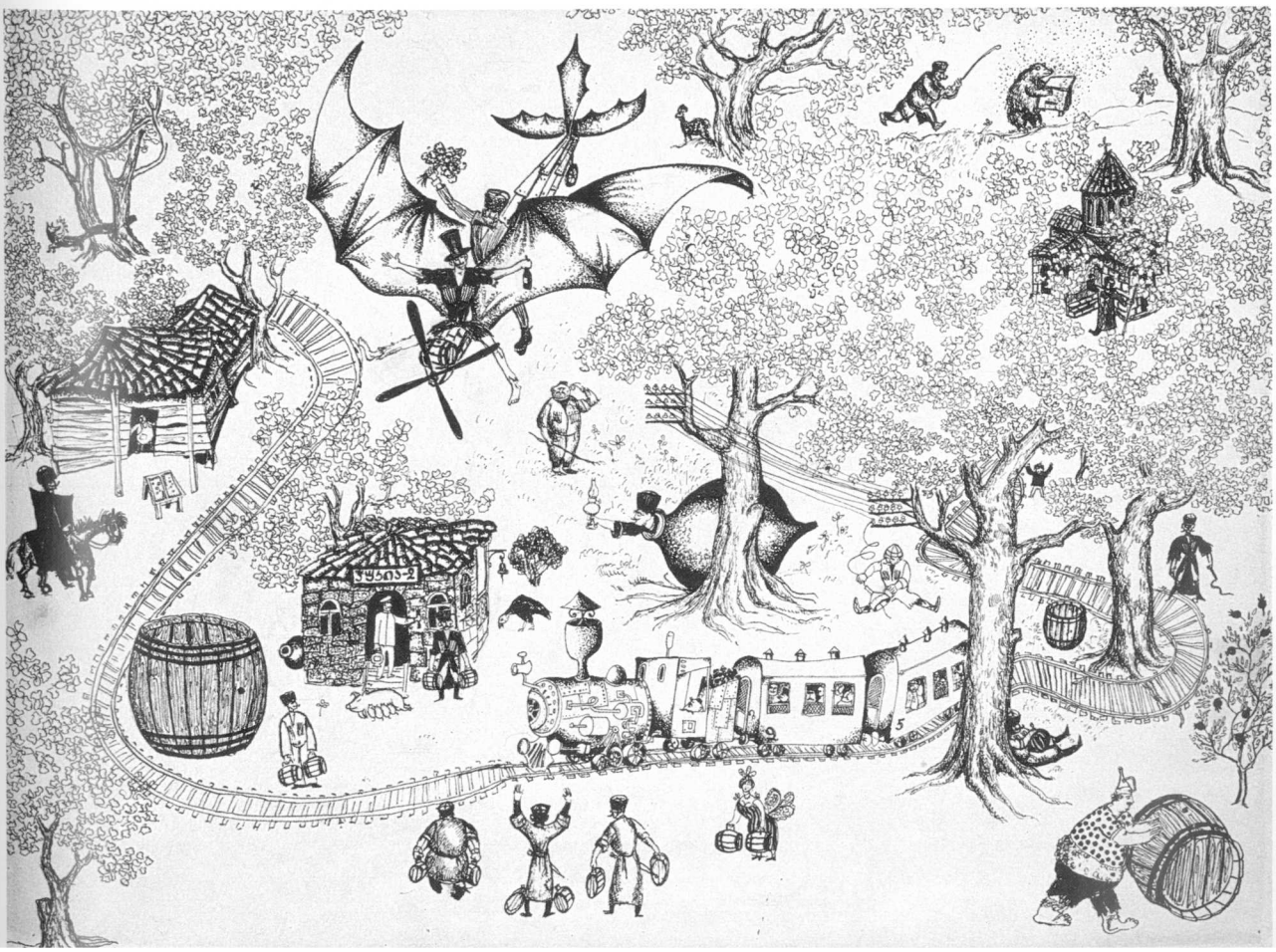
Gabriadse bewegt sich in den Traditionen der ›Naiven‹ ebenso wie sein großer Landsmann Niko Pirosmani. Gerade mit dieser Art der Malerei sind Farben, Traditionen und der Nationalgeist Georgiens am lebendigsten wiederzugeben, eines Landes, das durch die Gastfreundschaft, Weitherzigkeit und Freiheitsliebe seines Volkes berühmt ist.

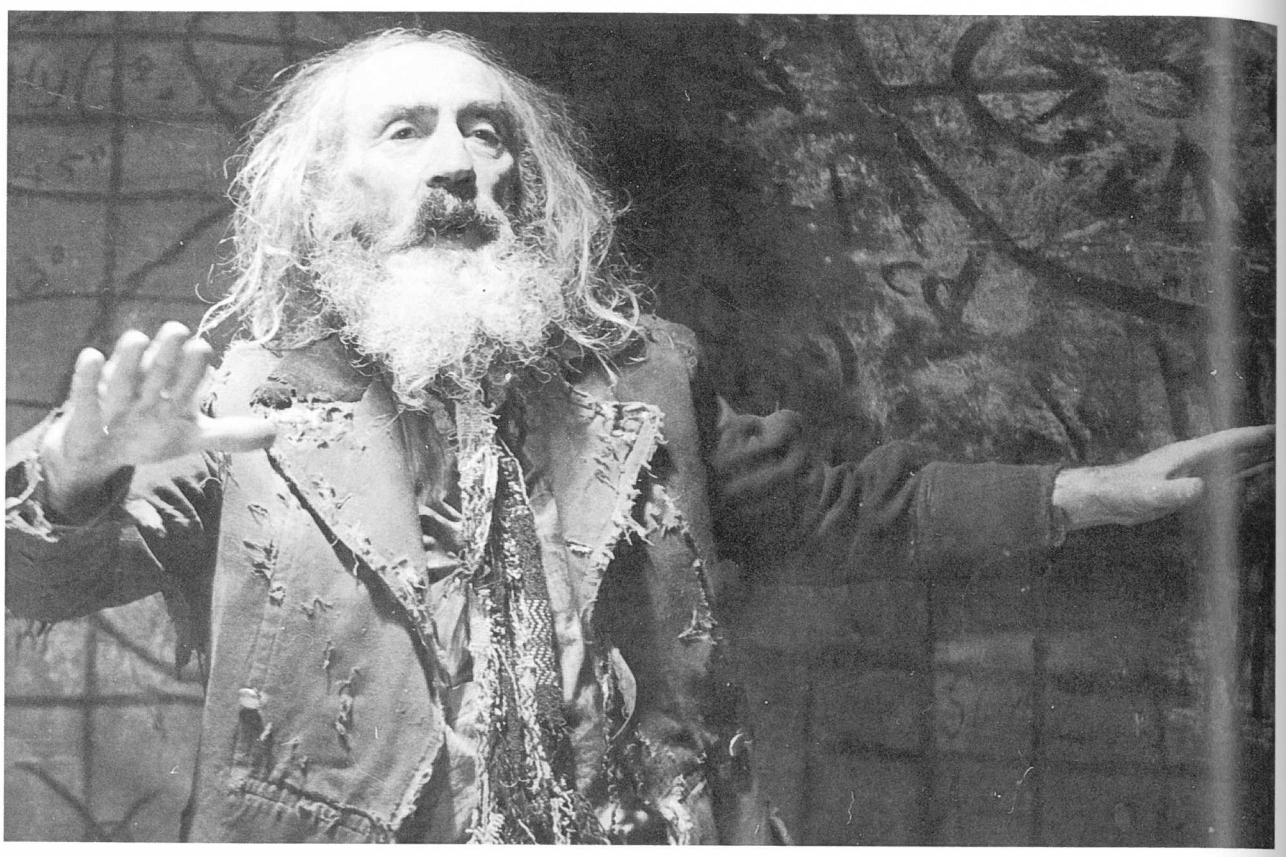
Möglicherweise gab der Wunsch, die Statik der Malerei mit dramatischer Handlung zu vereinen, den Anstoß zur Gründung eines Puppentheaters in Tbilissi. In seinen Puppen nahmen die Figuren seiner Bilder körperliche Gestalt an, die Bilder gewannen auf der Bühne eine neue Dimension und erwachten zu einem andersartigen, schillernden Leben.



Käuze, 1978. Tusche, 37 x 59 cm

Käuze, 1978. Tusche, 37 x 60 cm.





Einstellung aus *Käuze*, 1974

Filmographie

Eine ungewöhnliche Ausstellung
(Aratschweulibriwi gamopena)
1968
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: E. Schengelaja
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Serenade
(Sserenada)
1968
s/w
Buch: R. Gabriadse nach Sostschenko
Regie: L. Chotivari
Produktion: Georgisches Fernsehfilmstudio, Tbilissi

Feola
(Feola)
1969
s/w
Buch: R. Gabriadse
Regie: B. Zuladse
Produktion: Georgisches Fernsehfilmstudio, Tbilissi

Der Krug
(Kwewri)
1969
s/w
Buch: R. Gabriadse nach Pirandello
Regie: I. Kwirikadse
Produktion: Georgisches Fernsehfilmstudio, Tbilissi

Das Gastmahl der Rose
(Ar daidario)
1969
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: G. Danelia
Produktion: Mosfilm, Moskau, und Grusia-Film, Tbilissi

Weiße Steine
(Belye kamni)
1973
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: T. Palawandischwili
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Eine Quelle am Weg
(Rodnik u dorogi)
1974
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: T. Palawandischwili
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Samstagabend
(Ssubotnij wetscher)
1975
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: R. Scharabidse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Käuze
(Scherekelebi)
1974
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: E. Schengelaja
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

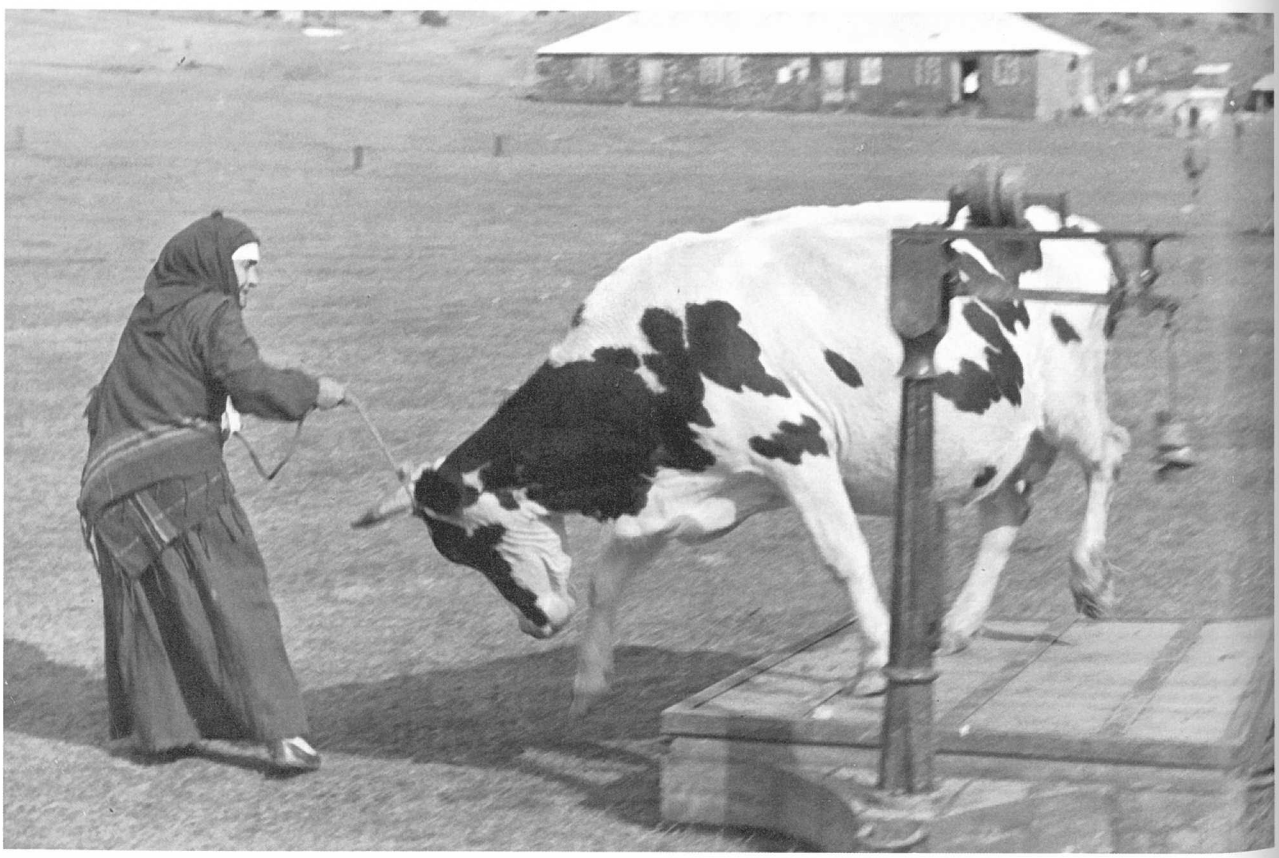
Die Wette
(Pari)
1975
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: R. Scharabidse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Das Thermometer
(Termometr)
1975
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: R. Scharabidse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Die fahrenden Ritter
(Mochetiale raindebi)
1975
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: T. Palawandischwili
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Kaukasische Romanze, 1977

Jewgeny Leonow in *Mimino*



Mimino, 1978

Liebe, deine Kraft ist groß!
(Lubowj, welika twoja ssila!)
1976
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: A. Darsawelidse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Walzer auf dem Mtazminda*
(Walsi Mtazmindase)
1976
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: B. Zuladse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Mimino
(Mimino)
1978
Farbe
Buch: R. Gabriadse, G. Danelia, W. Tokarewa
Regie: G. Danelia
Produktion: Mosfilm, Moskau

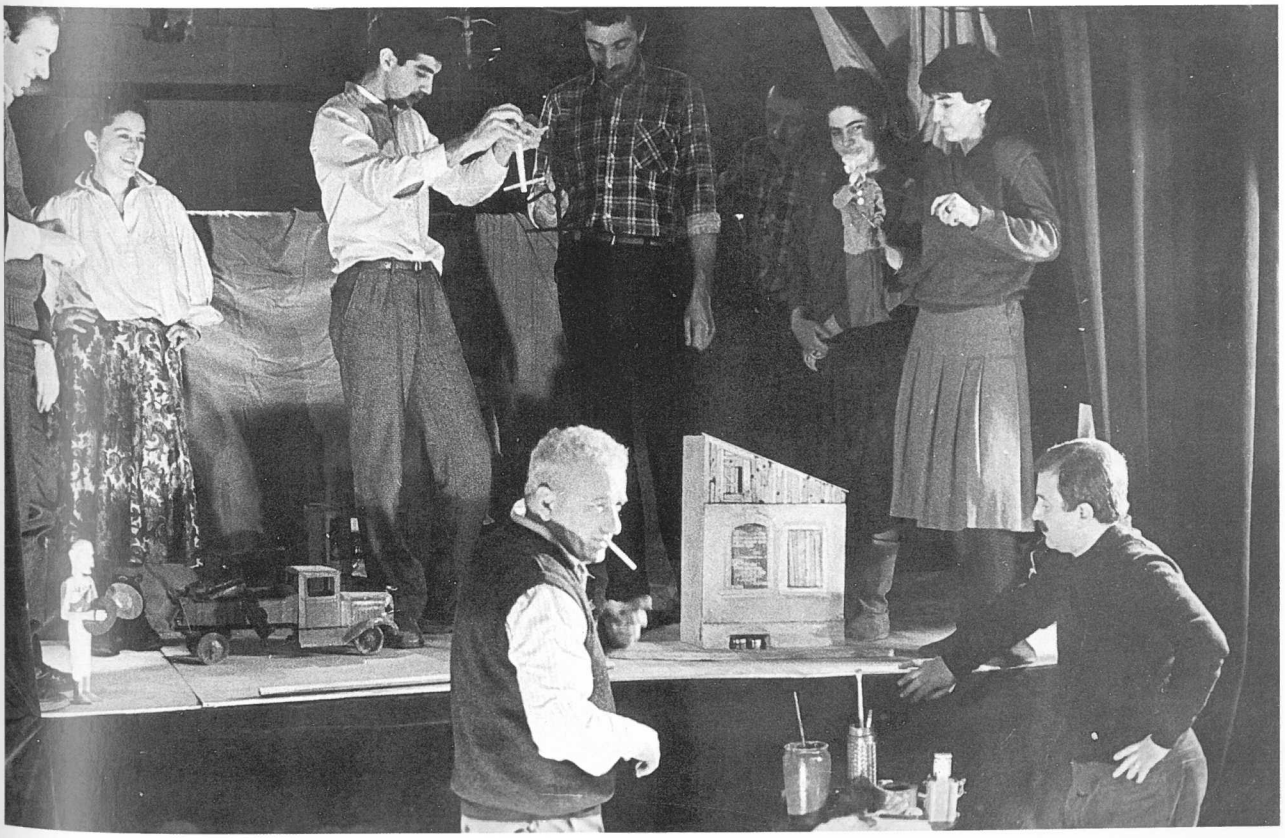
Dumas im Kaukasus
(Djuma na Kawkase)
1979
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: W. Chaschkassimow
Produktion: Lenfilm, Leningrad

Der Weg
(Doroga)
1975–78
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: G. Danelia
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Das Glück
(Udatscha)
1980
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: B. Zuladse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

* Mtazminda – Berg in Georgien

Reso Gabriadse im Jahre 1986 in seinem Theater in Tbilissi

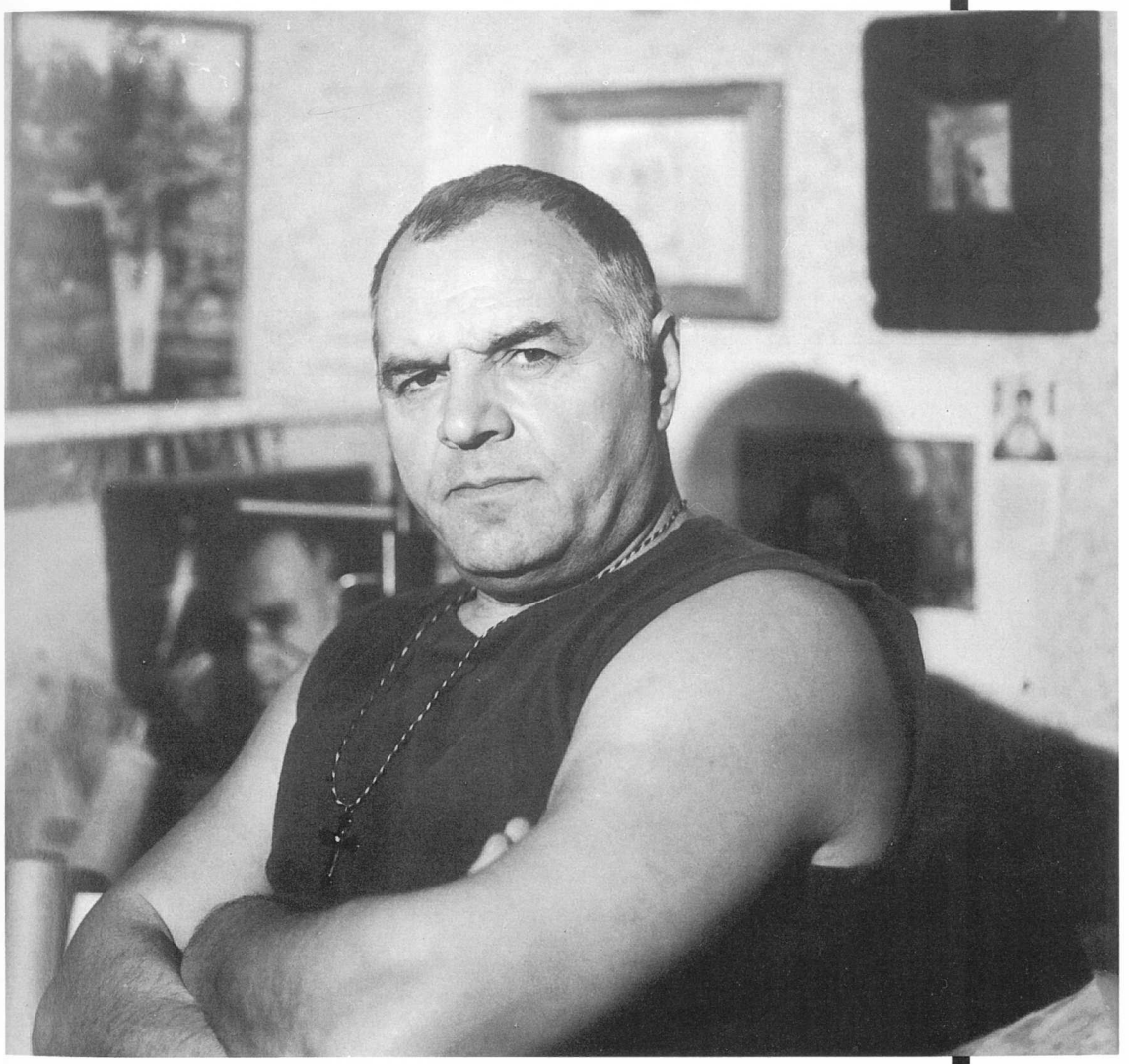


Kaukasische Romanze
(Kawkaskij romanss)
1977
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: R. Gabriadse
Kamera: L. Matschaidse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Edelweiß
(Edelwehs)
1978
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: R. Gabriadse
Kamera: L. Matschaidse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Träume des Kodshor-Waldes
(Ssny kodschorskogo lessa)
1979
Farbe
Buch: R. Gabriadse
Regie: R. Gabriadse
Kamera: L. Matschaidse
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Juri Iljenko



An der Quelle, 1982. Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm

Biographie

Der ukrainische Regisseur, Kameramann und Drehbuchautor Juri Gerassimowitsch Iljenko wurde am 9. Mai **1936** in Tscherkassy geboren. **1961** schloß er sein Studium an der Fakultät für Kameraleute der Staatlichen Filmhochschule ab. Die Studentenarbeit des jungen Kameramanns *Ein Morgen der geliebten Stadt* erhielt die Medaille der Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Wien. Die ersten Filme des Kameramanns Iljenko, *Lebt wohl, Tauben* und *Irgendwo gibt es einen Sohn*, die zu Beginn der sechziger Jahre im Zentralen Studio für Dokumentarfilme entstanden, zeichnen sich durch eine unvoreingenommene und originelle Kamerahandschrift aus. Ebenfalls als ein großer Erfolg erwies sich seine Kameraführung in Sergej Paradschanows Film *Schatten vergessener Ahnen* (**1964**). Seit den Dreharbeiten zu diesem Film lebt und arbeitet Juri Iljenko in der Hauptstadt der Ukraine, Kiew.

Sein Regiedebüt gab Iljenko **1965** mit dem Film *Eine Quelle für Durstende*, danach drehte er nach der gleichnamigen Erzählung Gogols *Der Abend vor dem Fest ›Iwan Kupala‹*. Beide Filme zeugen von hoher Regiekunst und bringen die nationale Eigenart zum Ausdruck. Malerische Poesie der Gestalten zeichnet seinen Film *Der weiße Vogel mit dem schwarzen Fleck* aus.

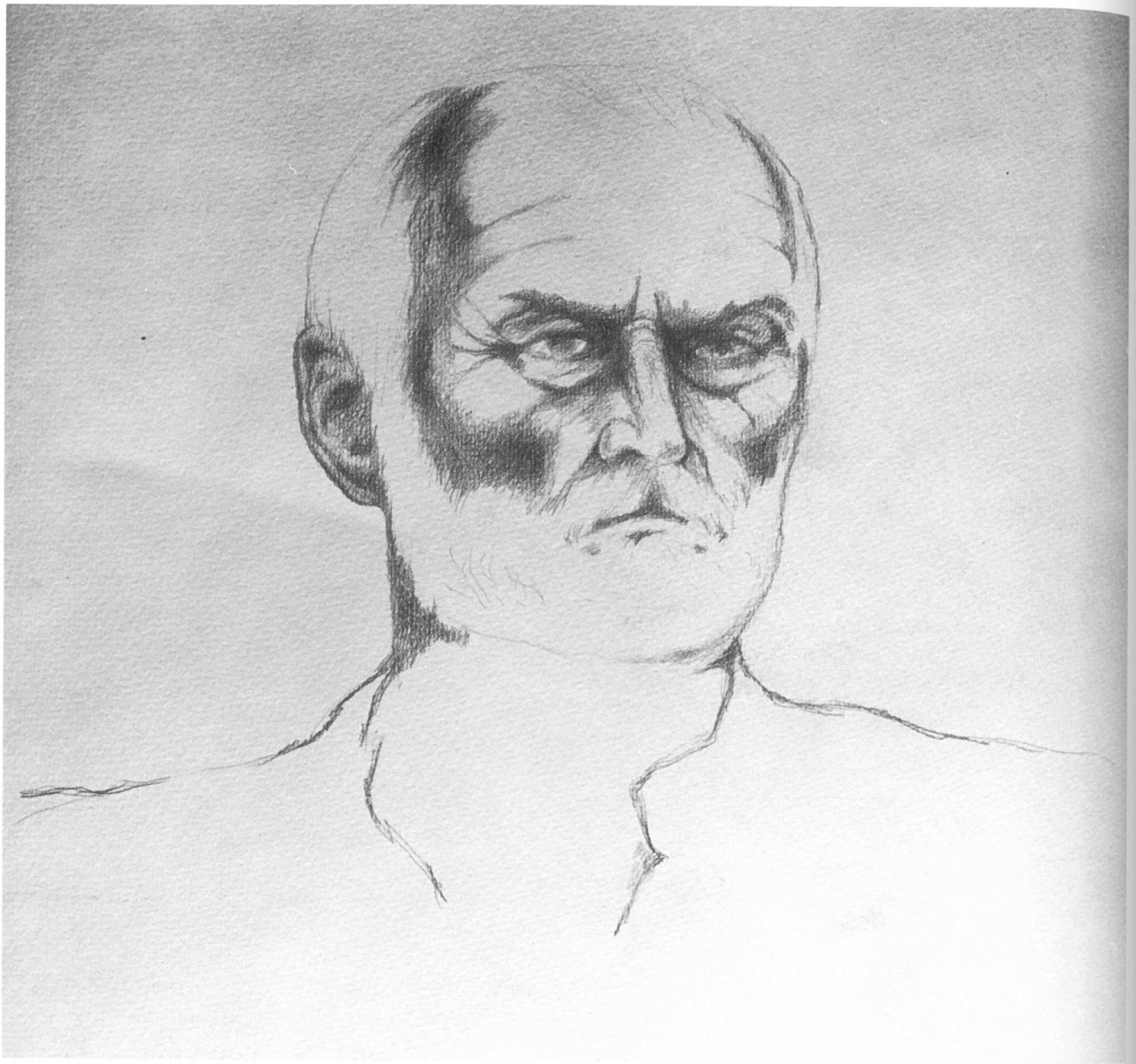
Die in den sechziger Jahren gedrehten Filme Iljenkos entstanden im Geist der sog. ›Poetischen Schule‹ des ukrainischen Films (Paradschanow, Ossyka, Iljenko), die zu Beginn der siebziger Jahre heftig kritisiert wurde, da sie von den Dogmen des sozialistischen Realismus abgewichen sei. Die von den Regisseuren dieser Schule gedrehten Filme sind gekennzeichnet durch hohen optischen Reiz, wirkungsvolle Bildhaftigkeit und die Tendenz zur Darstellung von Motiven der Volksmythologie. Nach der Auflösung der ›Poetischen Schule‹ fiel Iljenko in Ungnade. Seine Filme *Eine Quelle für Durstende* und *Der Abend vor dem Fest ›Iwan Kupala‹* wurden erst **1987** (nach 22 bzw. 20 Jahren) kopiert und für den Verleih freigegeben.

In den darauffolgenden Jahren war Iljenko nach eigenem Bekenntnis ständig gezwungen, den Kompromiß mit den Machthabern zu suchen und dem autoritären Regime seine Loyalität zu bezeugen, um arbeiten zu können.

Nunmehr, unter den Bedingungen der Perestroika, drehte Juri Iljenko einen Film nach dem Drehbuch seines Lehrers und Freundes Sergej Paradschanow: *Schwanensee. Die Zone* über die grausamen Erniedrigungen und die gegenseitigen Aggressionen der Häftlinge in den sowjetischen Lagern und wie in einem gequälten, innerlich verrohten Menschen dennoch Barmherzigkeit, Mitleid und Hilfsbereitschaft erwachen.

Juri Iljenko ist neben seiner Filmarbeit ein begeisterter Maler. In den Jahren der filmkünstlerischen Unfreiheit und des Drucks der Zensur war die Malerei in ihrer Privatheit für ihn die einzige Möglichkeit, seine Ideen künstlerisch zu realisieren.

Die nächsten Pläne Juri Iljenkos sehen einen Film nach dem altrussischen Epos ›Das Igorlied‹ nach einem Drehbuch von Sergej Paradschanow vor.



Porträt eines Alten, 1986. Bleistift auf Papier, 36 x 45 cm

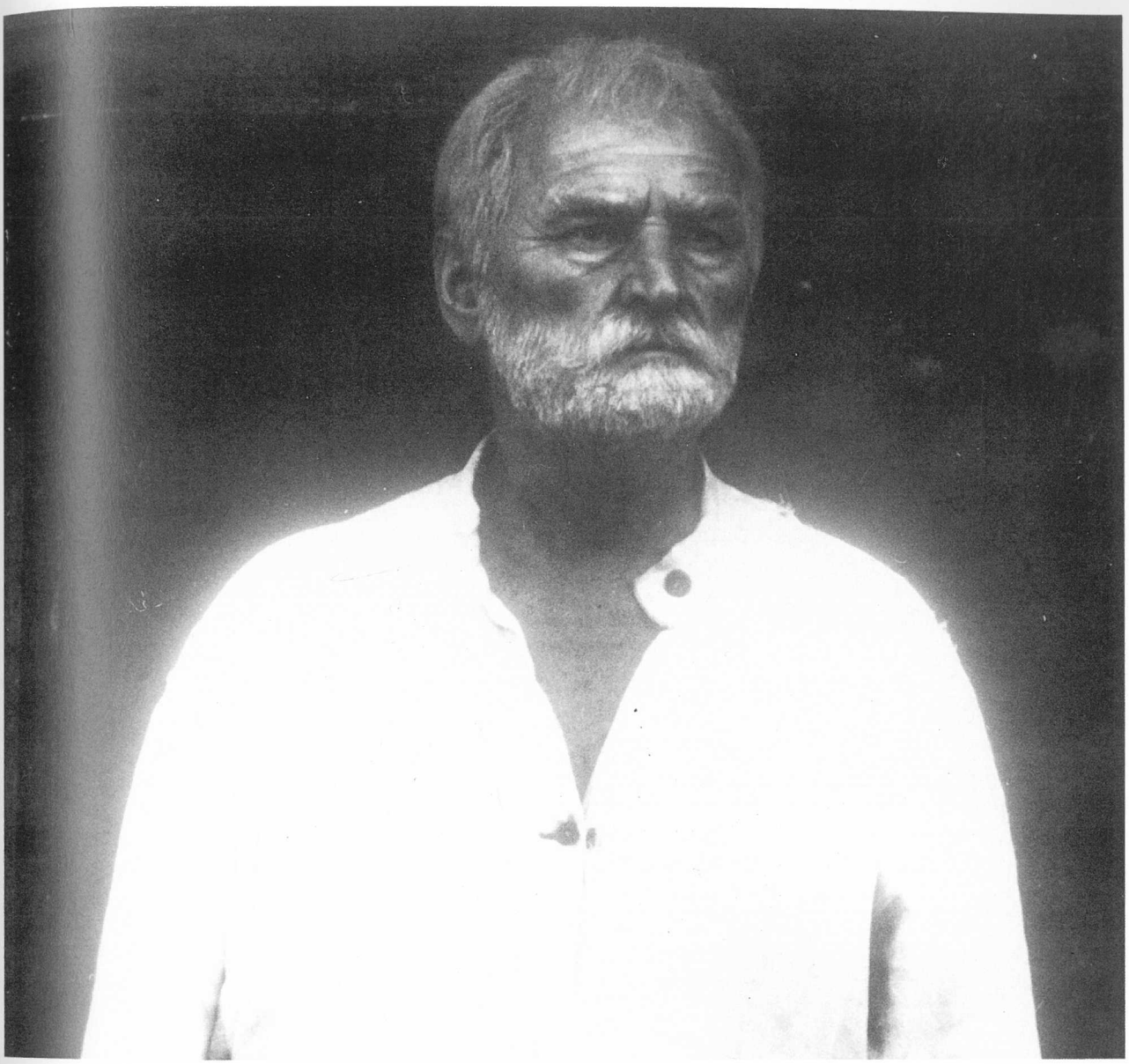
Einige Worte über mich und über das Malen

Juri Iljenko

Ich bin Iljenko, Juri Gerassimowitsch, aus dem am Dnjepr gelegenen Städtchen Tscherkassy. Geboren 1936. Zu zeichnen begann ich früher als zu laufen und zu sprechen. Trotz des so früh offenbarten Zeichentalents wurde ich Filmregisseur, zufällig... Jetzt ist es zu spät, das zu bedauern... In den dreißig Jahren, die ich beim Film bin, haben mich Farben, Pinsel, Leinwand und Papier unwiderstehlich angezogen... Ich aber habe gedreht: als Kameramann, bald als Regisseur, auch habe ich Drehbücher geschrieben oder als Schauspieler vor der Kamera gestanden.

Dem Zeichnen verdanke ich, daß ich die Schule überhaupt abschließen konnte. Ich war ein hoffnungsloser Fall, eine totale Niete in allen Disziplinen, habe nur in den oberen Klassen gute Noten errungen, weil ich an der Tafel eine beliebige imaginäre Figur in beliebigen Verkürzungen darzustellen vermochte, von vielen anderen denkbaren oder undenkbaren geometrischen Figuren durchdrungen oder deformiert.

Anerkennung als Künstler fand ich jedoch erst in der Armee. Genauer, in einem Studentenlager für militärische Ausbildung, als sich unsere zweimonatige Dienstzeit bereits dem Ende näherte. Um mich vor den Exerzierübungen zu drücken, meldete ich mich zum Anfertigen der Karte für die bevorstehenden Manöver im Regimentsstab. Dort gab man mir dann einen Packen Geländekarten und stellte mir einen geräumigen Saal zur Verfügung. Ich breitete die Karten auf dem Fußboden aus, klebte sie zu einer riesigen Leinwand zusam-



Eine Quelle für Durstende, 1965. Der Alte – gespielt von Dmitrij Miludenko

men und begann darauf die ganze militärische Weisheit abzubilden: die Protuberanzen der Flankenangriffe, die tief gestaffelte Verteidigung in Form endloser mittelalterlicher Zinnen und Türme von Burgwällen, die monolithischen Pfeile der Panzervorstöße, die leuchtenden Punkte der Geschützstellungen, die immer enger werdenden Ringe der Einkesselungen... und dergleichen kriegspielerischen Unsinn.

Gegen Abend, als alles schon fertig war und man mich in der Offizierskantine verpflegt hatte, suchte ich die restlichen Stifte zusammen und hörte plötzlich die Schritte des Kommandeurs... die Schritte des Schicksals... Der General trat ein. Als er seinen Heerführerblick über meine Künste warf, vergoß er eine karge Soldatenträne. Er hatte in seinem Leben noch nie eine solche Karte gesehen. Vor einer solchen Karte konnte man nur träumen, sie war keines Geringeren als eines Marschalls würdig...

Der General sagte, das Schluchzen unterdrückend:
»Söhnchen!... Von diesem Tag an wirst du bei mir dienen... bis zu meinem Tode... laß dich küssen, Söhnchen!«
Den nächsten Satz warf er jemandem halb über die Schulter hin:
»Das Söhnchen wird in meinem Wagen fahren... ständig... aus ein und demselben Kochgeschirr mit mir essen!«
Aber das ist noch nicht alles. Ich verschaffte mir auch Anerkennung als Künstler sogar beim Generalstab. Zu den Lehrveranstaltungen an der Filmhochschule gab man dicke Hefte mit Berichten über angeblich geheime Vorlesungen aus, auf welche die feindliche Aufklärung Jagd machen könnte. In ein solches Heft begann ich auf Bestellung meiner

Kommilitonen verschiedene Sujets aus dem Armeeleben zu zeichnen. In diesen Geschichten kamen Soldaten, Unteroffiziere, Offiziere, Generale und auch... Mädchen vor – im Panzer, im U-Boot, im Geschützgraben, während eines Eilmarsches oder eines Absprungs mit dem Fallschirm, bei der Parade, im Säbelgefecht und im Nahkampf... aber: ausschließlich Augenblicke der Liebesumarmung!

Solcherart war eben der verdorbene Geschmack meiner Auftraggeber, meiner Kommilitonen. Jenes Heft hatte zweihundert Seiten. Ich habe sie in einem Semester vollgezeichnet. Am Ende des Semesters traf an der Fakultät unverhofft eine Kommission des Generalstabs ein, um das Niveau des Unterrichts in militärischer Ausbildung an der Filmhochschule zu prüfen. Da nahm ein Oberst des Generalstabs im Vorbeigehen mein Geheimheft und... studierte es bis zum Unterrichtsende eingehend. Nach dem Klingelzeichen ließ er das Heft in seiner Generalstabsmappe verschwinden und nahm es mit. Am nächsten Tag teilte man mir im Dekanat mit, daß ich seit dem gestrigen Tag exmatrikuliert sei. Ich stürzte zum Rektor – dieser blieb unnachgiebig, aber dann flüsterte er mir zu, daß ich in ein, zwei Jahren, wenn mich alle vergessen hätten, unbedingt wiederkommen solle und daß er mich, obendrein ohne Aufnahmeprüfung, wiederaufnehmen würde, aber an die Kunstfakultät. Am Ende der Woche, als ich die ›Geschichte der KPdSU‹ bereits in der Bibliothek und die Fußballschuhe bei der Fakultät für Körperkultur abgegeben hatte und mit einer Flasche zu meinen Kommilitonen gekommen war, um mich von ihnen zu verabschieden, teilte man mir mit, daß der Verteidigungsminister persönlich mir vergeben habe und er nach der Lektüre meines Heftes gesagt haben soll: »Irgendwann einmal, so glaube ich, wird man das als Buch für den Soldaten herausgeben, um seinen Kampfgeist zu stärken.« Und der Minister soll den Autor, das heißt mich, eingeladen haben, für ihn die Karten der bevorstehenden Manöver im Stillen Ozean anzufertigen...

Ich glaube, daß ich zu Recht eine Dankespflicht gegenüber der Armee empfinde, dafür, daß ich wurde, was ich heute bin.

Seit dieser Zeit habe ich ein festes Prinzip: Wenn man das Zeichnen sein lassen kann, lasse man es sein. Läßt man es aber nicht sein, so muß man die Zeichnung, sobald sie fertig ist, sofort vernichten, verschenken oder verkaufen. Keinesfalls darf man sie zuhause behalten.

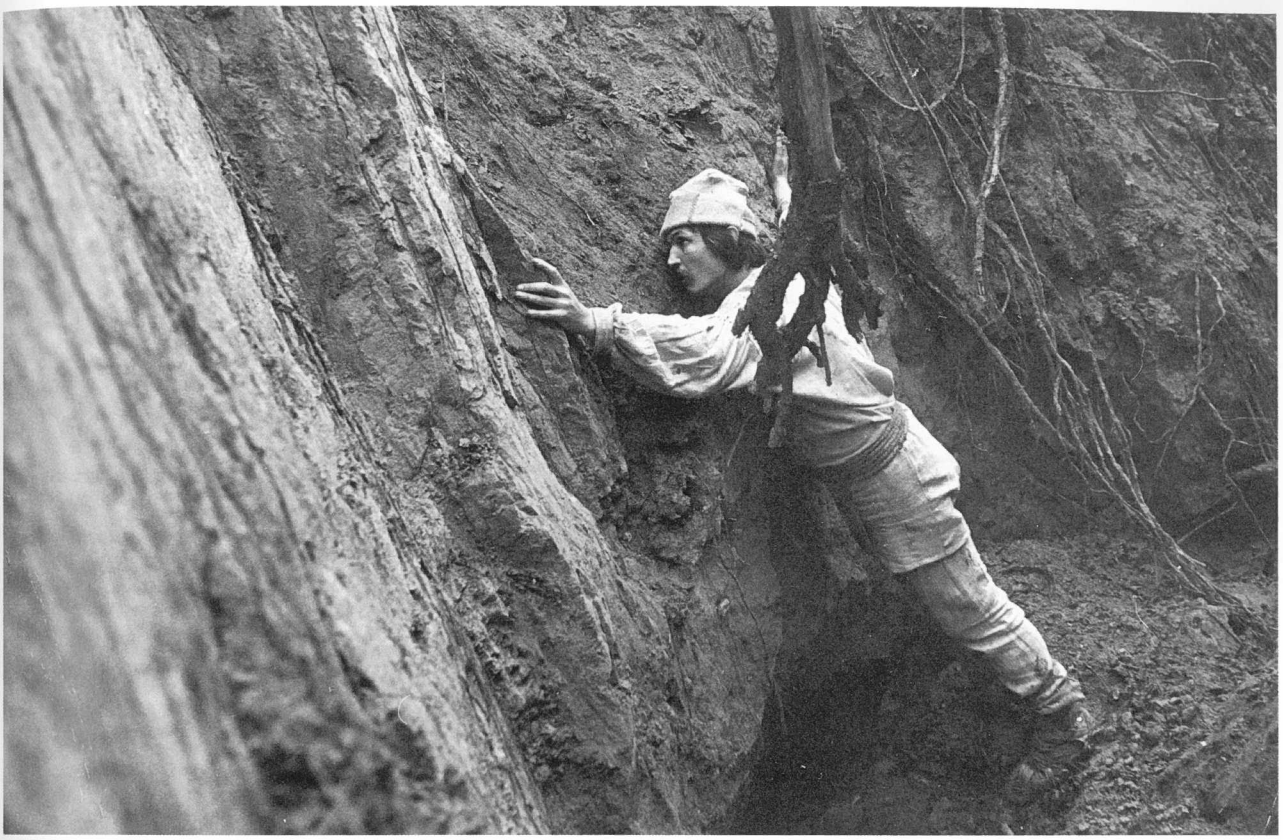
Weitere Angaben über mich: verheiratet, zwei Kinder, schreibe Gedichte.

Szene aus *Eine Quelle für Durstende*, 1965

Einstellung aus *Ein Streifen ungemähter wilder Blumen* aus dem Jahre 1978

Ludmila Efimenko als Fürstin Olga in *Legende der Fürstin Olga*

Legende der Fürstin Olga, 1983. Fürstin Olga

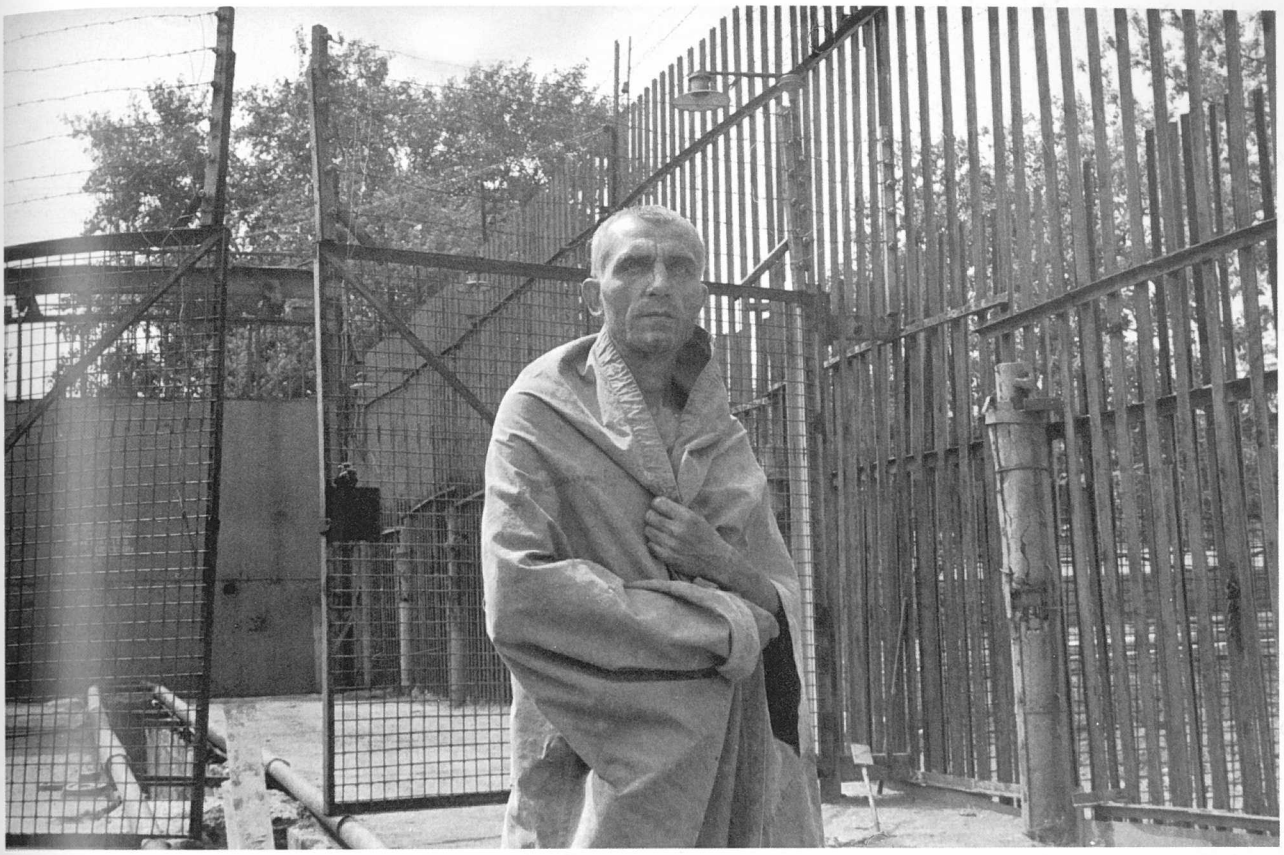


Viktor Kremlew als Lukasch in *Ein Lied der Waldfee*

Ein Lied der Waldfee, 1980. Lukasch

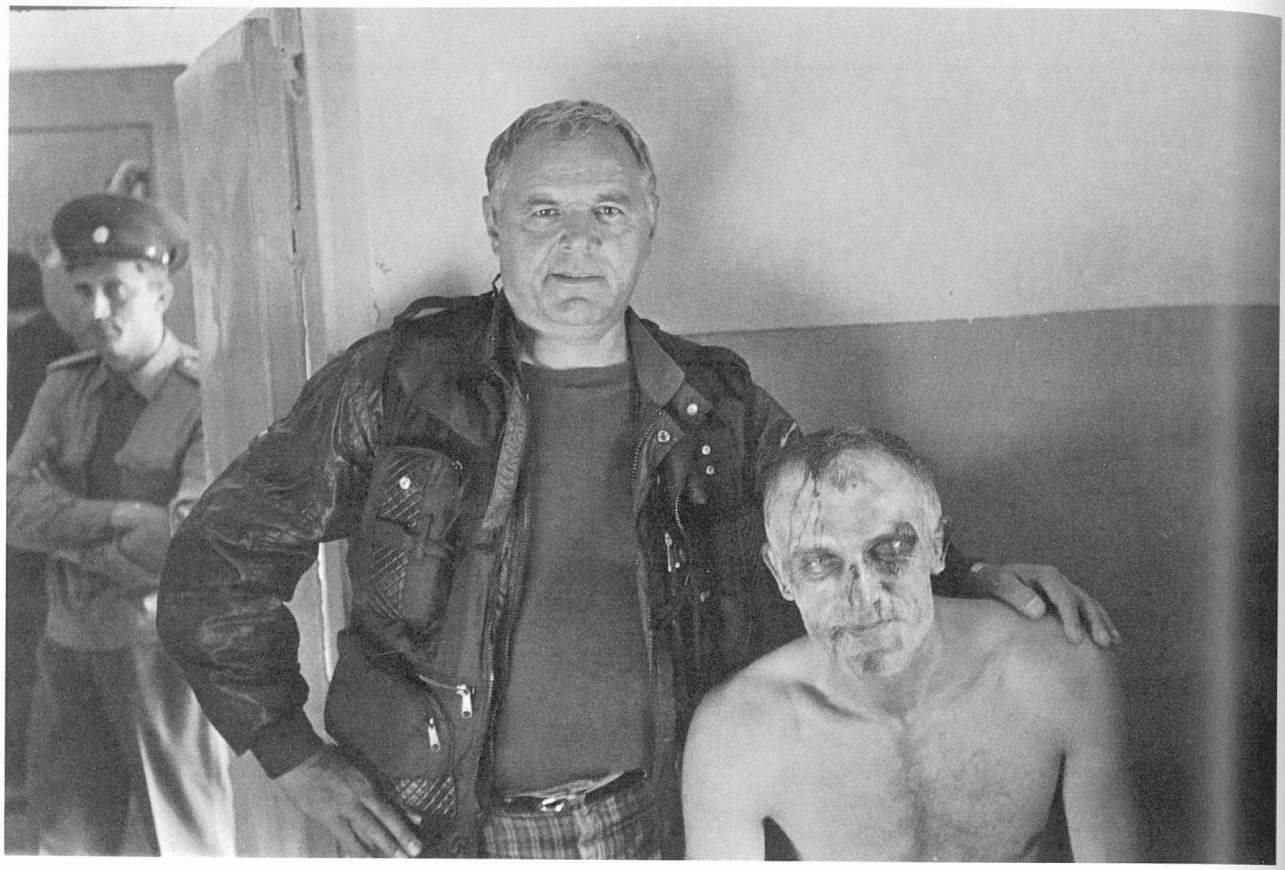
Schwanensee. Die Zone, 1989

Ludmila Efimenko in der Abschiedsszene von *Schwanensee. Die Zone*



Einstellung aus *Schwanensee. Die Zone* mit Viktor Solowjew

Schwanensee. Die Zone, 1989. Szene mit Viktor Solowjew



Juri Iljenko mit seinem Hauptdarsteller Viktor Solowjew bei den Aufnahmen zu *Schwanensee. Die Zone*

Juri Iljenko in einem Arbeitslager für die Aufnahmen zu *Schwanensee. Die Zone*, 1989

Filmographie

Ein Morgen der geliebten Stadt
(Utro ljubimogo goroda)
1958
Regie: R. Grigorjew
Kamera: J. Iljenko
Produktion: Zentrales Studio für Dokumentarfilme, Moskau

Lebt wohl, Tauben
(Proschaite golubi)
1960
Regie: J. Sigel
Kamera: J. Iljenko
Produktion: Filmstudio Jalta

Irgendwo gibt es einen Sohn
(Gde-to jest syn)
1961
Regie: A. Woitezky
Kamera: J. Iljenko
Produktion: Filmstudio Jalta

Newtonstraße Nr. 1
(Uliza Newtona 1)
1963
Regie: T. Wulfowitsch
Kamera: J. Iljenko
Produktion: Lenfilm, Leningrad

Schatten vergessener Ahnen
(Teni sabytych predkow)
1964
Farbe
Buch: S. Paradschanow, I. Tschendej
(nach einer Erzählung von M. Kozjubinski)
Regie: S. Paradschanow
Kamera: J. Iljenko
Länge: 97 min
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Eine Quelle für Durstende
(Rodnik dlja schaschduschich)
1965
Farbe
Buch: J. Iljenko
Regie: J. Iljenko
Kamera: J. Iljenko und D. Davydow
Länge: 70 min
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Der Abend vor dem Fest ›Iwan Kupala‹
(Wetscher nakanune Iwana Kupala)
1967
Farbe
Buch: J. Iljenko
Regie: J. Iljenko
Kamera: W. Iljenko
Länge: 80 min
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Der weiße Vogel mit dem schwarzen Fleck
(Belaja ptiza s tschornoi otmetinoi)
1971
Farbe
Buch: I. Mikolaitschuk und J. Iljenko
Regie: J. Iljenko
Kamera: W. Kaljuta
Länge: 90 min
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Trotz allem
(Naperekor wsemu)
1972
Farbe
Buch: J. Iljenko
Regie: J. Iljenko
Kamera: W. Kaljuta
Länge: 70 min
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Träumen und Leben
(Metschtatj i schitj)
1974
Farbe
Buch: J. Iljenko
Regie: J. Iljenko
Kamera: W. Kaljuta
Länge: 80 min
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Fest der gebackenen Kartoffeln
(Prasdnik petschonoj kartoschki)
1976
Farbe
Buch: J. Iljenko
Regie: J. Iljenko

Kamera: W. Iljenko
Länge: 80 min
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Ein Streifen ungemähter wilder Blumen
(Polosa neskoschennych dikich zwetow)
1978
Farbe
Buch: J. Iljenko
Regie: J. Iljenko
Kamera: A. Wladimirow
Länge: 90 min
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

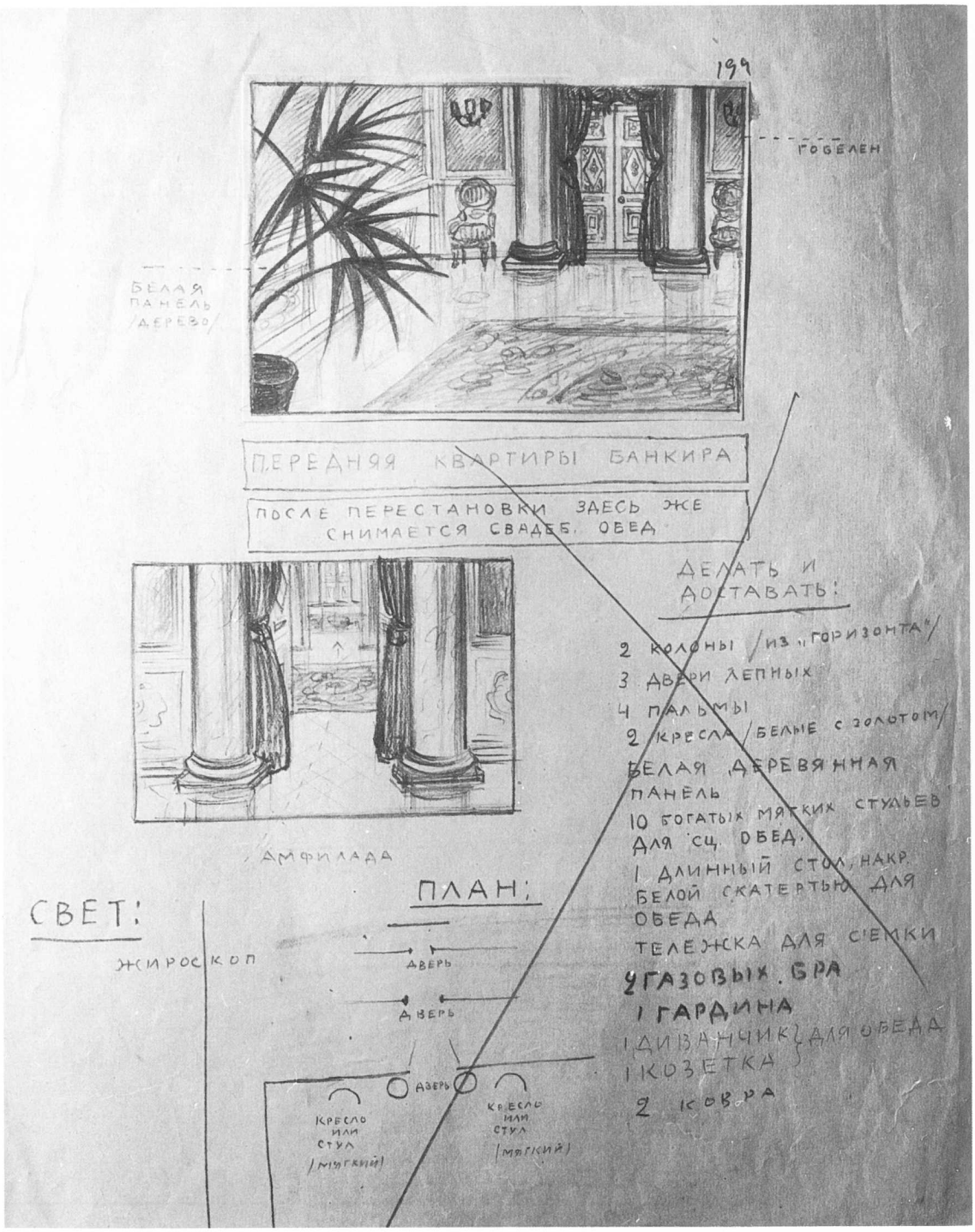
Ein Lied der Waldfee
(Lesnaja Pesnja-Mawka)
1980
Farbe
Buch: J. Iljenko nach Motiven von Lesja Ukrainka
Regie: J. Iljenko
Kamera: J. Iljenko
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Legende der Fürstin Olga
(Legenda o knjagine Olge)
1983
Farbe
Buch: J. Iljenko
Regie: J. Iljenko
Kamera: J. Iljenko
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Die Strohglocken
(Solomennye kolokola)
1987
Farbe
Buch: J. Iljenko nach Motiven von Ewgen Guz
Regie: J. Iljenko
Kamera: J. Iljenko
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Schwanensee. Die Zone.
(Lebedinoe osero. Sona)
1989
Farbe
Buch: S. Paradschanow und J. Iljenko
Regie: J. Iljenko
Kamera: J. Iljenko
Produktion: Dowschenko Filmstudio, Kiew

Lew Kuleschow



Diebstahl des Augenlichts, 1934. Bühnenbildentwürfe für den Film von Leopold Obolensky

Biographie

In der Neujahrsnacht **1899**, am 13. Januar des neuen gregorianischen Kalenders, wurde Lew Wladimirowitsch Kuleschow im Gouvernement Tambow geboren. Seine Eltern, Gutsbesitzer, waren zum Zeitpunkt seiner Geburt völlig verarmt. Lew Kuleschow besuchte seit **1907** die Realschule in Tambow; er faßte schon früh den Entschluß, Theaterkünstler zu werden. **1914** ging er nach Moskau, wo sein älterer Bruder Boris lebte. Er setzte seine Ausbildung an der ›Ersten Moskauer Realschule‹ fort und nahm gleichzeitig Unterricht an einer privaten Kunstschule. **1915** wechselte er zur ›Stroganow-Schule‹[1] über und widmete sich dort dem Kunsthandwerk. **1916–18** war er Gasthörer in der Abteilung für Malerei der Schule für Malerei, Bildhauerei und Baukunst. Er zeichnete für die Salonzeitschrift ›Journal für Damen‹ und versuchte, Verbindungen zum Theater zu knüpfen. Der Filmproduzent A. Chanschonkow[2] beschäftigte ihn als Filmarchitekt. Mit dem Regisseur Jewgeni Bauer[3] stattete Kuleschow etwa acht Filme aus. In der Zeitschrift ›Informationsblatt zur Filmkunst‹ erschienen seine ersten theoretischen Aufsätze: *Über die Aufgaben des Künstlers beim Film* und *Über Drehbücher.*

Mit dem Film *Das Projekt des Ingenieurs Pright* gab Kuleschow **1918** sein Regiedebüt. Als Leiter der Wochenschau-Abteilung und Regisseur von Dokumentarfilmen begann er seine Tätigkeit im Filmkomitee[4]. **1919** nahm er an den Dreharbeiten zu dem Dokumentarfilm ›Die Exhumierung der sterblichen Überreste des Sergej Radoneschsky‹[5] teil. Im selben Jahr entdeckte er eine neue Montage-Methode, die als ›kreative Geographie‹ bekannt wurde (Herstellung räumlicher Kontinuität), und eine Filmschnitt-Methode, die ›Kuleschow-Effekt‹ genannt wurde (Konfrontation einer Schauspieler-Nahaufnahme mit verschiedenartigen Ding-Elementen).

Im Jahre **1920** richtete Kuleschow eine Lehrwerkstatt am Staatlichen Filminstitut ein. Er heiratete die Schauspielerin Alexandra Chochlowa, die in fast allen seiner folgenden Filme spielte. Im Juni drehte er an der Westfront eine Wochenschau über den Krieg mit Polen. Das Frontmaterial kombinierte er mit Spielfilmepisoden zu dem Film *An der roten Front.* In den folgenden Jahren entwickelte er seine Schnitt-Methode weiter und veröffentlichte theoretische Aufsätze darüber.

Im Frühjahr **1924** kam sein Film *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiki* in die Kinos, eine Komödie, die den amerikanischen Western parodiert und in der erstmalig der ›Kuleschow-Effekt‹ in die Praxis umgesetzt wurde. Im Juni begann er mit den Arbeiten an dem Film *Der Todesstrahl,* den er **1925** vollendete, der aber weder vom Publikum noch von der Kritik akzeptiert wurde. Man kritisierte das Szenarium und eine »übermäßig formalistische Kompliziertheit«. Auch der ein Jahr später gezeigte Film *Nach dem Gesetz,* eine Attacke gegen die Todesstrafe nach Motiven der Erzählung ›Das Unerwartete‹ von Jack London, in nur einer Dekoration mit drei Schauspielern gedreht, war ideologischen Anfechtungen ausgesetzt und wurde des Formalismus bezichtigt. **1929** erschien Kuleschows Buch *Filmkunst – Meine Erfahrungen,* in dem er seine künstlerischen Entdeckungen darlegte.

In Odessa unterstützte Kuleschow **1932** die Dreharbeiten des deutschen Regisseurs Erwin Piscator zu dem Film ›Der Aufstand der Fischer‹. Am Ende des Jahres kam Kuleschows Streifen *Horizont* – der zweite sowjetische Tonfilm – über das Los eines aus Rußland emigrierten Juden in Amerika in die Kinos. Der Film war in zwei Versionen geplant, eine für den sowjetischen und eine für den deutschen Verleih, die zweite wurde wegen der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland allerdings nicht verwirklicht.

Im Jahre **1933** drehte Kuleschow den Film *Der große Tröster,* dem Novellen und Fakten aus dem Leben O. Henrys zugrunde liegen. Der Streifen zeichnet sich durch eine komplizierte Komposition und die Kombination vertonter und stummer Sequenzen aus. Interessante Skizzen und Zeichnungen Kuleschows dazu haben sich erhalten. Zwei Jahre später entstand in Tadschikistan nach Ainis gleichnamigem Roman der Film *Dochunda.* Auf Anordnung des Vorsitzenden des Filmkomitees wurde das abgedrehte und entwickelte, jedoch noch nicht geschnittene Material konfisziert – wiederum mit der Beschuldigung, das Werk sei zu ›formalistisch‹, ein Vorwurf, der damals politische Konsequenzen hatte.

Der Verbleib des Filmmaterials ist bis heute nicht bekannt. Es folgten Jahre (**1936–38**), in denen Kuleschow keine Möglichkeit bekam zu filmen. Mehr als 20 Drehbücher wurden abgelehnt; niemand wollte einen Vertrag mit einem ›Formalisten‹ unterzeichnen. Das Filmstudio kündigte ihm, doch seine Lehrtätigkeit am Filminstitut konnte er fortsetzen. **1939** vollendete er sein Buch *Die Grundlagen der Filmregie* (veröffentlicht **1941**) und wurde Professor am Institut für Kinematographie (WGIK). Den Regie-Auftrag für den Film *Die Sibirier* nach einem sehr schwachen Drehbuch nahm er **1940** mangels einer Alternative an.

Während des Krieges drehte Kuleschow nach seiner Evakuierung **1942** den Film *Timurs Eid* nach einem Drehbuch des populären Kinderschriftstellers Arkadi Gaidar. Zwei Jahre später entstand in Zusammenarbeit mit Alexandra Chochlowa sein letzter Film: *Wir vom Ural*. Am Staatlichen Filminstitut WGIK blieb er weiterhin wissenschaftlich und lehrend tätig. Gemeinsam mit Alexandra Chochlowa leitete er eine Lehrwerkstatt. Im Oktober **1962** reiste Kuleschow nach Paris, wo eine erfolgreiche Retrospektive seiner Filme veranstaltet wurde. Zusammen mit seiner Frau Chochlowa verfaßte er sein letztes Buch, *Fünfzig Jahre beim Film*, das **1975** im Kunst-Verlag, Moskau, veröffentlicht wurde. Lew Wladimirowitsch Kuleschow starb am 29. März **1970** in Moskau.

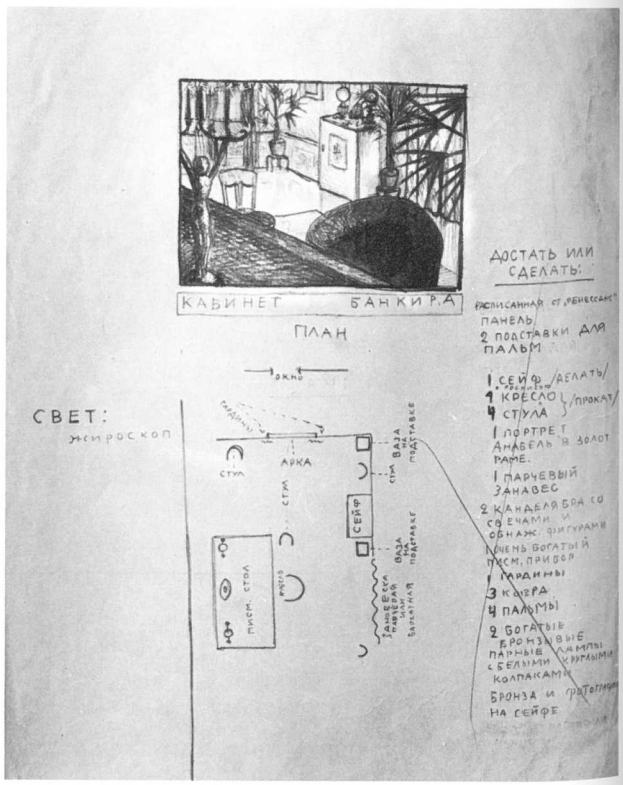
1. Stroganow-Schule: Schule für Kunst und Malerei, gegründet 1825 von Graf S. G. Stroganow.
2. Alexander Aleksejwitsch Chanschonkow (1877–1945) war einer der ersten russischen Filmunternehmer, er gründete 1907 die erste russische Filmfirma (Filmfabrika Chanschonkowa).
3. Jewgeni Franzewitsch Bauer (1865–1917), russischer Filmregisseur und Bühnenbildner seit 1912. Er inszenierte mehr als 80 Filme.
4. Moskauer Filmkomitee: Staatliche Stelle, die nach dem Umsturz von 1917 für alle Fragen der Filmwirtschaft eingerichtet wurde.
5. Sergej Radoneschsky, Heiliger der russischen orthodoxen Kirche, wurde von den Bolschewiki exhumiert, um zu antireligiöser Propaganda benutzt zu werden. Man wollte beweisen, daß es sich um die Reste eines normalen Sterblichen handelte.

Die Aufgaben des Szenenbildners in der Kinematographie (Auszüge)

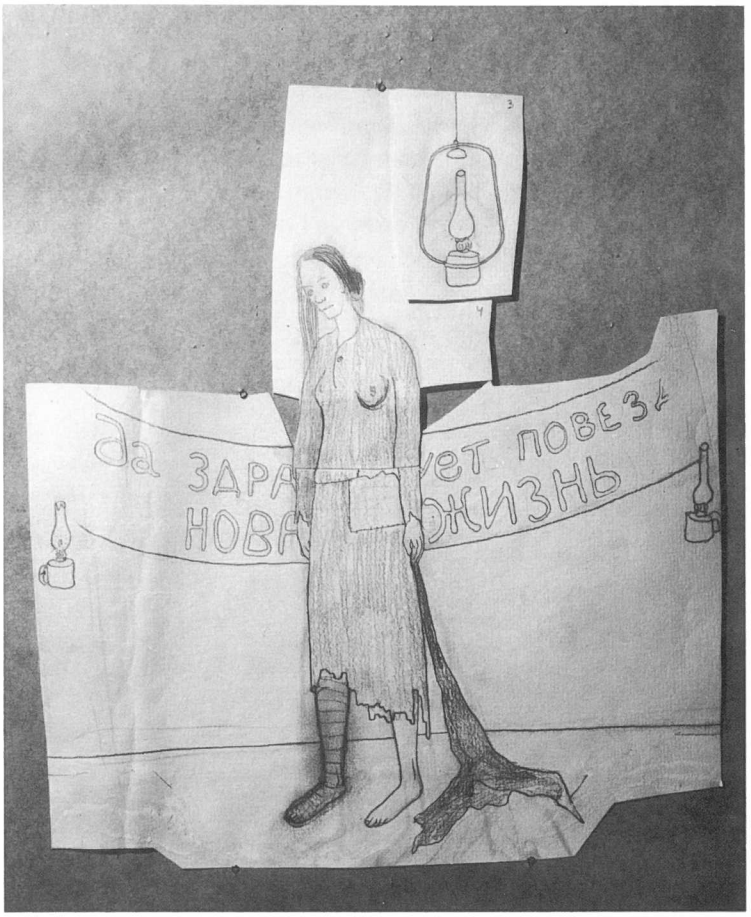
Lew Kuleschow

Bislang war man der Meinung, das Arrangement der handelnden Personen um die Kamera sei allein die Aufgabe des Regisseurs. Doch wer, wenn nicht der Szenenbildner, kommt dem Regisseur zu Hilfe, zumindest bei der vorläufigen Anordnung der handelnden Personen in der Einstellung? Ein Maler betrachtet die Komposition der Menschen und Dinge, schöne Bewegungen und das gute Placement als eine überaus wichtige Aufgabe in seinen Bildern. Die Schönheit und Ausdruckskraft einzelner Linien einer Figur überzeugen oftmals mehr als ein subtiles psychologisches Spiel.

Die Farbgebung oder ›Tönung‹ des Films fiel niemals in die Kompetenz des Szenenbildners. Indessen bedarf dieses sehr schwierige und interessante Gebiet unbedingt der Betreuung durch eine Person, die sich im Kolorit und im Wechselverhältnis der Farben zu-



Bühnenbildentwurf, 35,3 x 21 cm



Schwester Anabel, undatiert.
Bleistift, 18,1 x 17,5 cm

einander hervorragend auskennt, und dies ist nun einmal der Szenenbildner. Die Farbgebung ist genauso wie alles andere den Gesetzmäßigkeiten der Komposition unterworfen, das heißt der Montage, und mit ihrer Hilfe ebenso wie mit Hilfe der Dekorationen im Atelier lassen sich charakteristische und überzeugende Kontraste erzielen. Die konsequente Abfolge der einzelnen Farben im Laufe eines tausende Filmmeter langen Streifens unterliegt eigenen malerischen Gesetzen und Besonderheiten.

In den Fragen des Lichts und der Beleuchtung ist die Auseinandersetzung mit dem Kameramann unumgänglich, doch da das Licht für den Szenenbildner eine ›Farbe‹ darstellt, ist seine Mitwirkung bei Fragen der Beleuchtung unbedingt erforderlich. Der Kameramann hält auf dem Filmstreifen das Sichtbare, das äußere Abbild fest, doch ist dem Szenenbildner nicht darüberhinaus der Symbolwert der Erscheinung und des Äußeren vertraut?

Die psychischen Regungen des Schauspielers, sein Gesichtsausdruck sind für den Szenenbildner gleichfalls eine Aufgabe. Geraten wir etwa nicht in Entzücken angesichts der meisterhaften Wiedergabe der subtilen Psyche des Menschen in den Meisterwerken eines Ge[1] oder Wrubel[2], ist Ciurlionis[3] etwa nicht subtil, nicht psychologisch tieflotend oder gar musikalisch?
Ich weiß, was man sagen wird: Woran soll denn nun aber der Regisseur bei der Entstehung des Films arbeiten?

Wenn der Regisseur selbst *kein Szenenbildner* ist, dann kann er keinen wirklichen Film machen, kein wahrhaftes Kunstwerk der Kinematographie. Ich will nicht behaupten, wenn der Szenenbildner mit dem Regisseur zusammenarbeitete, hätte der Regisseur nichts mehr zu tun, nein, aber *für den Szenenbildner* ist eine Zusammenarbeit sinnlos, weil er den Film nur eigenständig inszenieren kann. Dazu ein Beispiel: Warum ist Jewgeni Bauer so wunderbar? Warum sind Regisseure keine Szenenbildner, und warum machen sie in Zusammenarbeit mit den Schöpfern des Äußeren und des Erscheinungsbildes keine wahrhaft schönen Filme?

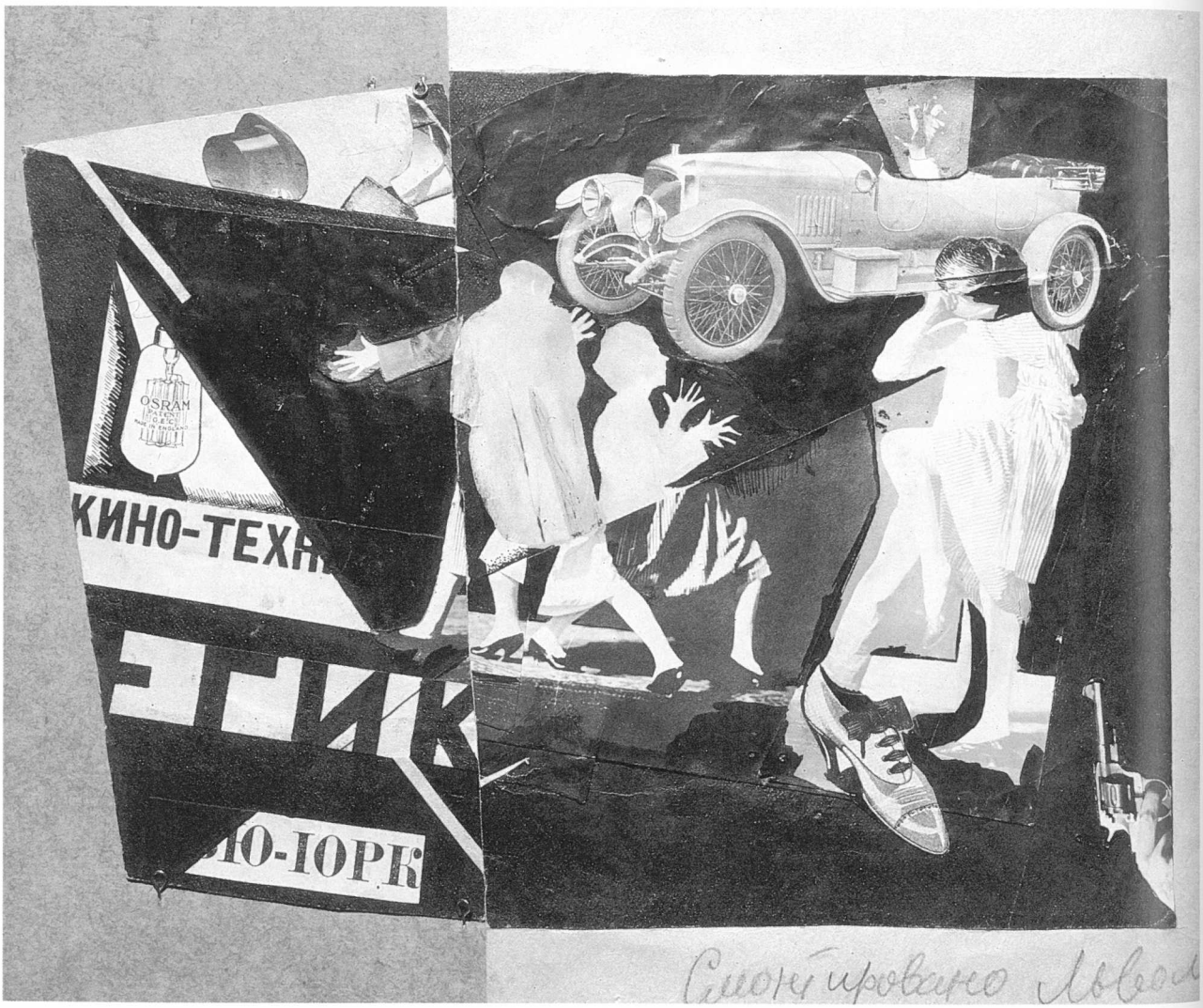
Freilich sehen wir sehr häufig Filme, die nicht von einem Szenenbildner inszeniert sind und dennoch einen guten Eindruck hinterlassen; das ist freilich das gleiche wie eine nette Romanze, gesungen von irgendeinem Iwan Iwanowitsch oder irgendeiner Maria Stepanowna in gemütlicher häuslicher Atmosphäre nach dem Tee. Wenn Sie allerdings diesen sympathischen Iwan Iwanowitsch auf der Bühne des Bolschoi-Theaters hören müß-

ten, so würden Sie, das versichere ich Ihnen, Ihre kostbare Zeit nicht für einen solchen Sänger mit schwacher Stimme vergeuden.

Außer den rein technischen Aufgaben, die der Szenenbildner zu erfüllen hat, muß er im Medium Film das mächtigste, wunderbarste und populärste der Künste sehen, mit deren Hilfe er neue Wege geht und mit neuen, in der reinen Malerei, Bildhauerei und Architektur unmöglich zu erreichenden Wirkungen ins Leben eindringt.

Informationsblatt zur Filmkunst, Nr. 127, Moskau 1917

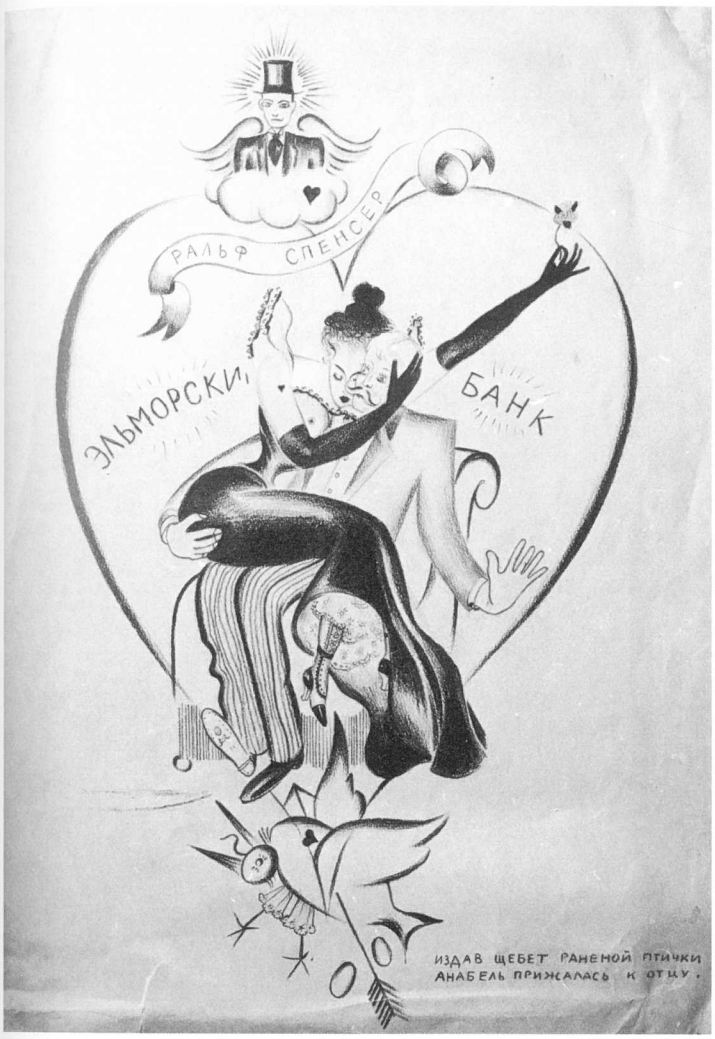
1. Ge, Nikolai Nikolaewitsch (1831–1894), russischer Maler, einer der Begründer der ›Peredwischniki‹-Kunstrichtung (Wanderaussteller).
2. Wrubel, Michail Aleksandrowitsch (1856–1910), russischer Maler, Ikonenmaler, arbeitete auch im Stil der ›Moderne‹.
3. Ciurlionis, Mikalojus Konstantinas (1875–1911), litauischer Komponist und Maler-Symbolist.



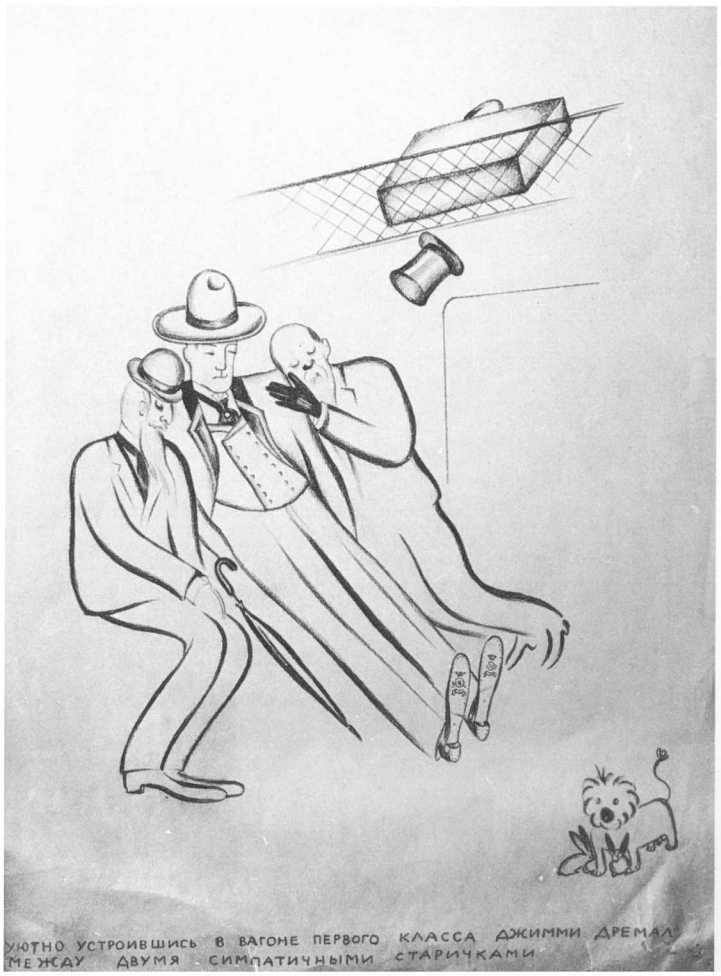
Im WGIK, 1922. Fotocollage mit Tusche

Lew Kuleschow über die Arbeit an dem Film *Der große Tröster*

Ich setzte mich hin und zeichnete. Ich fertigte täglich mehrere Zeichnungen an. Orientiert am durchgesehenen Stoff, orientiert an dem Ziel, das ich mir gesetzt hatte, orientiert am Drehbuch und den Typagen jener Schauspieler, die ich bereits vorgesehen hatte, machte ich zunächst Skizzen, die den Charakter des zukünftigen Films festlegten. Dies waren keine Entwürfe der Dekorationen, die aufgebaut, oder der Kostüme, die genäht, es waren auch nicht einzelne Szenenausschnitte, die inszeniert werden sollten, sondern Zeichnungen, die sich um die Dekorationen und



Zeichnung zum Film *Der große Tröster*, 1933



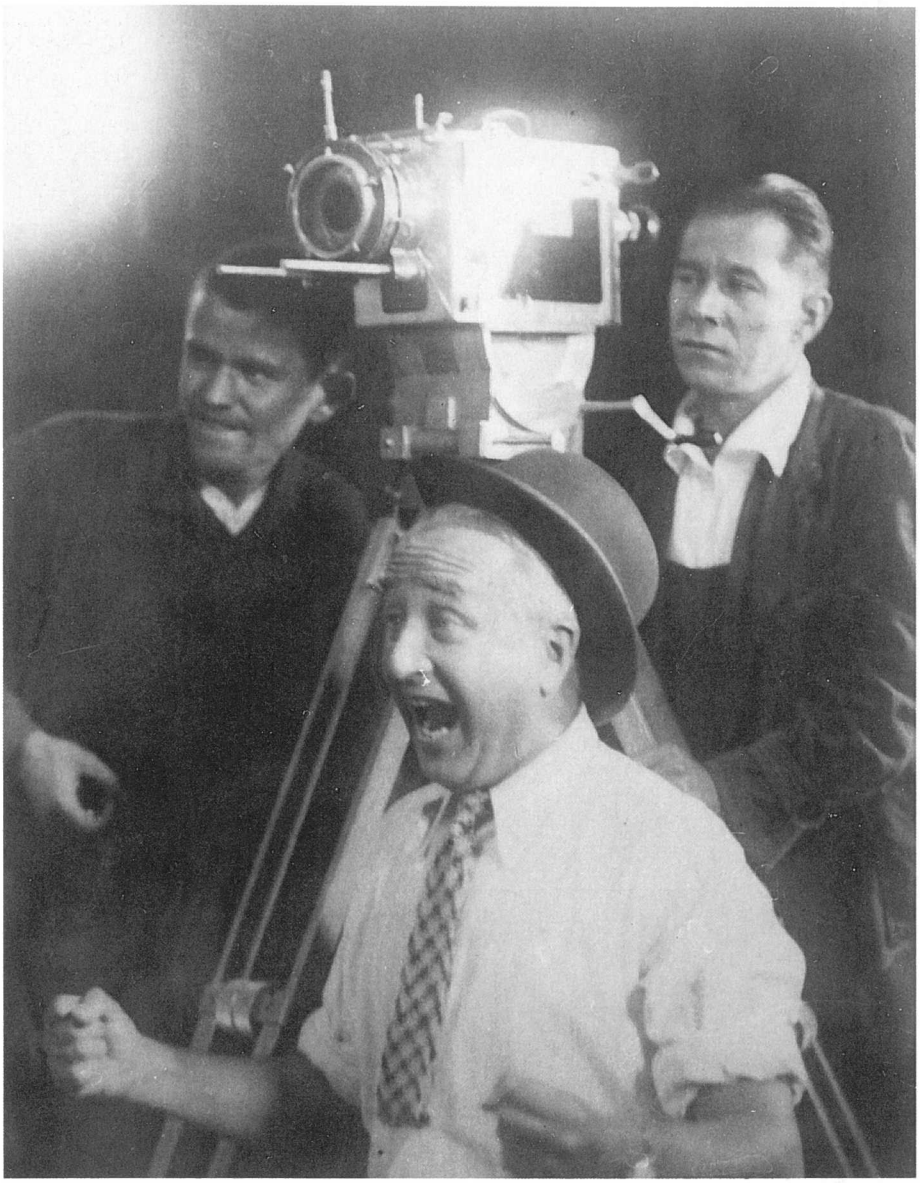
Zeichnung zum Film *Der große Tröster*, 1933

Während der Arbeit an *Nach dem Gesetz* im Jahre 1926

Kostüme der künftigen Szenen und Schauspieler drehten. Ich brachte meine Gedanken und meine Hände im Hinblick auf das Thema des Szenariums ›in Schwung‹. Deshalb fertigte ich ununterbrochen Zeichnungen und Skizzen an. Der künftige Film begann sich vor meinem inneren Auge visuell herauszukristallisieren, nahm eine konkrete Form und bestimmte Umrisse an. Allmählich verwandelten sich diese Zeichnungen und Skizzen in spezielle Entwürfe der Dekorationen, die den kompositorischen Aufbau der Szenen anzudeuten begannen. Auch der Charakter der Beleuchtung war andeutungsweise zu spüren.

Auf diese Weise bahnten sich allmählich – vom Studium des Stoffs über die Arbeit des Szenenbildners (die tat ich selbst, weil ich selbst Szenenbildner war) – die Wege zur Inszenierung des Films an, bildeten sich ein äußeres Erscheinungsbild, seine Stimmung und sein Stil heraus.

Praxis der Filmregie, Moskau 1935



Lew Kuleschow und Kameramann K. Kusnezow während der Arbeit an *Der große Tröster*, 1933

Filmographie

Das Projekt des Ingenieurs Pright
(Projekt inschenera Praita)
1918
s/w
Buch: B. Kuleschow
Regie: L. Kuleschow
Nur einzelne Teile erhalten
Produktion: Filmfabrik Chanschonkow, Moskau

Ein unvollendetes Liebeslied
(Pesnj ljubwi nedopetaja)
1918
s/w
Buch: W. Polonsky
Regie: L. Kuleschow, W. Polonsky
Produktion: Filmfabrik M. Koslowsky, S. Jurjew & Co., Moskau

Ural
1919
s/w
Dokumentarfilm
Regie: L. Kuleschow
Kamera: E. Tissé
Produktion: WFKO, Moskau
(Allunionsabteilung für Foto- und Kinematographie des Volkskommisariats für Bildung)

An der roten Front
(Na krasnom fronte)
1920
s/w
Buch: L. Kuleschow
Regie: L. Kuleschow
Kamera: P. Ermolow
Produktion: WFKO, Moskau

Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiki
(Neobytschainye prikljutschenija mistera Westa w strane bolschewikow)
1924
s/w
Buch: N. Asseew, L. Kuleschow, W. Pudowkin
Regie: L. Kuleschow
Kamera: A. Lewizky
Länge: 86 min
Produktion: I. Fabrik Goskino, Moskau

Der Todesstrahl
(Lutsch ssmerti)
1925
s/w
Buch: W. Pudowkin
Regie: L. Kuleschow
Kamera: A. Lewizky
Länge: 120 min
Produktion: I. Fabrik Goskino, Moskau

Nach dem Gesetz
(Po Sakonu)
1926
s/w
Buch: W. Schklowskiy nach Jack Londons ›The Unexpected‹
Regie: L. Kuleschow
Kamera: K. Kuznezow
Länge: 108 min
Produktion: I. Fabrik Goskino, Moskau

Ihre Bekannte (Journalistin)
(Wascha snakomaja [*Schurnalistka*])
1927
s/w
Buch: A. Kursa
Regie: L. Kuleschow
Kamera: K. Kusnezow
Nur zum Teil erhalten
Produktion: Filmstudio Sowkino, Moskau

Lustiger Kanarienvogel
(Wessölaja kanarejka)
1929
s/w
Buch: B. Gusman, A. Mariengof
Regie: L. Kuleschow
Kamera: P. Ermolow
Produktion: Meschrabpomfilm, Moskau

◀ Einstellung aus *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiki*,1924

P. Podobed als Mr. West und A. Chochlowa als Gräfin in *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiki*

Die zwei Buldis
(Dwa-Buldi-Dwa)
1930
s/w
Buch: O. Brik, L. Kuleschow
Regie: N. Agadschanowa-Schutko, L. Kuleschow
Kamera: P. Ermolow
Produktion: Meschrabpomfilm, Moskau

Vierzig Herzen
(Ssorok sserdetz)
1930
s/w
Buch: A. Andriewsky
Regie: L. Kuleschow
Kamera: K. Kusnezow
Nicht erhalten
Produktion: Meschrabpomfilm, Moskau

Horizont
(Gorisont)
1933
s/w
Buch: L. Kuleschow
Regie: L. Kuleschow
Kamera: K. Kusnezow
Produktion: Meschrabpomfilm, Moskau

Der große Tröster
(Welikij uteschitelj)
1933
s/w
Buch: A. Kursa, L. Kuleschow nach O. Henrys Erzählung
Regie: L. Kuleschow
Kamera: K. Kusnezow
Länge: 2600 m
Produktion: Meschrabpomfilm, Moskau

Dochunda
1936
s/w
Buch: O. Brik
Regie: L. Kuleschow
Der Film wurde verboten und ist nicht erhalten
Produktion: Tadschikfilm, Duschanbe

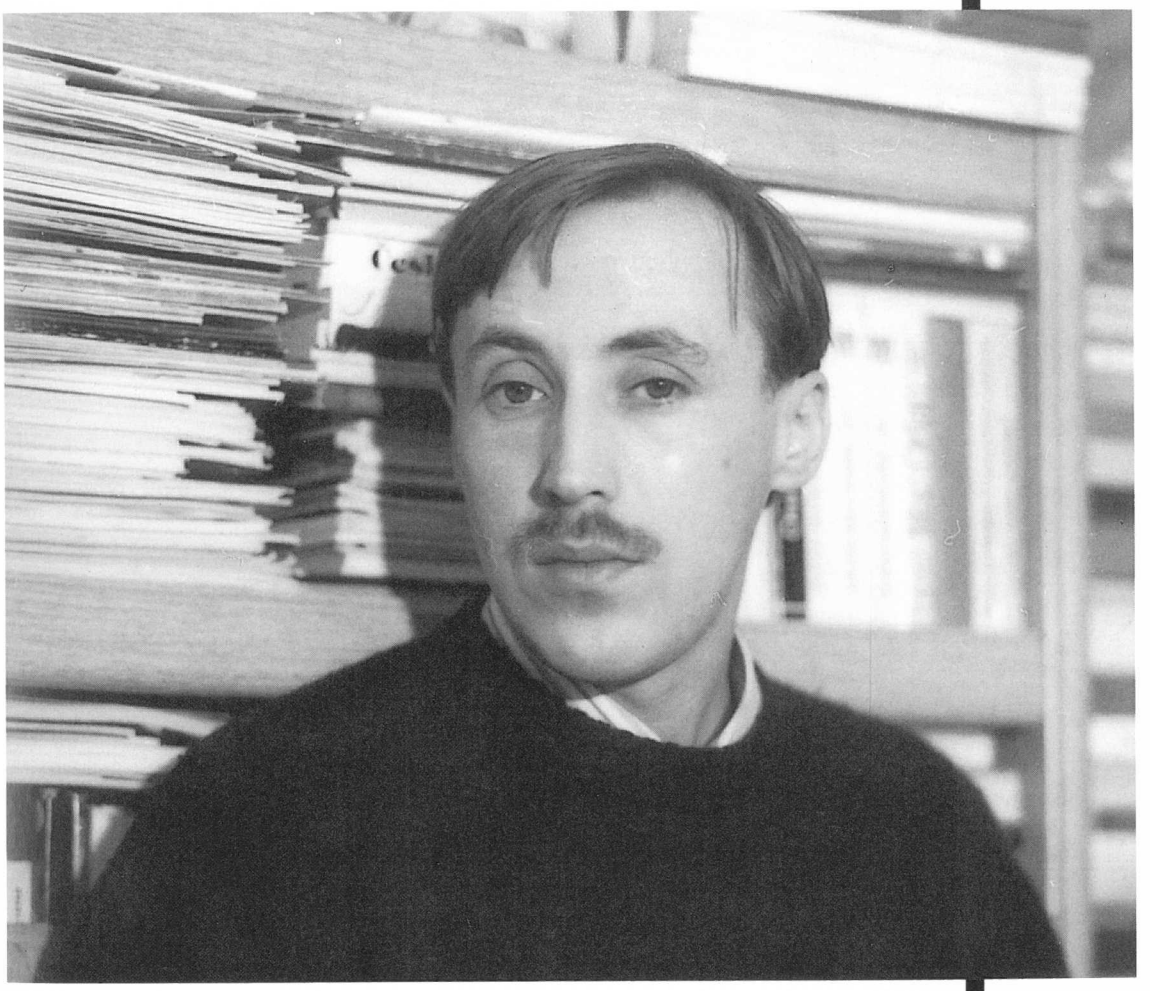
Die Sibirier
(Ssibirjaki)
1940
s/w
Buch: A. Witenson
Regie: L. Kuleschow, A. Chochlowa
Kamera: M. Kirillow
Produktion: Sojusdetfilm, Moskau

Timurs Eid
(Kljatwa Timura)
1942
s/w
Buch: A. Gaidar, L. Kuleschow
Regie: L. Kuleschow
Kamera: M. Kirillow
Produktion: Sojusdetfilm, Duschanbe
(nach Kriegsbeginn evakuierte man das Filmstudio nach Duschanbe)

Die Lehrerin Kartaschewa
(Utschitelniza Kartaschewa)
1942
s/w
Buch: L. Kuleschow nach L. Kassill
Regie: L. Kuleschow
Nicht vollendet
Kurzfilm für ›Kampfalmanach‹
Produktion: Sojusdetfilm, Duschanbe

Wir vom Ural
(My ss Urala)
1944
s/w
Buch: E. Pomeschtschikow, N. Roschkow
Regie: L. Kuleschow
Kamera: I. Gortschilin
Produktion: Sojusdetfilm, Duschanbe

Igor Minajew



Szene aus *Das Telefon*, 1985

Biographie

Igor Minajew wurde am 15. Januar **1954** in Charkow geboren. Seit dem 13. Lebensjahr besuchte er ein Schauspielstudio. Er studierte an der Schauspielfakultät der dem Ukrainischen Schewtschenko-Schauspieltheater angeschlossenen Theaterschule in Charkow, danach an der Fakultät für Filmregie der Karpenko-Kari-Theaterhochschule in Kiew.

1977 erstellte Minajew seine Diplomarbeit, eine Filmkomödie in 4 Teilen mit dem Titel *Die Möwe*. Er war Drehbuchautor, Regisseur und Szenenbildner in einer Person. **1978** drehte er in der dem ›Mosfilm-Studio‹ angeschlossenen Vereinigung ›Debüt‹ den Kurzfilm *Silberne Ferne* nach J. Guzalos Erzählung ›Der Scherz mit Katerina‹. Der Künstlerische Rat nahm den Film nicht ab. Das Hauptargument war, daß der Regisseur völlig unabhängig verfahren und nicht dem Rat der Leiter der Vereinigung gefolgt war.

1980 gelang es Minajew, einen weiteren Kurzfilm für das Fernsehen zu drehen: *Der Gast*. Und wieder kam es zur Einmischung der Zensur und der Leitung des Fernsehstudios, so daß der Film in gekürzter und veränderter Form herauskam. Nach diesem zweiten Mißerfolg erhielt Minajew fünf Jahre lang keine Arbeitserlaubnis.

1985 entstand am Odessaer Filmstudio der zwanzigminütige Film nach Kornej Tschukowskys Märchen ›Das Telefon‹, der beim 15. Moskauer Filmfestival als bester Kinderfilm ausgezeichnet wurde.

Erst im Jahre **1987** schuf Minajew schließlich seinen ersten abendfüllenden Spielfilm: *Kalter März*. Im Herbst 1987 prüfte die Konfliktkommission des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden seine abgelehnten Filme und rehabilitierte sie in vollem Umfang. Das geschah leider zu spät: Die Negative der *Möwe* und der *Silbernen Ferne* waren bereits vernichtet.

Seit **1988** lebt Minajew in Paris. Im selben Jahr fand in Paris die erste Ausstellung seiner Zeichnungen statt.

Die verschlossene Welt

Georgi Kowalenko

Das erste, was an den Graphikserien Igor Minajews ins Auge fällt, sind die Figuren. Einander erstaunlich ähnlich, mitunter kaum voneinander zu unterscheiden, tauchen sie mit beharrlicher Kontinuität auf jedem neuen Blatt auf.

Sie sind schweigsam und verschlossen, von der Realität losgelöst, die sie offenbar auch gar nicht brauchen. Sie hören in sich hinein oder lauschen einer Musik, die nur sie selbst vernehmen. Man hat den Eindruck, daß jeder von ihnen einzig ist, ein wie durch ein Wunder geretteter Splitter einer geheimnisvollen Welt. Einer zerbrechlichen, durchsichtigen Welt, die nur in ihnen allein erhalten geblieben ist.

Wahrscheinlich entsteht deshalb auf den Blättern, auf denen die Figur nicht allein ist, sondern noch jemanden neben sich hat, von der gleichen Art wie sie selbst, das Bild einer seltenen Einigkeit der Figuren. Es ist, als kehre die Welt zu ihnen zurück, die sie einst verloren, die Vergangenheit, die sie mit sich nahmen und in ihrer Einsamkeit sorgsam behüten.

Legt man mehrere Zeichnungen Igor Minajews dicht nebeneinander, Bild an Bild, ergibt sich folgender interessanter Effekt: Vor unseren Augen entsteht die Welt aus Figuren Minajews. Und wir beginnen zu verstehen, was für eine Welt das ist, welche Gesetze in ihr herrschen.

Diese Welt hat nur wenige Kennzeichen, doch sie alle sind bedeutungs- und sinnerfüllt. Gegenstände und Symbole haben besondere Rechte: Sie sind dem Menschen ebenbürtig, sind seine ständigen Begleiter und in sein Schicksal einbezogen. Das gilt auch für Vögel, Fische, Blumen, Früchte...

In dieser Welt hat alles seinen unangefochtenen Wert: Sektspritzer, Pfeifenrauch, ver-

Schattenspiel, 1987.
Gouache, 37 x 24 cm

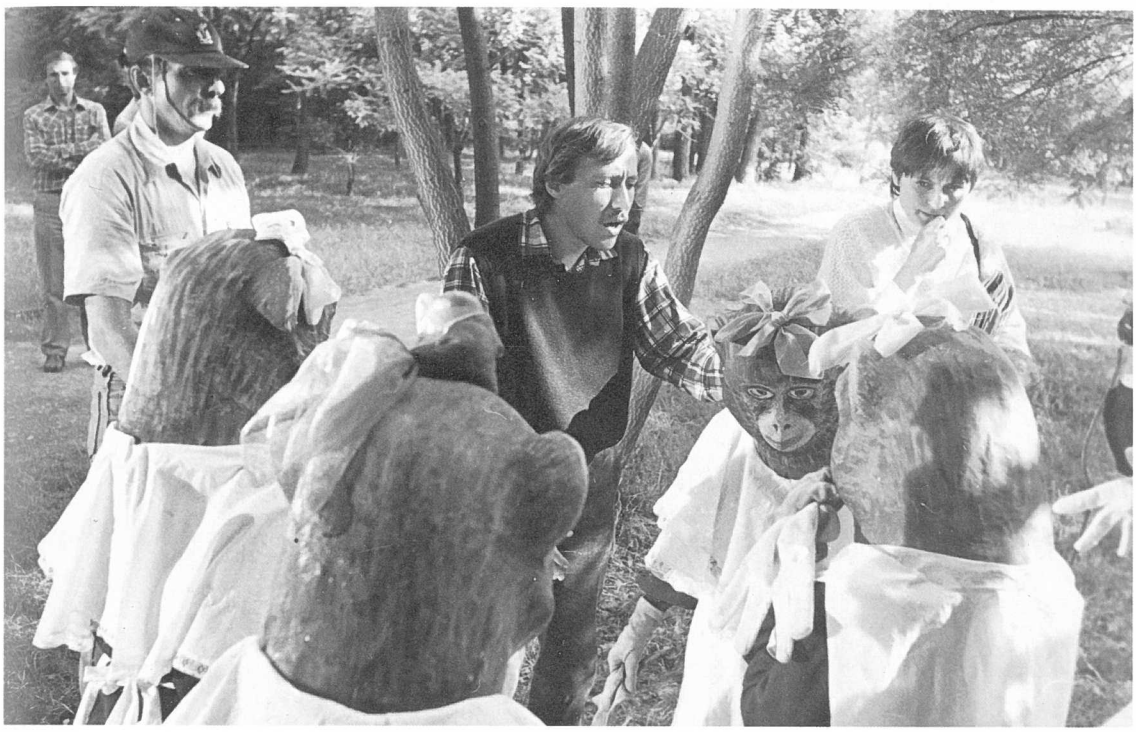
Die Kirsche, 1986.
Gouache, 30 x 21 cm

schlungene Bänder, Spiegelbilder, Wein in Gläsern. Minajews Figuren wissen das: Sie verfolgen verzaubert, wie der Rauch aufsteigt, wie sich ein Vogel aufschwingt, wie der Wein fließt; sie verstehen, daß die Spiegelbilder kein Zufall sind. Sie wissen das, weil sie von dieser Welt hervorgebracht und ihre Geschöpfe sind.

In dieser Welt herrscht nicht die Sonne, sondern der Mond. Die eine Hälfte der Gesichter der Figuren ist oft schwarz – sie sind vom Mond gezeichnet, sind seine Untergebenen, seine Vasallen. Das Licht des Mondes hat aus dieser Welt die Farbe vertrieben, und wenn sie irgendwo auftaucht, dann auf gespenstische, rätselhafte, schemenhafte Weise. Das Licht des Mondes hat der Welt die scharf umrissenen Konturen und die spitzen Ecken genommen, alle Linien winden sich, verlaufen in sanften Kurven. Es scheint überhaupt alles wie erstarrt, doch das ist keine tragische, sondern eine süße Erstarrung, wenn das Menschenwesen die Last der Alltäglichkeit gleichsam von sich abwirft, sich von allem Niederen lossagt und den ununterbrochen dahinrauschenden Klängen der Musik unterordnet.

Das Telefon, 1985

Kalter März, 1987



Igor Minajew (Mitte) während der Dreharbeiten zu *Das Telefon*, 1985

Minajew bei den Arbeiten zu *Das Telefon*, 1985

Filmographie

Die Möwe
(Tschaika)
1977
s/w
Buch: I. Minajew
Regie: I. Minajew
Kamera: W. Pankow
Länge: 30 min
Produktion: Odessa-Filmstudio, Odessa

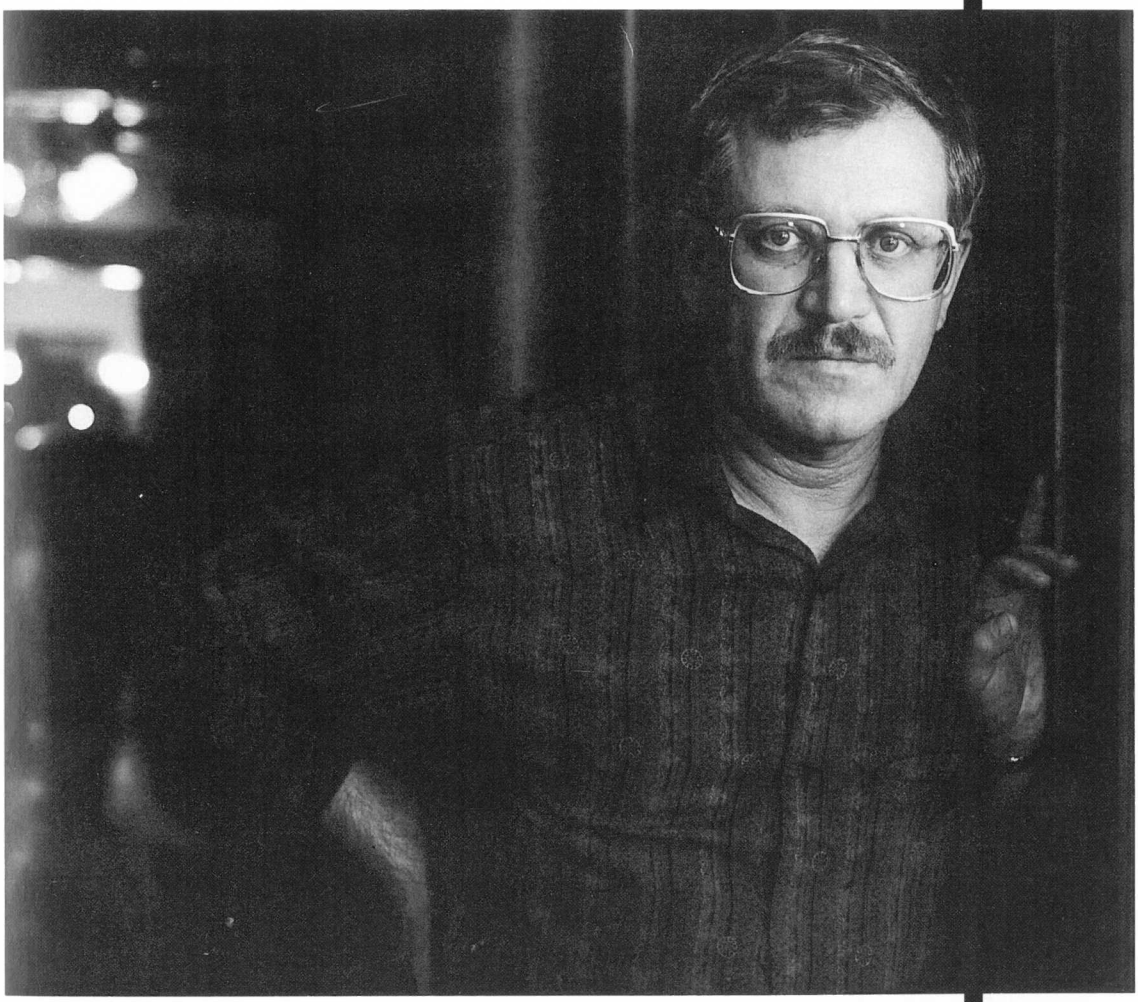
Silberne Ferne
(Serebrjannye dali)
1978
s/w
Buch: E. Wolodarski
Regie: I. Minajew
Kamera: W. Pankow
Länge: 30 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

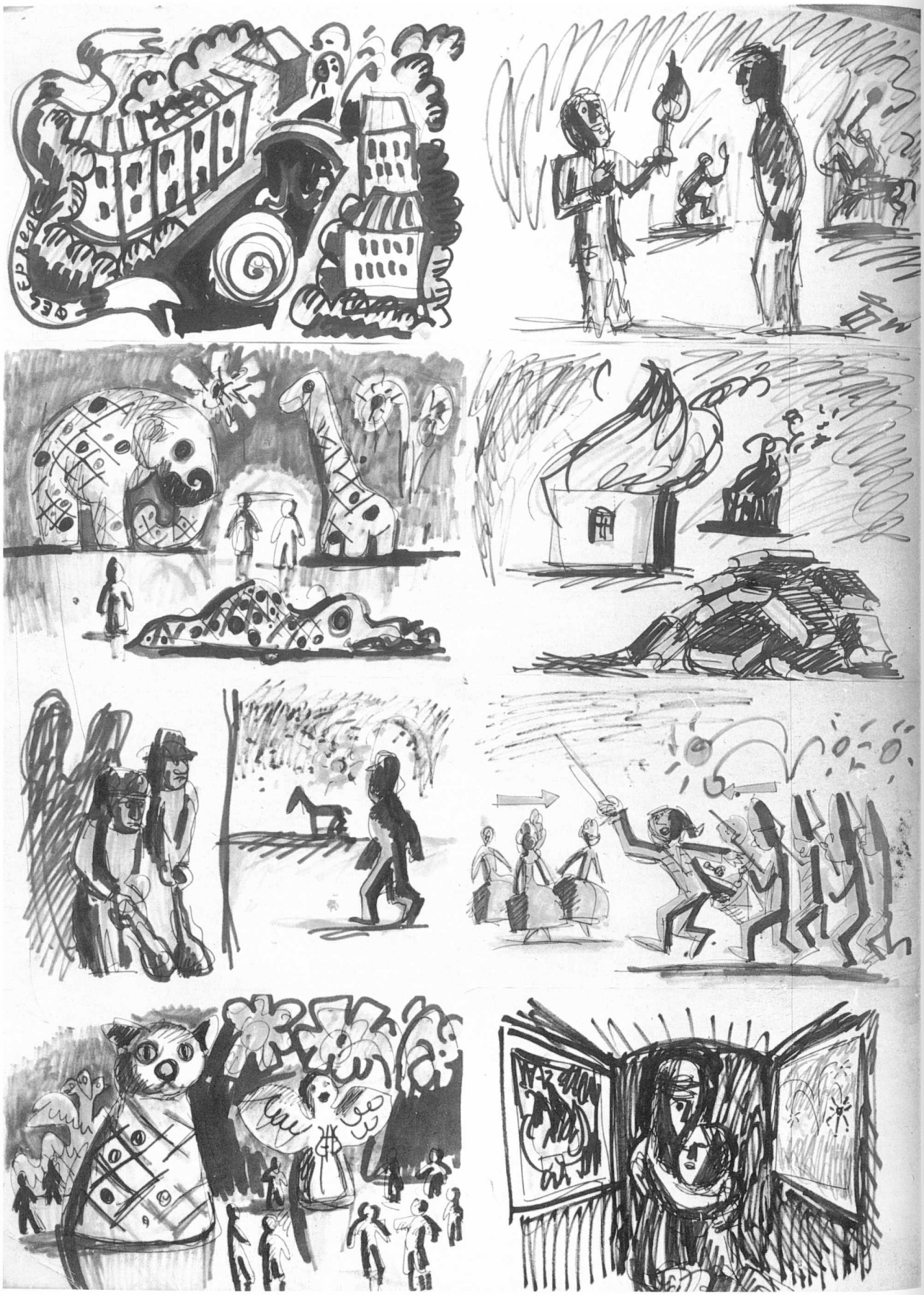
Der Gast
(Gostj)
1980
Farbe
Buch: W. Tokarewa
Regie: I. Minajew
Kamera: W. Pankow
Länge: 30 min
Produktion: Odessa-Filmstudio, Odessa

Das Telefon
(Telefon)
1985
Farbe
Buch: I. Minajew
Regie: I. Minajew
Kamera: W. Pankow
Länge: 20 min
Produktion: Odessa-Filmstudio, Odessa

Kalter März
(Cholodnyi mart)
1987
Farbe
Buch: A. Gorochow
Regie: I. Minajew
Kamera: W. Pankow
Länge: 110 min
Produktion: Odessa-Filmstudio, Odessa

Alexander Mitta





Skizzen zu *Wie Zar Peter seinen Mohren verheiratete*, 1976

Biographie

Alexander Mitta ist ein typischer Vertreter der sowjetischen Regisseursgeneration der sechziger Jahre, bei denen der Beginn ihrer Laufbahn mit dem ›Chruschtschowschen Tauwetter‹ zusammenfiel. Sein Name hatte einen guten Klang in jenen Jahren, als die sowjetische Filmkunst für eine gewisse Zeit die Fesseln der Normen des ›Sozialistischen Realismus‹ abstreifte und plötzlich in der Ich-Form zu erzählen begann, erfüllt vom tiefen Glauben an die Möglichkeit des Sieges von Güte und Menschlichkeit. Bevor die Jahre relativ freien künstlerischen Schaffens von der düsteren Epoche der ›Breschnewschen Stagnation‹ abgelöst wurden und sich die Hoffnungen auf ein besseres Leben im Lande zerschlugen, gelang es den Regisseuren, die von der sowjetischen Kritik als »Neoromantiker« bezeichnet wurden, eine Reihe von Werken zu schaffen, die vom Glauben an die Veränderung der sowjetischen Gesellschaft erfüllt waren. Es verwundert wohl kaum, daß die meisten dieser Filme an die Jugend adressiert waren.

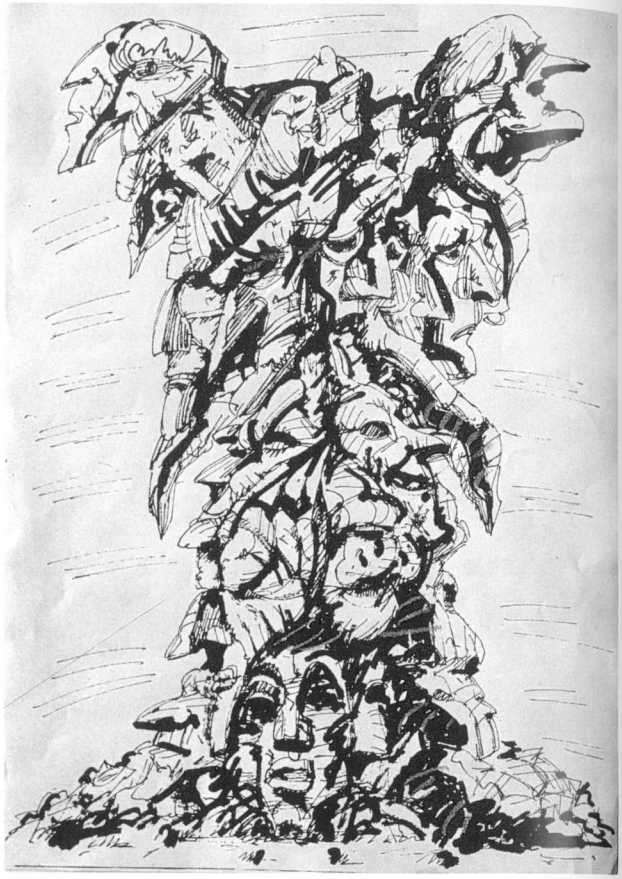
Alexander Mitta wurde am **28. 3. 1933** in Moskau geboren, schloß **1955** seine Ausbildung als Architekt ab und begann im selben Jahr ein Regiestudium an der Filmhochschule WGIK in der Klasse von Michail Romm.[1]

Sein Debüt gab Alexander Mitta am Mosfilm-Studio mit dem Film *Mein Freund Kolka*, in dem er mit Hilfe der Satire den Formalismus und die Bürokratie in der schulischen Erziehung entlarvte und diesen Mißständen seinen romantischen Helden entgegenstellte. Sein nächster Film *Ohne Furcht und Tadel* setzte dieses Thema fort. In zwei weiteren Filmen Mittas aus dem Leben der sowjetischen Schüler werden die Psyche der heutigen Halbwüchsigen und ihre komplizierten Beziehungen zur älteren Generation unter neuem Blickwinkel untersucht: *Tanja sucht Freunde* und *Punkt, Punkt, Komma*.

Zu Beginn der siebziger Jahre deutete sich im Schaffen Alexander Mittas eine Wende an. Er gab dem Hang zum optisch reizvollen Kommerzfilm nach. Er erklärte, er habe nach der »erzwungenen ökonomischen Nische« gesucht, in die man sich vor den Konflikten mit den Bürokraten flüchten könne. In seinem Schaffen zeichnete sich jetzt eine kompromißlerische Haltung ab. In dem Film *Leuchte, mein Stern, leuchte* unternahm er gewissermaßen den Versuch, aus dem Stoff der Oktoberrevolution einen sowjetischen ›Western‹ zu machen. In dem Streifen *Wie Zar Peter seinen Mohren verheiratete* verband er erstmals Elemente kontrastierender Genres miteinander, indem er ein stilisiertes Musikfilmdrama mit hohem Schauwert schuf. Als erster sowjetischer Regisseur realisierte er mit *Flug durchs Feuer* die Idee eines sowjetischen Katastrophenfilms. Der Streifen spielte großen Gewinn ein (100 Millionen Zuschauer in der Sowjetunion). In den darauffolgenden Jahren setzte Mitta seine Experimente auf dem Gebiet des ›Genrefilms‹ fort (*Märchen der Wanderungen, Der Schritt*), in dem er nach eigener Aussage »eine anspruchsvolle Idee mit den aggressiven Mitteln der Einflußnahme auf den Zuschauer« zu vereinen sucht.

1 Michail Jljitsch Romm (1901–1971), sowjetischer Regisseur, Autor des Dokumentarfilms ›Der gewöhnliche Faschismus‹.

Im Schutz der Schale, 1989.
Mischtechnik, 42 x 29 cm



Berg der Autoritäten, 1990.
Mischtechnik, 42 x 29 cm.

Essay über die Zeichnungen

Alexander Mitta

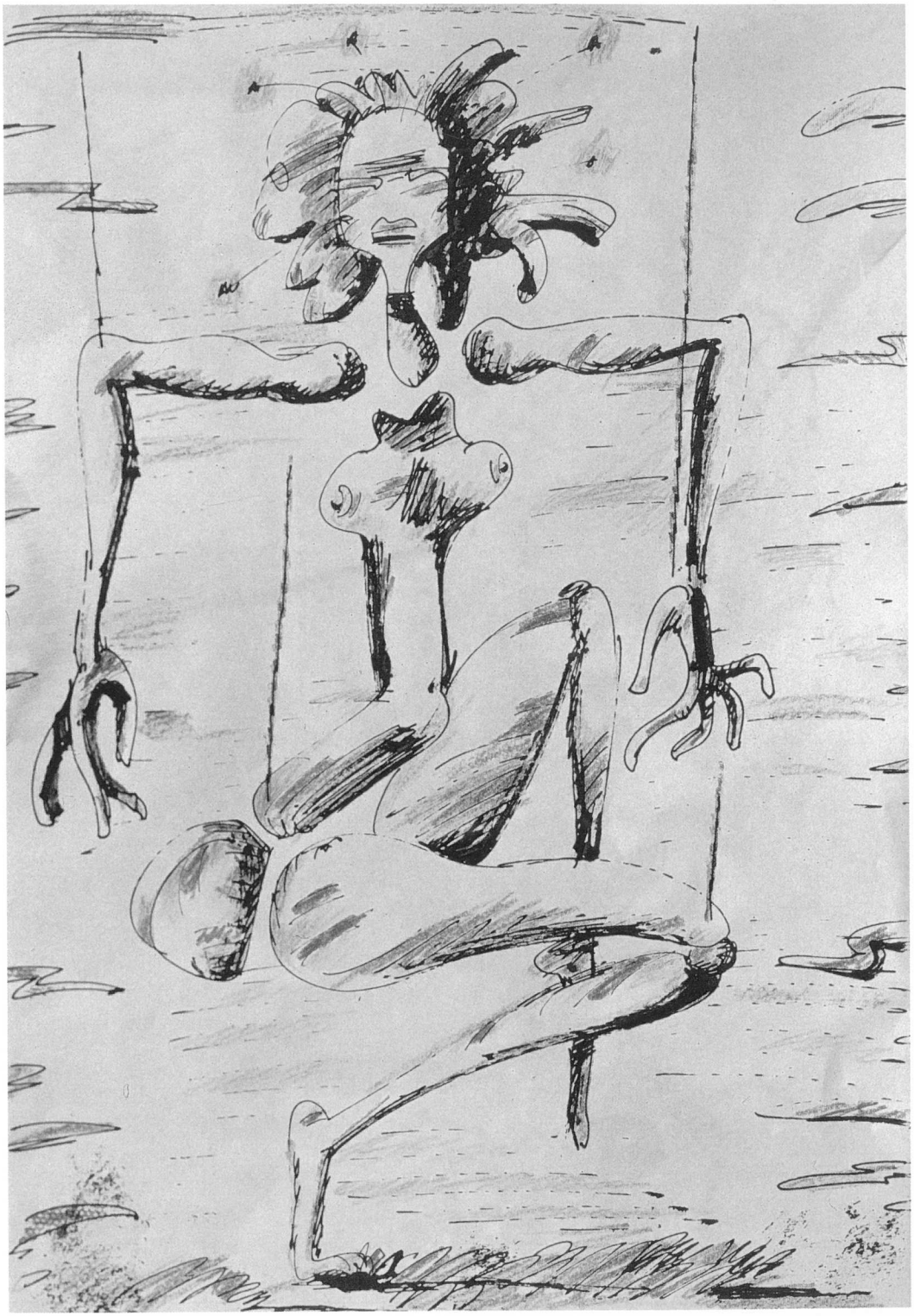
Gewöhnlich zeichne ich während der Arbeit an einem Film, ich zeichne einen Film praktisch dreimal: das erste Mal beim Verfassen des Drehbuchs, das zweite Mal während der Vorbereitungsphase, zur Orientierung der Gruppe, das dritte Mal als Arbeitsplan vor jeder Einstellung. Für mich ist es so einfacher – die Arbeit erscheint klarer, und man muß weniger erklären. Doch das sind rein technologische Zeichnungen. Nach dem Abschluß der Dreharbeiten werfe ich eine Menge Papier weg.

Die hier gezeigten Zeichnungen gehören zu einer anderen Kategorie. Das ist das, was ich in den Pausen – den häufigen Begleitern der Dreharbeiten beim Film – oder an den Abenden bei einer Expedition zeichne, wenn die Gruppe feiert oder sich mit Flirts zerstreut. Während der Dreharbeiten lebt man in einem besonderen, langanhaltenden Spannungszustand, und das Zeichnen hilft mir so wie die Zigarette dem Raucher. (Selbst rauche ich nicht.)

Es gibt noch einen anderen Aspekt der therapeutischen Wirkung des Zeichnens. Beim Film ist sehr viel vorausberechnet, und mein Bedürfnis nach Impulsivität, Improvisation und freier Selbstäußerung wird hier zu wenig befriedigt. In der Regel gibt es allzu viele Kompromisse, zu viel Winkelzüge und Bemühungen, alles in den starren Rahmen der Wirklichkeit hineinzupressen. Und da erinnert mich eine improvisierte Skizze – alle Zeichnungen sind Improvisationen – daran, daß ich kein Buchhalter, kein Ingenieur, kein Konstrukteur, sondern ein Künstler bin. Das sind kleine, harmlose Träume – jede Zeichnung stelle ich mir in Form eines großen Bildes vor. Manchmal denke ich: Irgendwann höre ich für ein halbes, ein Jahr auf mit den Filmen, spanne die Leinwand auf den Rahmen...

Aller Wahrscheinlichkeit nach wird es damit wohl nie etwas, weil Filmen lange dauert und ich meine Ideen arbeitsaufwendig realisiere und die Arbeit immer seltener von Erfolg gekrönt ist. So ist das übrigens bei fast allem: Das Leben häuft nur Schulden an.

Das, was zu zeigen ich mich entschlossen habe, gehört zum Thema ›Grünes Bewußtsein‹. Ich wollte die Idee der einheitlichen Seele alles Lebenden anschaulich zum Aus-



Der Schnitt, 1988. Filzstift, 60 x 41 cm

druck bringen. Dabei wende ich mich, wie in den Filmen, an das ungeübte Auge und verwende die traditionelle und von den Berufskünstlern verachtete allegorische Reihe. Die in menschlichen Figuren zum Ausdruck gebrachte Metapher hielt man schon im 19. Jahrhundert für etwas Dunkles, Schlummerndes. Doch mir ist das eigentlich gleich. Ich kann mir eine Idee in keiner anderen Form als in der menschlichen Gestalt vorstellen. Pflanzen, Emotionen, Metaphern in Menschengestalt sind für den Regisseur die natürliche Art zu denken. Würde ich mich allerdings mit der Malerei professionell befassen, lägen Minimal- und Konzept-Art in meinem Interessenkreis. Zumindest gefällt mir das bei den anderen.

Skizzen zu *Wie Zar Peter seinen Mohren verheiratete*, 1976

Ein Märchen der Reise, 1982

Einstellung aus *Ein Märchen der Reise*

Filmographie

Mein Freund Kolka
(Drug moi Koljka)
1961
s/w
Buch: A. Chmelika, N. Saltykow, A. Mitta
Regie: A. Mitta
Kamera: K. Masslennikow
Länge: 100 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Ohne Furcht und Tadel
(Bes stracha i upreka)
1963
s/w
Buch: P. Mussinow, C. Lungin
Regie: A. Mitta
Kamera: G. Schatrow
Länge: 100 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Tanja sucht Freunde
(Swonjat, otkrojte dwerj)
1966
s/w
Buch: A. Wolodin
Regie: A. Mitta
Kamera: A. Paulsjuk
Länge: 90 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Leuchte, mein Stern, leuchte
(Gori, gori moja swesda)
1970
Farbe
Buch: W. Fried, J. Dunsky, A. Mitta
Regie: A. Mitta
Kamera: J. Sokol
Länge: 100 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Punkt, Punkt, Komma
(Totschka, totschka, sapjataja)
1972
Farbe

Während der Dreharbeiten zu *Leuchte, mein Stern, leuchte*, 1970

Walerij Solotuchin als Filka mit dem Mohren, gespielt von Wladimir Wysozky, in *Wie Zar Peter seinen Mohren verheiratete* aus dem Jahre 1976

Buch: M. Ljwowsky
Regie: A. Mitta
Kamera: R. Wesseler
Länge: 90 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Moskau, meine Liebe
(Moskwa, ljubowj moja)
1974
Farbe
Buch: T. Kasikura, A. Mitta, E. Radsinsky
Regie: A. Mitta
Kamera: W. Nachapzew
Länge: 90 min
Produktion: Mosfilm, UdSSR und Toch-Eita, Japan

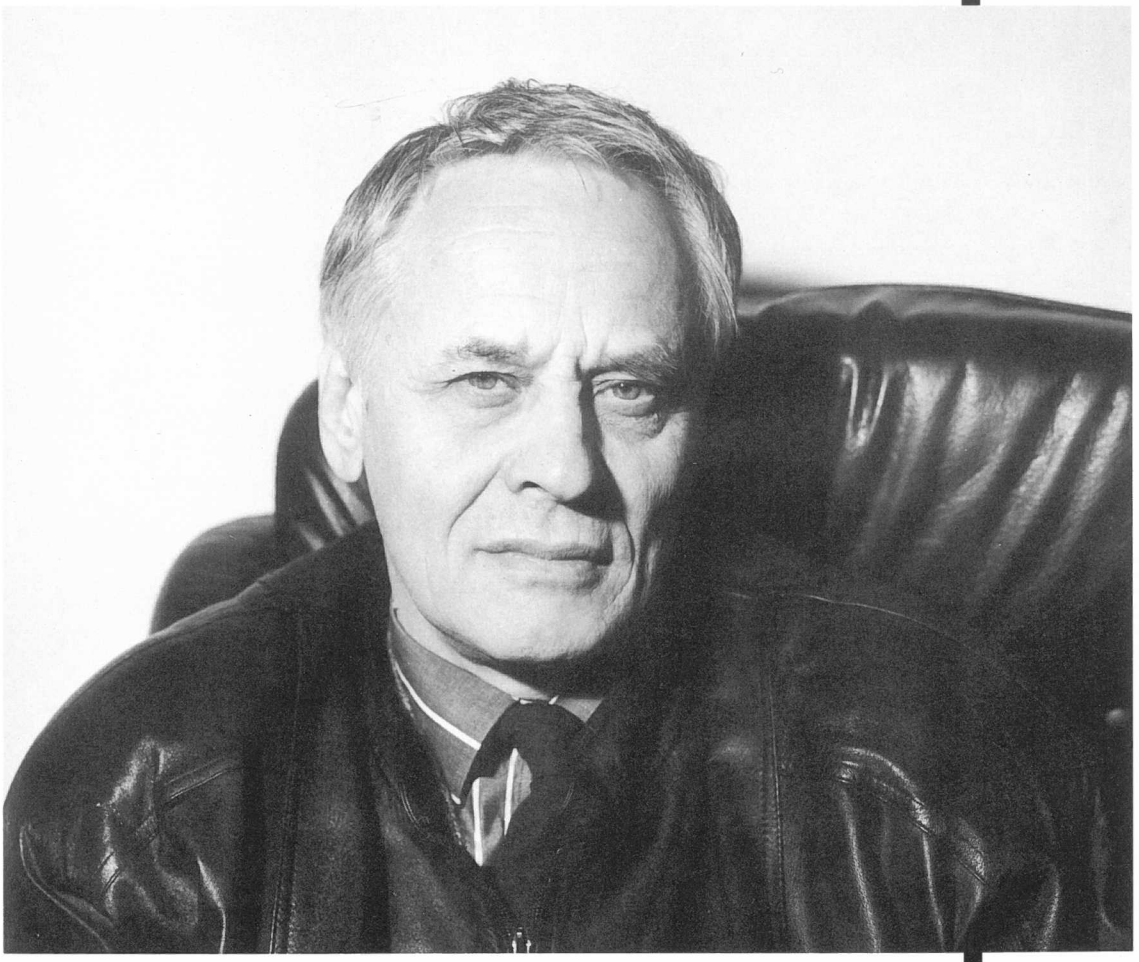
Wie Zar Peter seinen Mohren verheiratete
(Skas pro to kak zarj Petr Arapa schenil)
1976
Farbe
Buch: W. Fried, J. Dunsky, A. Mitta
Regie: A. Mitta
Kamera: W. Schuwalow
Länge: 100 min
Produktion: Mosfilm, UdSSR und Allianz-Film, Berlin, ZDF, BRD

Flug durch's Feuer
(Ekipasch)
1980
Farbe
Buch: W. Fried, A. Mitta, J. Dunsky, B. Urisowik
Regie: A. Mitta
Kamera: W. Schuwalow
Länge: 140 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Ein Märchen der Reise
(Skaska stranstwij)
1982
Farbe
Buch: W. Fried, J. Dunsky, A. Mitta
Regie: A. Mitta
Kamera: W. Schuwalow
Länge: 90 min
Produktion: Mosfilm, UdSSR, ČSSR und Rumänien

Der Schritt
(Schag)
1987
Farbe
Buch: A. Mitta, W. Mereschko, W. Zwetow, I. Iwama
Regie: A. Mitta
Kamera: W. Schuwalow
Länge: 100 min
Produktion: Sovinfilm, UdSSR und Segoto Filmproduktion, Japan

Wladimir Naumow



Biographie

Wladimir Naumow wurde am 6. Dezember **1927** in Leningrad geboren. Sein Vater war Kameramann. Im Oktober **1941** wurde die Familie Naumow zusammen mit den Mitarbeitern des Mosfilm-Studios nach Alma-Ata evakuiert. **1945**, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, kehrte Naumow nach Moskau zurück und begann mit dem Studium des Regiefaches an der Moskauer Filmhochschule in der Klasse des berühmten ukrainischen Filmregisseurs Igor Sawtschenko, der über der Arbeit an dem Film ›Gesprengte Fesseln‹ (›Taras Schewtschenko‹) starb. Nach der in den Jahren des totalitären Regimes eingeführten Regel mußte jeder Film von Stalin persönlich sanktioniert werden. Nachdem sich Stalin den Film ›Gesprengte Fesseln‹ angeschaut hatte, machte er einige Änderungsvorschläge. Doch Iwan Bolschakow, der damalige Filmminister, wagte nicht, dem ›Führer‹ zu sagen, daß der Regisseur gestorben war. Eilig ließ man dessen Schüler Wladimir Naumow und Alexandrow Alow kommen und gab ihnen Weisung, den Film im Sinne Stalins zu vollenden. Als Belohnung für den erfolgreichen Abschluß der Arbeiten erhielten die jungen Regisseure das Recht auf eine selbständige Inszenierung – ein für jene Zeit unglaubliches Privileg.

So drehten sie in Kiew ihren ersten abendfüllenden Spielfilm *Unruhige Jugend*, dann nach Nikolai Ostrowskis Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* (*Pawel Kortschagin*). Der letztgenannte Film hatte heftige Angriffe der offiziellen Kritik und der leitenden Funktionäre zur Folge. Den Regisseuren hielt man Pessimismus, religiösen Fanatismus des Helden und den Einfluß des italienischen Films vor.

1956 begannen Alow und Naumow am Mosfilm-Studio zu arbeiten. Es entstand *Friede dem Eintretenden*. Das Werk blättert am Schicksal Einzelner die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges auf, ohne die für den sowjetischen Film jener Zeit charakteristischen Klischees und Schwarz-Weiß-Zeichnungen der Kriegsgegner. In der Folge warf man den Autoren politische Kurzsichtigkeit, abstrakten Humanismus und die Bejahung »unsinniger allgemeinmenschlicher Werte« vor. Damals waren das furchtbare Anschuldigungen, die schlimme Konsequenzen haben konnten, um so mehr, als im Produktionsjahr des Films, **1961**, die Berliner Mauer errichtet wurde. Dem Film drohte die Vernichtung. Doch die neue Ministerin für Kultur, Katerina Furzewa, gab unerwartet ihr Einverständnis, den Streifen auf dem 22. Internationalen Filmfestival in Venedig zu zeigen, von wo die Regisseure zwei Preise mitbrachten. Dessenungeachtet kam der Film in der UdSSR mit einer sehr geringen Anzahl von Kopien in den Verleih und erreichte so den sowjetischen Zuschauer praktisch nicht.

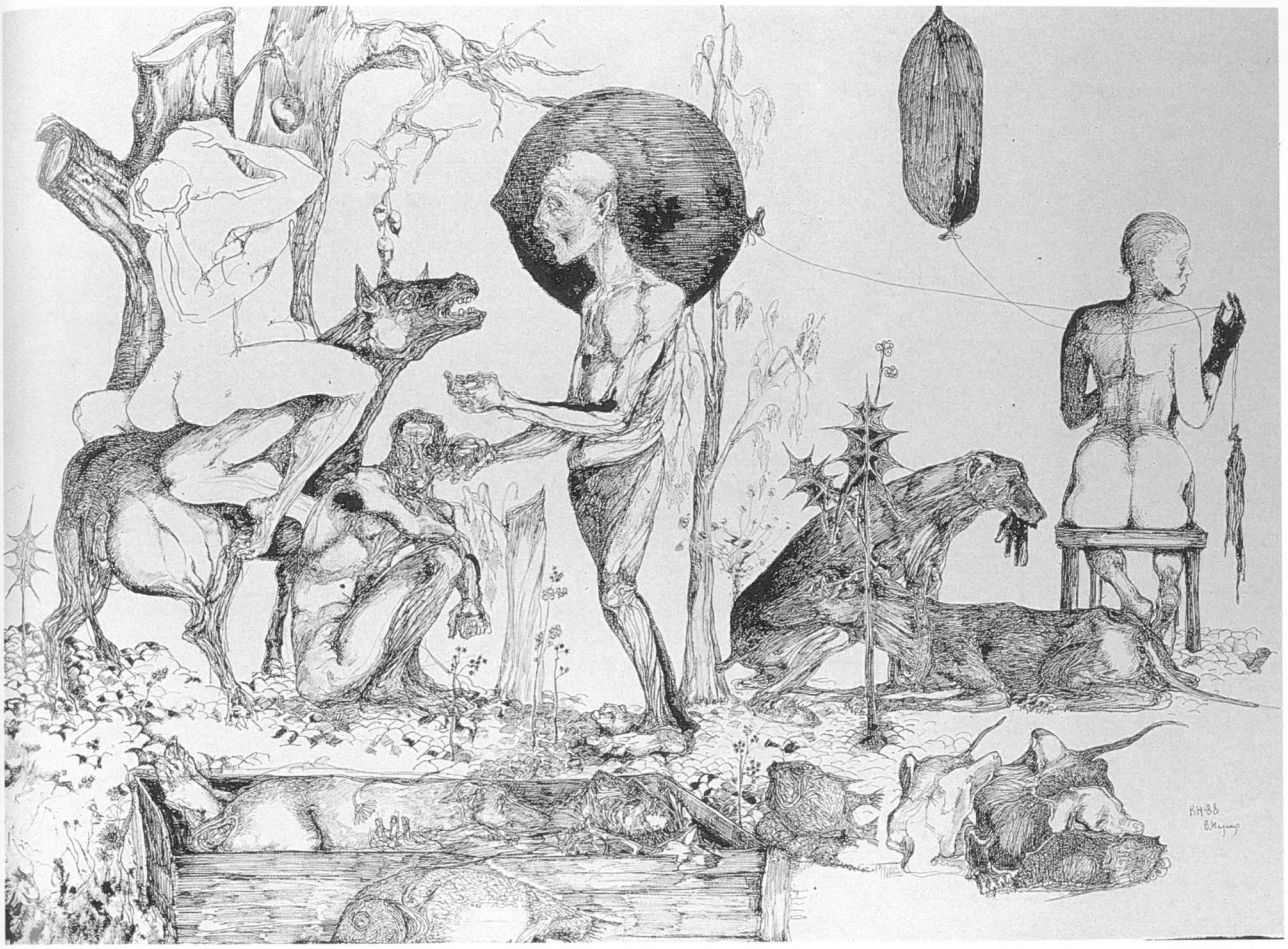
1966 inszenierten Alow und Naumow ihren besten Film, das sozialkritische Pamphlet *Der böse Witz* nach der gleichnamigen Erzählung von Dostojewski, der erneut einen Sturm der Entrüstung, besonders bei Michail Suslow, dem ersten Parteiideologen des Landes, auslöste. Die wenigen Kopien, die anzufertigen gelungen war, wurden beschlagnahmt und im Filmkomitee unter Verschluß gehalten. Der Film geriet für lange Jahre in Vergessenheit, was die Presse allerdings nicht daran hinderte, ihre Verrisse zu veröffentlichen, obwohl niemand den Film gesehen hatte. Erst **1988** kam *Der böse Witz* in die sowjetischen Kinos. In den folgenden Jahren unterrichteten Alow und Naumow an den höheren Regie- und Szenaristenkursen sowie an der WGIK in Moskau.

1970 drehten sie ein großes Filmepos, den Zweiteiler *Die Flucht*, die erste Verfilmung der Prosa Michail Bulgakows in der UdSSR. Der mit großer Professionalität gemachte Streifen stieß auf zwiespältige Resonanz: Einerseits warf man den Autoren Mitgefühl für die Weißgardisten vor, andererseits legte man ihnen zurecht eine gewisse Vereinfachung der komplizierten philosophischen Konzeption des Bulgakowschen Romans sowie eine zu eindeutige Interpretation der Revolution und des Bürgerkriegs zur Last.
Nach dem ebenfalls zweiteiligen *Till Eulenspiegel* nach Charles de Coster drehten die beiden Partner einen zweiteiligen Politkrimi (*Teheran '43*) anhand von Geheimunterlagen aus den sowjetischen Archiven über die angeblich von Hitler geplanten Morde an Churchill, Stalin und Roosevelt während der Konferenz von Teheran, welche durch die sowjetische Abwehr verhindert wurden.

◀ Blinde in *Till Eulenspiegel*, 1976

In den siebziger Jahren entstanden auch weiterhin Filme, in denen das Thema des politischen und sozialen Lebens des Landes mit dem persönlichen Schicksal Einzelner verknüpft ist (*Die Wahl*). Während der Dreharbeiten zu *Das Ufer* starb Alexandrow Alow. Seitdem arbeitet Naumow allein. 1989 vollendete er *Das Gesetz*. Die Geschichte dieses Films ist recht ungewöhnlich. **1964**, noch zu Zeiten des ›Chruschtschowschen Tauwetters‹, hatten Alow und Naumow das Drehbuch über die Arbeit der Staatsanwaltschaft zur Rehabilitierung unschuldig Verurteilter während der schrecklichen Repressalien Stalins geschrieben. Doch es wurde nicht fertig, bevor die ›neue Eiszeit‹ begann. Erst 25 Jahre später gelang es deshalb, diesen Film zu realisieren.

Gesichter, Nr. 18, 1988. *Serie Die Menschenmenge*. Tusche, 48 x 36 cm.



Die Trauung, 1988. Tusche, 36 x 48 cm.

Monster

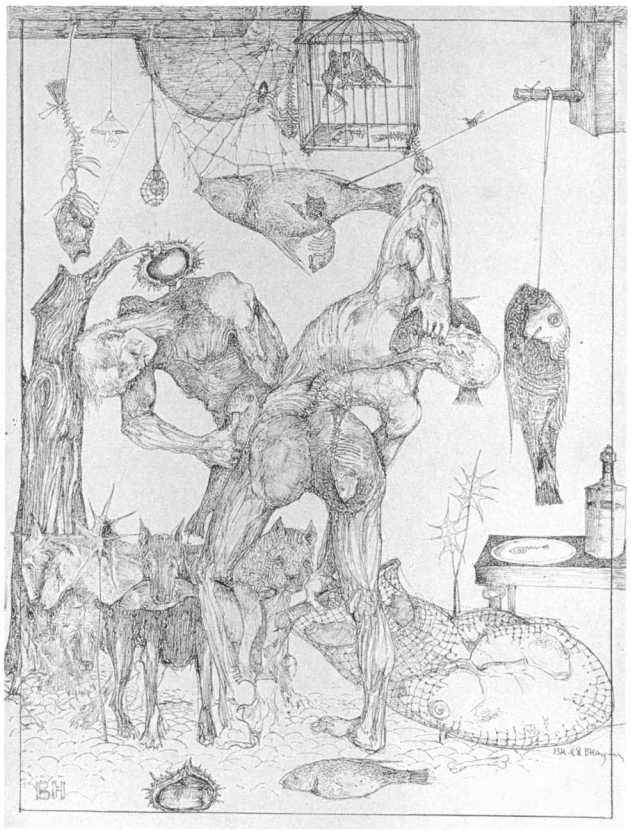
Wladimir Naumow

Das erste, was ich in meinem Leben gezeichnet habe, war ein ›Monster‹. Unförmig, mit einem Elefantenleib, einem faltigen Schildkrötenhals, auf dünnen Vogelbeinen, schien es mir sehr lebendig und wurde sofort zu meinem besten Freund. Freilich wußte ich damals noch nicht, daß man es ›Monster‹ nannte: das erfuhr ich eben im Augenblick seines tragischen Todes. Gezeichnet habe ich es mit einem Kopierstiftstummel an der Wand unter dem Tisch, in der dunkelsten Ecke. Es lebte dort friedlich fast eine Woche lang, bis meine Mutter ein Großreinemachen begann. Nachdem sie den Tisch weggerückt hatte, schlug sie die Hände über dem Kopf zusammen und rief: »Mein Gott, was ist das denn für ein Monster!« (So erfuhr ich seinen Namen). Mit einem nassen Lappen in der einen und einem Küchenmesser in der anderen Hand stürzte sie sich auf das ›Monster‹ und begann es von der Wand abzukratzen. Bald war alles erledigt – wo eben noch mein Freund gewesen war, blieb ein ekliger, unförmiger Fleck.

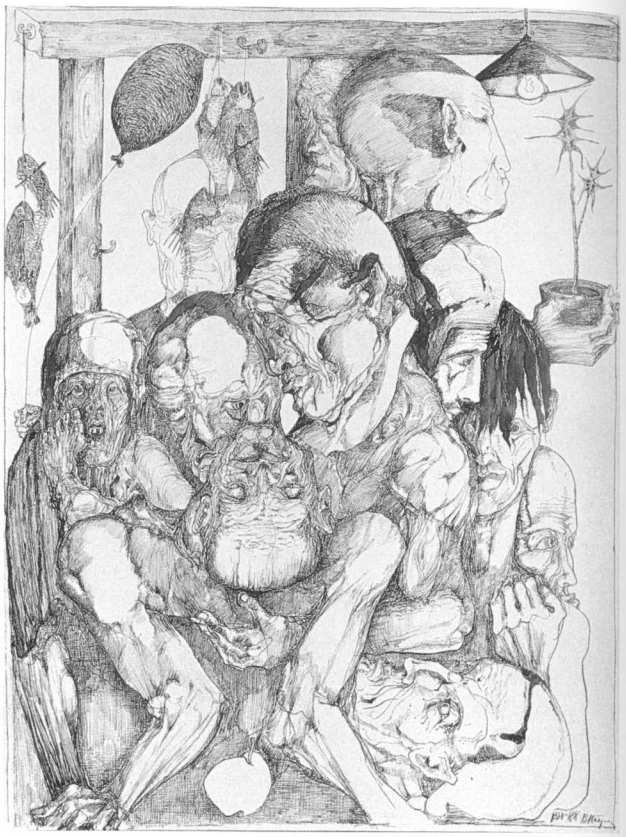
Die ganze Nacht hindurch weinte ich. Gegen Morgen hatte ich eine einfache und geniale Idee: »Das habe doch ich gezeichnet – also kann ich noch einmal das gleiche zeichnen.« Ohne eine Minute zu verlieren, machte ich mich im Traum sofort daran, allerdings kam nichts dabei heraus. Nachdem ich aufgewacht war, schlüpfte ich zur Toilette und unternahm einen weiteren Versuch, nun schon ganz wach, mit einem rostigen Nagel auf einer nassen, abblätternden Wand; doch zu meinem großen Erstaunen gelang mir das ›Monster‹ dieses Mal nicht. Es kam etwas ganz anderes dabei heraus.

In der Folge, im Laufe meines ganzen Lebens, wenn ich den Pinsel, den Bleistift oder die Feder zur Hand nahm, geschah etwas Ähnliches – was ich mir auch ausgedacht hatte, die ursprüngliche Idee ›veraltete‹ auf dem Wege ihrer Realisierung, nahm eine ganz andere Form an oder zeigte sich mir zumindest von einer völlig unbekannten Seite…

Ich habe viel und überall gezeichnet. Mit dem und auf dem, was gerade zur Hand war – auf Kalendern, Unterlagen, Papierfetzen.

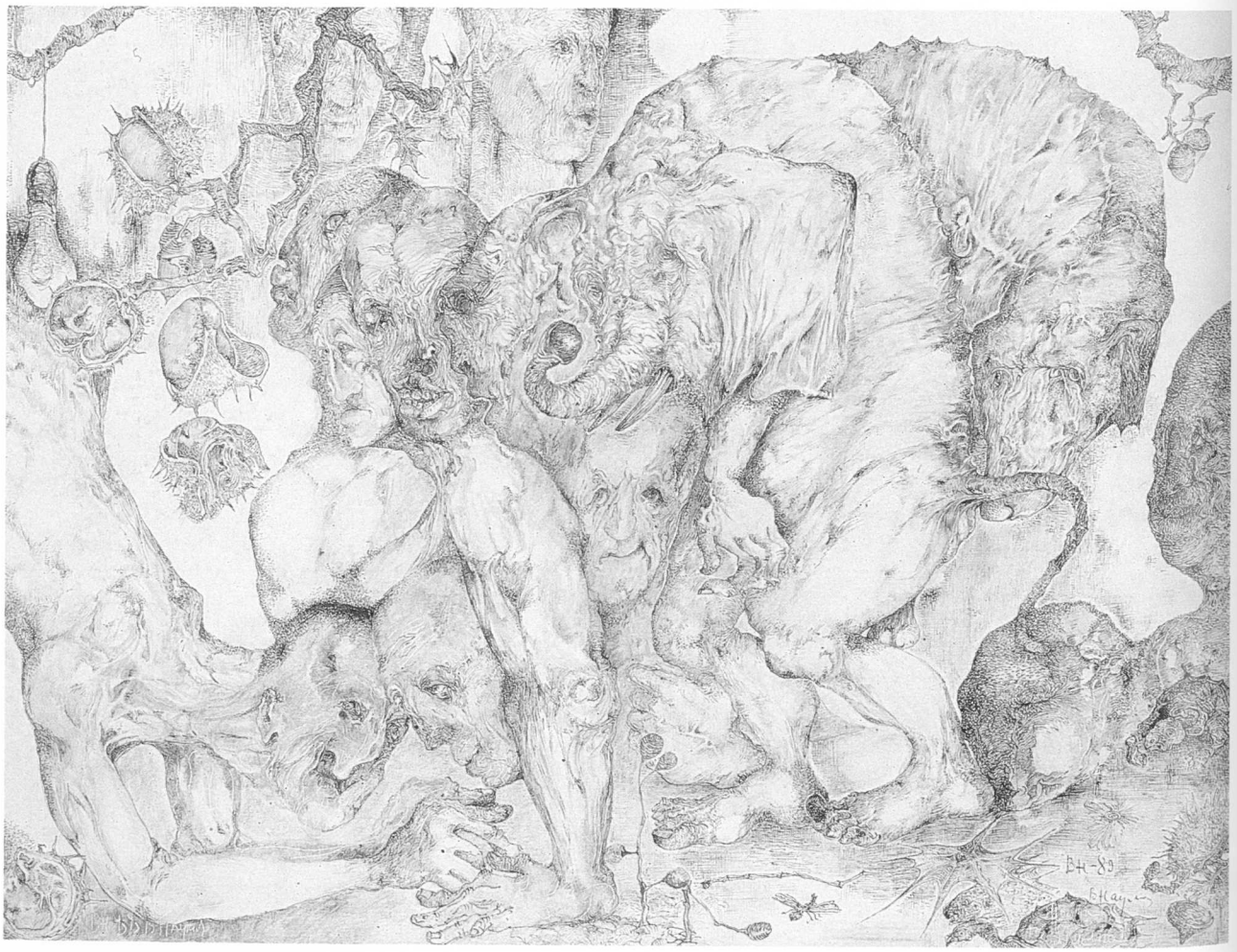


Zeichnung Nr. 40 aus der Serie *Fische*, 1988. Tusche auf Papier, 48 x 36 cm



Gesichter, Nr. 6 aus der Serie *Die Menschenmenge*, 1988. Tusche auf Papier, 48 x 36 cm

Die Verwandlung, Nr. 35 aus der Serie *Die Menschenmenge*, 1989. Tusche auf Papier, 36 x 48 cm.



Viele Filmideen wurden auf diesen nun verlorengegangenen Papierfetzen geboren. Mitunter gab eine zufällige Skizze den Anstoß zu einer künftigen Szene oder einem Sujet. Es gab Filme, für die ich fünf- bis sechshundert Zeichnungen machte. Doch das war kein optisches Buch, sondern eher eine Art anschaulicher ›Gedankenfetzen und -enden‹. Wenn ich Schauspieler finden mußte, skizzierte ich einige Gesichtstypen, und meine Assistenten ließen sich bei der Suche nach den Darstellern von diesen Skizzen leiten. Das Erscheinungsbild der Menge hatte für mich stets eine besondere Bedeutung. Mitunter murrten meine Assistenten unzufrieden: »Wo sollen wir solche Visagen finden. Das sind doch ›Monster‹. Das sind doch Gesichter aus dem Mittelalter, solche gibt's jetzt nicht mehr.«

Aus diesen Steckbriefen für die Komparsen entstanden viele meiner Graphikserien. Beispielsweise ›Die Menge‹. Natürlich halfen mir die Zeichnungen sehr bei der Regiearbeit. Doch manchmal störten sie auch. Wenn es mich zu sehr gepackt hatte und ich den Film allzu ausführlich ›aufgezeichnet‹ hatte, langweilte es mich, ihn zu drehen. Ich habe praktisch nie nach der Natur gezeichnet. Alle meine Zeichnungen sind Phantasien. Oder Träume. Doch die Träume habe ich in der Regel in Farbe gemalt. Wenn ich zu zeichnen begann, wußte ich nicht, wie die fertige Zeichnung aussehen würde. Immer lag alles in meiner Hand. Nicht ich führte sie, sondern sie führte mich dahin, wohin es ihr beliebte, und ich folgte ihr ergeben wie ein Hund, der vor einen Karren gespannt ist. Vielleicht wollte meine Hand immer noch jenen alten Freund zeichnen. Manchmal kommt es mir so vor, als ob mein ›Monster‹ in Elemente zerfallen sei und in alle meine Zeichnungen und Bilder Einzug gehalten habe, sich aber vor mir versteckt. Ich hoffe fortwährend, daß ich es im nächsten Augenblick fassen werde, aber stets entschlüpft es mir wie ein Trugbild.

Wladimir Naumow während der Dreharbeiten zu *Friede dem Eintretenden*, 1961

Die Flucht, 1970. Chludows Traum

Die Flucht, 1970. Angriff der Roten Armee

Jewgeny Ewstigneew (im Hintergrund) als Pralinsky in *Der böse Witz*, 1966

Filmographie

Unruhige Jugend
(Trewoschnaja molodostj)
1955
s/w
Buch: W. Beljajew, M. Bleiman
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: A. Pischikow
Länge: 90 min
Produktion: Kiewer Filmstudio

Wie der Stahl gehärtet wurde
(Kak sakaljalasj Stalj)
1956
s/w
Buch: K. Issaew
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: I. Minkowezky, S. Schachbasjan
Länge: 93 min
Produktion: Kiewer Filmstudio

Friede dem Eintretenden
(Mir wchodjaschemu)
1961
s/w
Buch: L. Sorin, A. Alow, W. Naumow
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: A. Kusnezow
Länge: 82 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Die Münze
(Moneta)
1963
s/w
Buch: A. Alow, W. Naumow nach A. Malz
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: A. Kusnezow
Länge: 84 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Der böse Witz
(Skwernyi anekdot)
1966
s/w
Buch: A. Sorin, A. Alow, W. Naumow nach F. Dostojewsky
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: A. Kusnezow
Länge: 91 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Szene aus *Der böse Witz*, 1966

Einstellung aus *Friede dem Eintretenden*, 1961

Die Flucht
(Beg)
1970
s/w
Buch: A. Alow, W. Naumow nach Michail Bulgakow
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: L. Pastaschwili
Länge: I. und II. Teil 123 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Till Eulenspiegel
(Legenda o Tile)
1976
Farbe
Buch: A. Alow, W. Naumow nach Charles de Coster
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: W. Schelesnjakow
Länge: I. und II. Teil 142 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

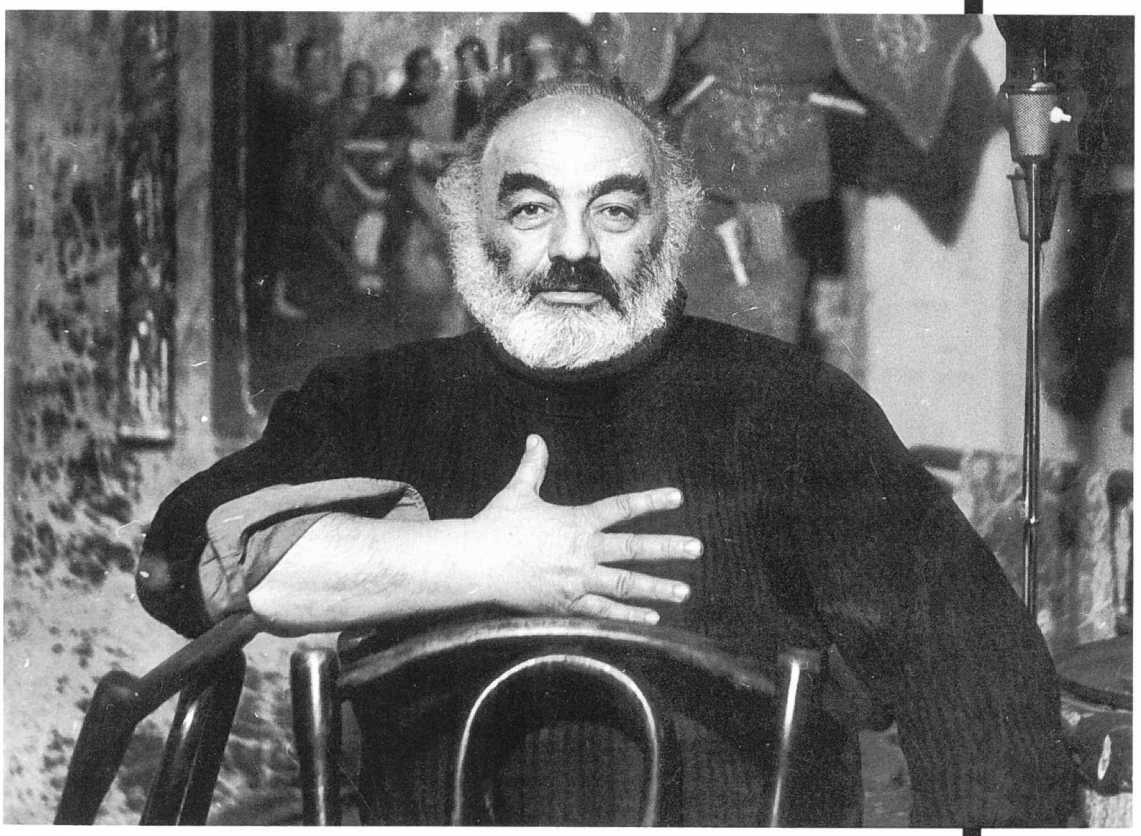
Teheran '43
(Tegeran '43)
1980
Farbe
Buch: A. Alow, W. Naumow, M. Schatrow
Regie: A. Alow, W. Naumow
Kamera: W. Schelesnjakow
Länge: I. und II. Teil 135 min
Produktion: Mosfilm, UdSSR, Schweiz, Frankreich

Das Ufer
(Bereg)
1984
Farbe
Buch: J. Bondarew, A. Alow, W. Naumow
Regie: W. Naumow
Kamera: W. Schelesnjakow
Länge: 126 min
Produktion: Mosfilm, UdSSR und Allianz-Film, BRD

Die Wahl
(Wybor)
1987
Farbe
Buch: J. Bondarew, W. Naumow
Regie: W. Naumow
Kamera: W. Schelesnjakow
Länge: 126 min
Produktion: Mosfilm, UdSSR und USA

Das Gesetz
(Sakon)
1989
Farbe
Buch: A. Alow, W. Zorin, W. Naumow
Regie: W. Naumow
Kamera: W. Schelesnjakow
Länge: 140 min
Produktion: Mosfilm, UdSSR

Sergej Paradschanow



Biographie

Ich bin kein Dissident. Ich bin ein Filmemacher. Nicht mehr und nicht weniger. Ich habe nicht vor, mit irgend jemandem zu streiten.

Sergej Iossifowitsch Paradschanow (armenisch Sarkis Paradschanjan) wurde am 9. Januar **1924** in Tbilissi (Tiflis) geboren. Nach Beendigung der Schule **1943** begann er ein Studium am Transkaukasischen Institut für Verkehrsingenieure, nahm einige Zeit Gesangsunterricht am Konservatorium in Tbilissi und erhielt eine Ausbildung am Studio für Choreographie des dortigen Opern- und Ballett-Theaters.

1946 ging er nach Moskau und schrieb sich an der Staatlichen Filmhochschule ›WGIK‹ ein. Von **1946** bis **1951** belegte er das Fach Regie, zuerst in der Klasse von Igor Sawtschenko, dann bei Alexander Dowschenko.
Nach Abschluß des ›WGIK‹ drehte Paradschanow am Kiewer ›Dowschenko-Filmstudio‹ nach recht schematischen Drehbüchern mehrere Filme, in denen seine Begabung nicht zum Ausdruck kommt.

Doch in eben diesem Studio schuf Sergej Paradschanow **1964** sein Meisterwerk: *Schatten vergessener Ahnen*. Diese Filmphantasie nach Motiven einer Erzählung des ukrainischen Schriftstellers Michail Kozjubinski war eine Entdeckung im weltweiten Filmschaffen. Die Form- und Stil-Innovationen dieses Films bilden die Basis für die ›Ukrainische Schule des poetischen Films‹ und fanden großen Widerhall sowie zahlreiche Nacheiferer. Dennoch begann gerade in dieser Zeit eine Stimmungsmache gegen Paradschanow. Im Stadium der Probeaufnahmen stoppte die Redaktionszensur seinen Film *Die Fresken von Kiew*. Paradschanow wurde in der ukrainischen Presse angeprangert und des »extremen Mystizismus und Subjektivismus« angeklagt, was in jener Zeit einer politischen Anklage gleichkam. In den folgenden Jahren lehnte das Kiewer Filmstudio nacheinander vier Drehbücher Paradschanows ab, darunter *Intermezzo* – nach einer Erzählung von Kozjubinski – und *Das Wunder in Odens* – nach den Märchen von Andersen. Bereits die Probeaufnahmen zu diesem Streifen wurden gestoppt.

1968 drehte Paradschanow in Jerewan, im Filmstudio ›Armenfilm‹, sein neues Meisterwerk: *Die Granatapfelblüte (Sajat Nowa)*. Dieser Film, der von einem armenischen Dichter vom Ende des 18. Jahrhunderts erzählt, setzte die in *Schatten vergessener Ahnen* begonnene Suche nach neuen Form- und Stilmitteln fort.
Die fortgesetzte Einmischung von Redakteuren und Bürokraten in den Ablauf der Dreharbeiten endete mit einem Skandal und einer ideologischen Kampagne gegen den Regisseur, der gezwungen wurde, vom Endschnitt des Films Abstand zu nehmen. Erst zwei Jahre später wurde der Film fertiggestellt und von dem Regisseur Sergej Jutkewitsch ummontiert.

Die Verfolgung des Regisseurs endete mit einer Tragödie: Paradschanow, der in der Ukraine verhaftet, des Schwarzhandels mit Antiquitäten, der Homosexualität und der Anstiftung zum Selbstmord beschuldigt und zu sechs Jahren Freiheitsentzug verurteilt worden war, verbüßte von Dezember **1973** bis Mai **1978** seine Strafe in einem Lager strengen Regimes. Seine Filme wurden nicht gezeigt, es war sogar verboten, seinen Namen zu erwähnen. Nach hartnäckigen Gesuchen, Briefen, Telegrammen, Bittschriften an den Obersten Gerichtshof der UdSSR und der Ukraine, an die sowjetische Regierung, die von bedeutenden Filmschaffenden, Schriftstellern, Künstlern sowie Persönlichkeiten des öffentlichen und politischen Lebens aus vielen Ländern unterzeichnet waren, wurde Paradschanow aus der Haft entlassen und kehrte nach Tbilissi zurück, wo er bis **1984** arbeitslos war. Alle seine Versuche, in Jerewan Arbeit zu finden, blieben erfolglos.

Nach einem unvorsichtigen Auftritt vor Moskauer Theaterleuten im Jahre **1982** war Paradschanow erneut Verfolgungen ausgesetzt. In Tbilissi wurde er aufgrund einer vom KGB konstruierten Anklage wegen Korruption verhaftet, mußte allerdings nach zahlreichen Protesten der Öffentlichkeit nach neun Monaten wieder entlassen werden.

◀ *Legende der Suram-Festung*, 1985. Besuch bei der Hexe

1985 fand er endlich Arbeit im Tifliser Filmstudio ›Grusia-Film‹, wo er zwei abendfüllende Spielfilme drehte: **1985** *Die Legende der Suram-Festung* und **1988** *Aschik Kerib*.

Der ungewöhnlich begabte Sergej Paradschanow schuf anhand von ukrainischen, armenischen und georgischen Themen zutiefst nationale Werke.

1986 drehte Paradschanow im georgischen Dokumentarfilmstudio ›Mematiane‹ ein Filmessay über den bedeutenden georgischen Maler Niko Pirosmanischwili mit dem Titel *Pirosmani*. Gegenwärtig arbeitet er an dem autobiographischen Film *Beichte* nach eigenem Drehbuch.

1986 und **1988** fanden in Tbilissi und Jerewan Einzelausstellungen der Malerei, Zeichnungen und Collagen Sergej Paradschanows statt.

1989 wurde in Jerewan ein Paradschanow-Museum eingerichtet.

Die Kunst Paradschanows

Kora Zereteli

Bei aller äußerlichen Ähnlichkeit der Formen und Mittel kann man die Kunst Paradschanows nicht als Pop-art bezeichnen. Die Pop-art spaltet die Welt in kalte, leblose Splitter auf, will diese isoliert und in bizarrer Montage sehen. Paradschanow dagegen stellt die »zerstörte Verbindung der Zeiten« und die »verlorene Harmonie« mit Hilfe eines Kinderzaubers wieder her, der alles beseelt, was er berührt.

Die Pop-art ist eine spekulative Kunst, hervorgebracht vom Jahrhundert der Technisierung und des Computers. Die Kunst Paradschanows jedoch scheint die Archetypen der Bildsprache unserer Urahnen wiederzubeleben und deren Fähigkeit, leblosen Gegenständen eine Seele zu verleihen. Paradschanow führt die Kunst zu ihrem Ursprung zurück: zum Ritual.

Aufgrund der Verschiedenartigkeit und der Fülle der Details, der Mannigfaltigkeit des plastischen Materials und der Farben könnte man Paradschanows Kunst ›barock‹ nennen. Aber duldet das in sich geschlossene System des Barocks solch große emotionale Energie?

Scherben zersprungenen Geschirrs, der Kopf einer weggeworfenen Puppe, eine schäbige Aktentasche, das Schloß einer alten Damenhandtasche und eine Perle aus einem Kollier, ein Teppichfetzen und ein Stück Sackleinen – scheinbar nutzlose Gegenstände und völlig sinnlose Formen erlangen unter seinen Händen Bedeutsamkeit, offenbaren ihren unvermuteten Sinn, gehen Verbindungen mit anderen, benachbarten Details ein.

In der Werkstatt eines Filmregisseurs

... Jetzt soll über einen grundlegenden Zug im Schaffen Paradschanows gesprochen werden, über seinen Hang zur Collage ... Gerade dieses Gestaltungsprinzip gestattet es ihm in erster Linie, alle denkbaren und undenkbaren Verwandlungen auszuführen, über die schon gesprochen wurde. Ein eindringliches Beispiel von Verwandlungen solcher Art ist die scherzhafte Collage *Dodo klaut Papirossi*, auf der sein Freund, der bekannte georgische Schauspieler Dodo Abaschidse dargestellt ist. Hier haben sich die Papirossi in Säulen eines Gebäudes verwandelt, dessen Kuppel, umgestülpt und in zwei Hälften zertrennt, den mit Flügeln umgebenen Dodo zeigt, der riesige Papirossi stiehlt. Angemerkt sei, daß Paradschanows Lieblingszeichnung darstellt, wie eine Schere Stacheldraht zerschneidet. Nicht ohne Grund tut das eine Schere, jenes Instrument, das Paradschanow die Freiheit der Verwandlungen schenkt und das sicherlich einen wichtigen Platz in seinem Wappen einnehmen würde, wenn er ein solches hätte. Aber die Collagen werden nicht nur von Schere und Leim geformt. Ihr Prinzip der freien Verbindung zeitlich völlig unvereinbarer Dinge bildet die Grundlage der Paradschanowschen Weltsicht. Wassily Katanjan schreibt über seinen Freund, Sergej Paradschanow: »Geht er z. B. die Straße entlang, bleibt er vor einem Schaufenster stehen, betrachtet alles, um dann in den Laden zu gehen und zu empfehlen, alles umzustellen ...

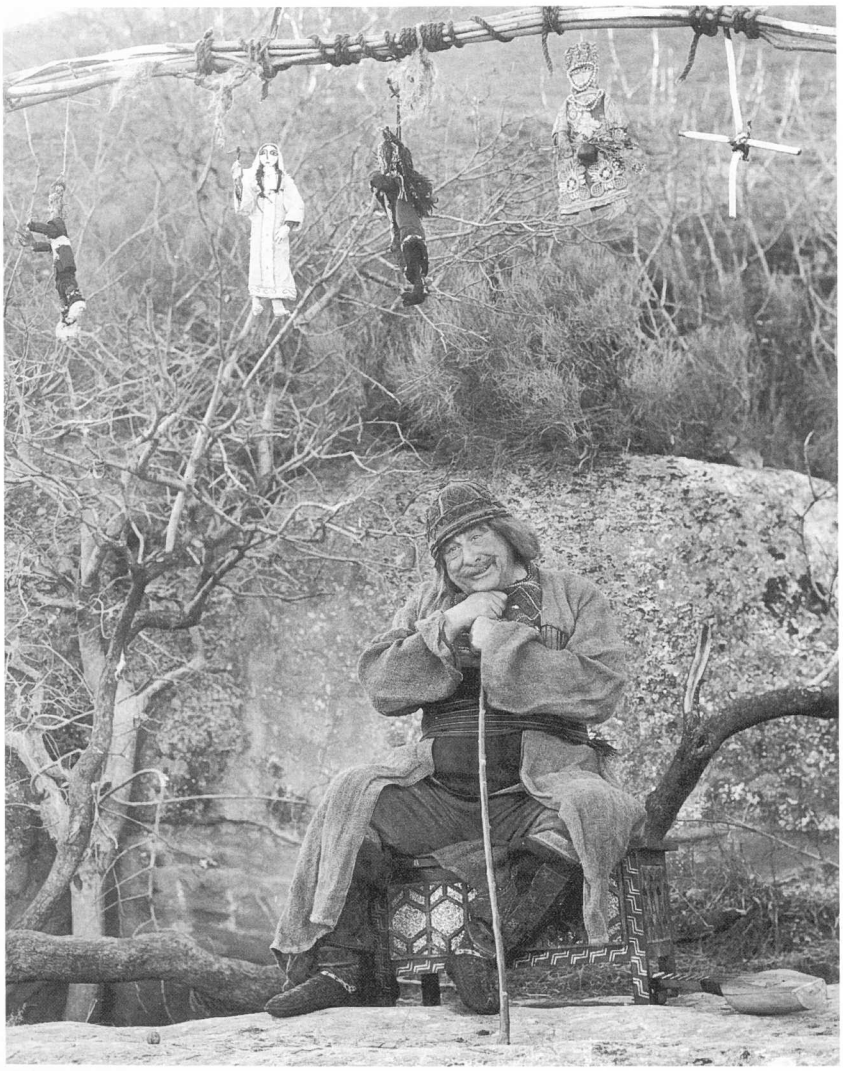
Dodo klaut Papyrossi, 1985. Collage, 29 x 24 cm

Setzt er sich als Gast an einen Tisch, wird er die Reihenfolge der Speisen ändern und sie mit Gewürzen und Kräutern verbessern (Danke, daß er die Möbel stehen läßt!).«

Die Beobachtung von Paradschanows ständigem Drang zu Veränderungen, dazu, alles in eine Collage zu verwandeln, kann jeder beliebig ergänzen, der Gelegenheit hatte, Zeuge auch nur der banalsten Episode im Leben Paradschanows zu werden. Bald sieht er das Denkmal Wardan Mamikojans, wie es von zwei Hochhäusern zusammengedrückt wird, bald schlägt er vor, die Häuser Jerewans mit ihren Fassaden dem Ararat zuzukehren. Als er aus Rotterdam zurückkehrte, beschrieb er in farbigen Bildern, wie supermoderne Gebäude dort nicht in einem eigenständigen Komplex errichtet, sondern harmonisch mit dem alten Teil der Stadt – mit Rathaus und Dom – verbunden sind. »Du befindest dich in einer Collage«, schloß er.

Man kann sagen, daß das Filmschaffen Paradschanows in hohem Maße nach dem Prinzip der Collage aufgebaut ist. Erinnern wir uns nur an *Die Granatapfelblüte*, wo die Kamera überhaupt nicht bewegt wird und vor dem Zuschauer gleichsam Serien einzelner Bilder erscheinen, deren jedes ein Gemälde hätte werden können, man hätte es nur in einen Rahmen bringen müssen. Übrigens tut das der Autor selbst: Einige Aufnahmen sind ganz, häufiger aber teilweise von gewundenen Goldrahmen umgeben, oft werden Teile eines Rahmens verwendet. Sie offenbaren die Autonomie der Einzelaufnahmen, die zu einem Gesamtkunstwerk verflochten werden.

Der Besuch in der Werkstatt eines Filmregisseurs wurde zum festlichen Ball
Lewon Abramjan
(Auszüge)



Dodo Abaschidse in *Legende der Suram-Festung*, 1985

Einstellung aus *Legende der Suram-Festung*, 1985

Jurij Mgojan in *Aschik Kerib*, 1988

Filmographie

Andriesch
1954/55
Farbe
Buch: E. Bukow, G. Koltunow, S. Ljalin
Regie: J. Baseljan, S. Paradschanow
Kamera: W. Wereschtschak, S. Schachbasjan
Länge: 63 min
Produktion: Filmstudio Kiew

Der beste Kerl
(Perwyi paren)
1958
Farbe
Buch: P. Lubenski, B. Besbudko
Regie: S. Paradschanow
Kamera: S. Rewenko
Länge: 83 min
Produktion: Dowschenko-Studio, Kiew

Ukrainische Rhapsodie
(Ukrainskaja rapsodia)
1960/61
Farbe
Buch: A. Lewada
Regie: S. Paradschanow
Kamera: I. Schekker
Länge: 83 min
Produktion: Dowschenko-Studio, Kiew

Die Blume auf dem Stein
(Zwetok na kamne)
1962
Farbe
Buch: W. Sobko
Regie: S. Paradschanow
Kamera: S. Rewenko, L. Schtifanow
Länge: 74 min
Produktion: Dowschenko-Studio, Kiew

Schatten vergessener Ahnen
(Teni sabytych predkow)
1964
Farbe

Paradschanow in Tbilissi, 1986

Legende der Suram-Festung, 1985

Sergej Paradschanow während der Aufnahmen zu *Legende der Suram-Festung*

Buch: S. Paradschanow, I. Tschendej
(nach einer Erzählung von
Michail Kozjubinski)
Regie: S. Paradschanow
Kamera: J. Iljenko
Länge: 97 min
Produktion: Dowschenko-Studio, Kiew

Akop Ownatanjan
1965
Farbe
Buch: S. Paradschanow
Regie: S. Paradschanow
Kamera: K. Mesjan
Länge: 8 min
Produktion: Armenisches Studio für
Dokumentarfilm, Jerewan

Die Fresken von Kiew
(Kiewskie freski)
1966
Farbe
Buch: S. Paradschanow
Regie: S. Paradschanow
Kamera: J. Antipenko
Länge: 13 min
Produktion: Dowschenko-Studio, Kiew

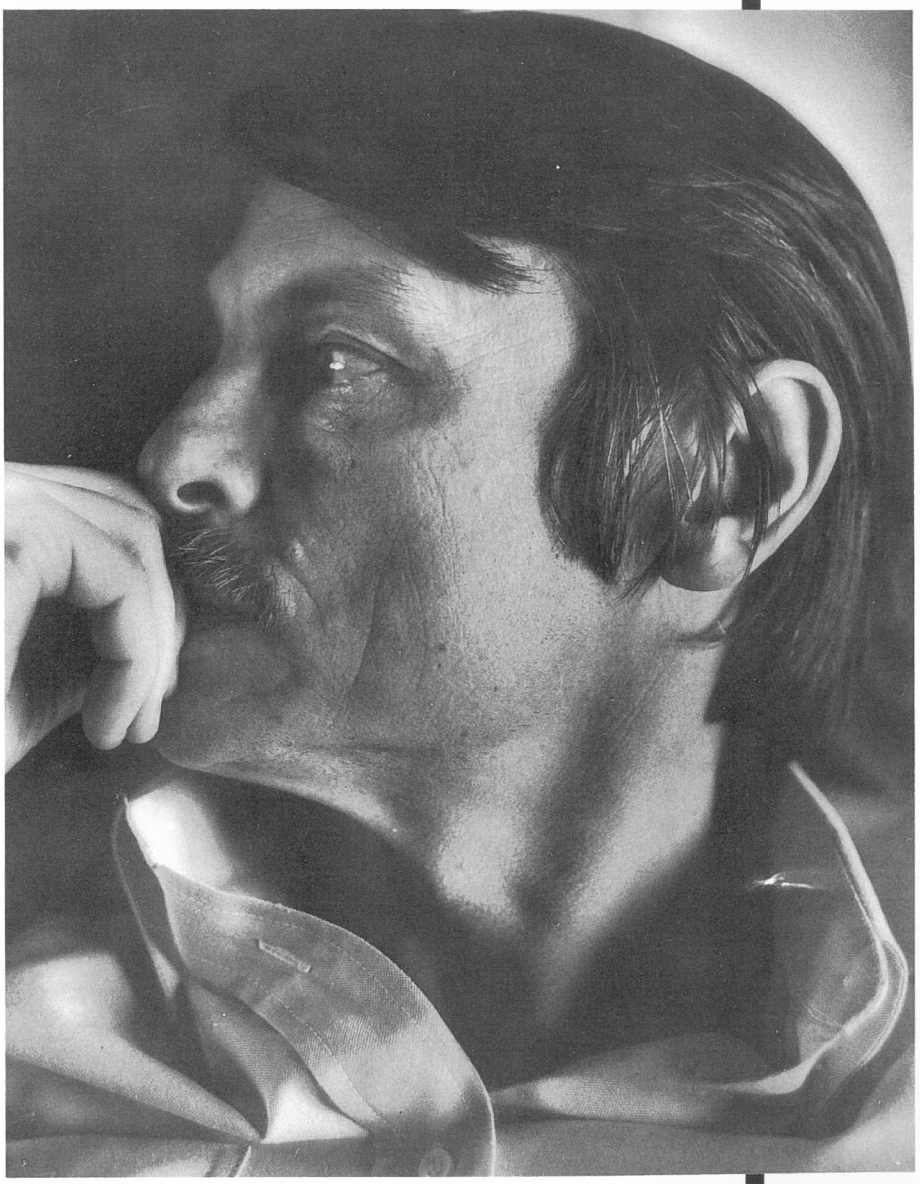
Die Granatapfelblüte
(Sajat Nowa, Zwet granata)
1968
Farbe
Buch: S. Paradschanow
Regie: S. Paradschanow
Kamera: B. Schachbasjan
Länge: 73 min
Produktion: Armenfilm, Jerewan

Legende der Suram-Festung
(Ambavi suramis tzikhisa/Legenda
o suramskoj kreposti)
1985
Farbe
Buch: W. Gigaschwili
Regie: S. Paradschanow, D. Abaschidse
Kamera: J. Klimenko
Länge: 87 min
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Pirosmani
(Arabeski na temu Pirosmani)
1986
Farbe
Buch: K. Zereteli
Regie: S. Paradschanow
Kamera: N. Paliaschwili
Länge: 20 min
Produktion: Georgisches Dokumentarfilm-
studio Mematiane

Aschik Kerib
1988
Farbe
Buch: G. Badridse (nach Motiven der gleich-
namigen Erzählung von Michail Lermontow)
Regie: S. Paradschanow
Kamera: A. Jaurjan
Produktion: Grusia-Film, Tbilissi

Andrej Tarkowsky



Biographie

Am 4. April **1932** wurde Andrej Arsenjewitsch Tarkowsky in Sawraschje, einem Dorf im Gebiet Iwanowo, geboren, wohin seine Eltern aus dem hungernden Moskau wegen der Geburt des Kindes übergesiedelt waren. Sein Vater war der russische Dichter Arseni Alexandrowitsch Tarkowsky. Seine Mutter, Maria Iwanowna Wischnjakowa, hatte in Moskau Literatur studiert. Nach der Scheidung der Eltern blieb Andrej mit seiner Schwester Marina bei der Mutter, die als Korrektorin in einem Moskauer Verlag arbeitete. Während des Zweiten Weltkrieges wurde die Familie in die Stadt Jurjewez evakuiert. Nach Kriegsende nach Moskau zurückgekehrt, erkrankte Andrej an Tuberkulose. Während seiner langen Krankenhausaufenthalte beschäftigte er sich viel mit Musik und Malerei.

1951 nahm Tarkowsky ein Studium am Institut für orientalische Sprachen auf, verließ es jedoch nach anderthalb Jahren und unternahm eine geologische Expedition in die Taiga.

Von **1954** bis **1961** studierte er in Moskau an der Staatlichen Filmhochschule (WGIK) in der Klasse von Michail Romm. Tarkowskys Diplomarbeit, die er gemeinsam mit Alexander Gordon erstellte, ist die Kurzmetrage *Die Walze und die Geige*.

Das Mosfilm-Studio machte Tarkowsky **1962** das Angebot, einen unvollendet gebliebenen Film nach Wladimir Bogomolows Erzählung ›Iwan‹ zu beenden. Tarkowsky schrieb das Szenarium um und drehte den Film *Iwans Kindheit* über die Tragödie eines Kindes in den Jahren des Zweiten Weltkrieges. Ungeachtet dessen, daß man den Film des Pazifismus beschuldigte, kam er in die Kinos und wurde im selben Jahr mit dem Hauptpreis des Filmfestivals in Venedig ausgezeichnet. Zusammen mit dem Filmregisseur Andrej Michalkow-Kontschalowski schrieb Tarkowsky das Drehbuch ›Andrej-Passion‹ über den großen russischen Ikonenmaler Andrej Rubljow und legte es dem Mosfilm-Studio vor. Auf Drängen der Leitung des Filmstudios erarbeiteten die Autoren **1963/64** eine zweite und dann eine dritte Fassung. Tarkowsky bestand darauf, den Film nach diesem Szenarium zu drehen und erwirkte schließlich die Drehgenehmigung.

Im Sommer **1965** begann er mit den Dreharbeiten, die **1966** beendet wurden.
Die Zensur verlangte von dem Regisseur zahlreiche Änderungen und Kürzungen, beanstandete die Länge sowie Naturalismus, Grausamkeit und die Zurschaustellung des nackten weiblichen Körpers. Tarkowsky kürzte eine Reihe von Szenen, doch auch in dieser Form wurde der Film vom Künstlerischen Rat des Mosfilm-Studios nicht abgenommen; dessenungeachtet wurden Kopien ins Ausland verkauft.

Ab **1967** hielt Tarkowsky Vorlesungen in Filmregie an den ›Höheren Regiekursen‹ in Moskau. Das Staatliche Filmkomitee der UdSSR lehnte seine Anträge, Dostojewskis Romane ›Der Idiot‹ und ›Der Jüngling‹ zu verfilmen, ab und gab auch andere Drehbücher nicht frei.

Gemeinsam mit Alexander Mischarin schrieb Tarkowsky **1968** das autobiographische Szenarium ›Der helle, helle Tag‹. Das Staatliche Filmkomitee der UdSSR lehnte die Realisierung dieses Drehbuchs ab. Schließlich erteilte man ihm die Genehmigung zur Inszenierung des Films *Solaris* nach Stanislaw Lems gleichnamigen Roman. Zusammen mit Friedrich Gorenstejn verfaßte er das Drehbuch.

Im Januar **1969** wurde im Filmkomitee der Beschluß gefaßt, den Film ›Andrej-Passion‹ landesweit unter dem Titel *Andrej Rubljow* anlaufen zu lassen, unter der Bedingung, daß weitere Kürzungen vorgenommen würden. Tarkowsky erfüllte alle Forderungen, doch wurde der Film wegen des Skandals, den seine Aufführung auf dem 21. Filmfestival in Cannes auslöste, in der Sowjetunion erneut verboten (›Sowexportfilm‹ war nicht bereit gewesen, den Streifen in Cannes zu zeigen. Daraufhin stellte eine französische Firma, die den Film gekauft hatte, eine Kopie zur Verfügung. *Andrej Rubljow* lief außer Konkurrenz und erhielt den Preis der FIPRESSI).

1970 hielt Tarkowsky erneut Vorlesungen an den ›Höheren Regiekursen‹. Im Sommer desselben Jahres begann er mit den Dreharbeiten zu *Solaris* und im Dezember kam *Andrej*

◀ *Stalker*, 1979. Die Tochter

Rubljow in die sowjetischen Kinos. *Solaris* lief **1972** an.

1973 genehmigte das Staatliche Filmkomitee der UdSSR Tarkowsky die Dreharbeiten nach dem Szenarium ›Der helle, helle Tag‹. In der Endfassung erhielt der Film den Titel *Der Spiegel*. Tarkowskys Worten zufolge sind das Gedächtnis, das Weltempfinden, das Verstehen oder Nichtverstehen der Dinge Gegenstand dieses Films. Bei den Dreharbeiten wirkten die Eltern des Regisseurs mit. Maria Iwanowna spielte die Mutter des Filmhelden, Arseni Tarkowsky sprach seine Verse.

1974–77 schrieb Tarkowsky Drehbücher und reichte Gesuche um die Verfilmungen nach Thomas Manns ›Zauberberg‹, Michail Bulgakows ›Der Meister und Margarita‹, Dostojewskis ›Dämonen‹ und Tolstois ›Der Tod des Iwan Iljitsch‹ ein, doch man genehmigte ihm keines dieser Vorhaben.

Am Moskauer ›Theater des Leninschen Komsomol‹ inszenierte Tarkowsky **1977** Shakespeares ›Hamlet‹.

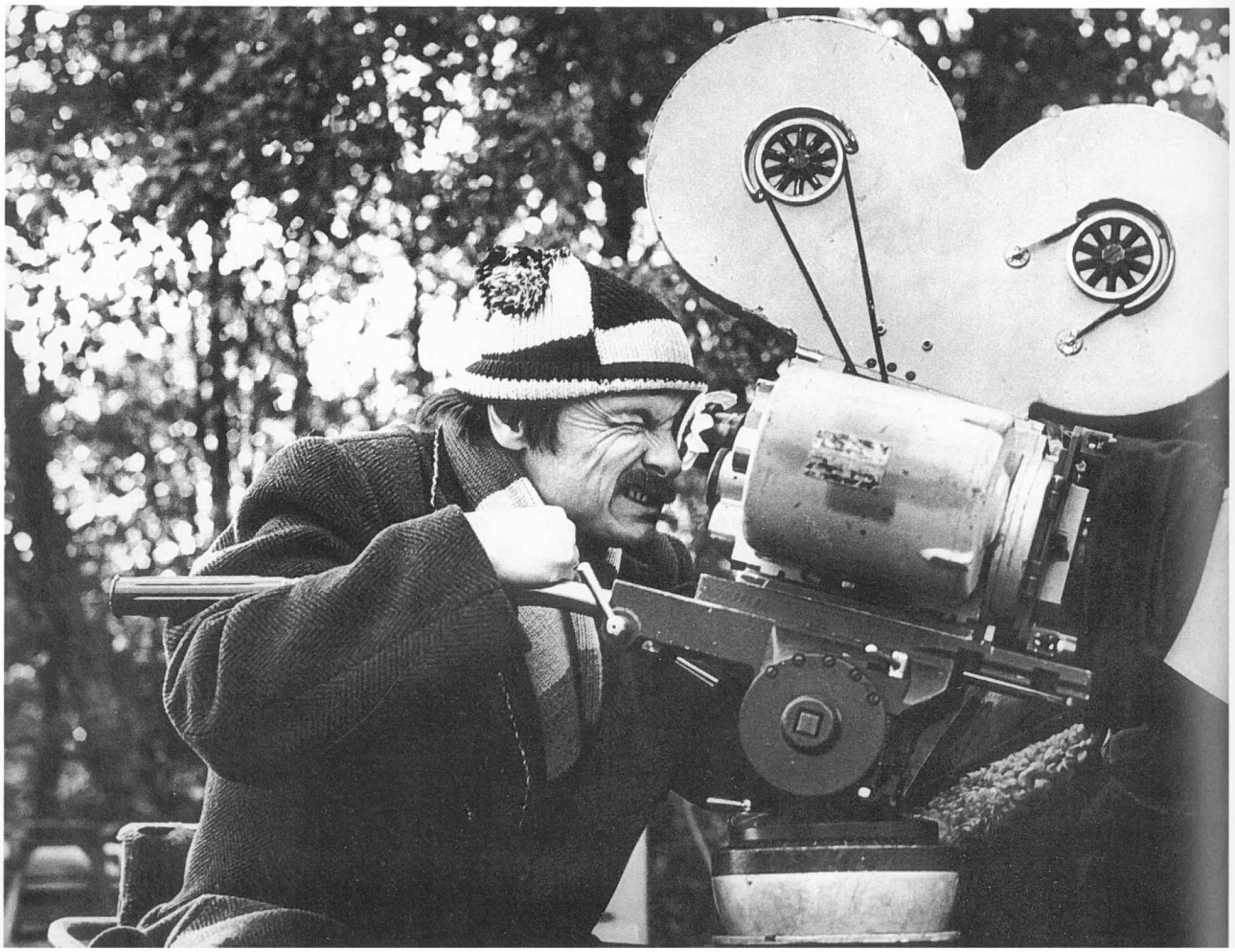
Im selben Jahr begann er mit den Dreharbeiten zu dem Film *Picknick am Wegesrand* nach dem gleichnamigen Science-fiction-Roman der Brüder Arkadi und Boris Strugazki. Das vom Staatlichen Filmkomitee im Ausland gekaufte Filmmaterial erwies sich als Ausschußware, was sich jedoch erst nach dem Entwickeln des abgedrehten Materials zeigte. Man stellte Tarkowsky jedoch Geld für einen zweiten Teil des Films zur Verfügung, und er drehte *Stalker* nach Motiven desselben Romans, aber nach einem neuen Buch der Brüder Strugazki. Der Film kam **1979** in die sowjetischen Kinos.

1981 hielt Tarkowsky seine letzte Vorlesungsreihe an den ›Höheren Regiekursen‹.

1982 reiste er zu den Dreharbeiten für den Film *Nostalgia*, der vom italienischen Fernsehen in Auftrag gegeben worden war, nach Italien.

Auf der Bühne der Königlichen Oper Covent Garden in London inszenierte Tarkowsky **1983** Mussorgskis Oper ›Boris Godunow‹

Andrej Tarkowsky während der Dreharbeiten zu *Stalker*, 1979



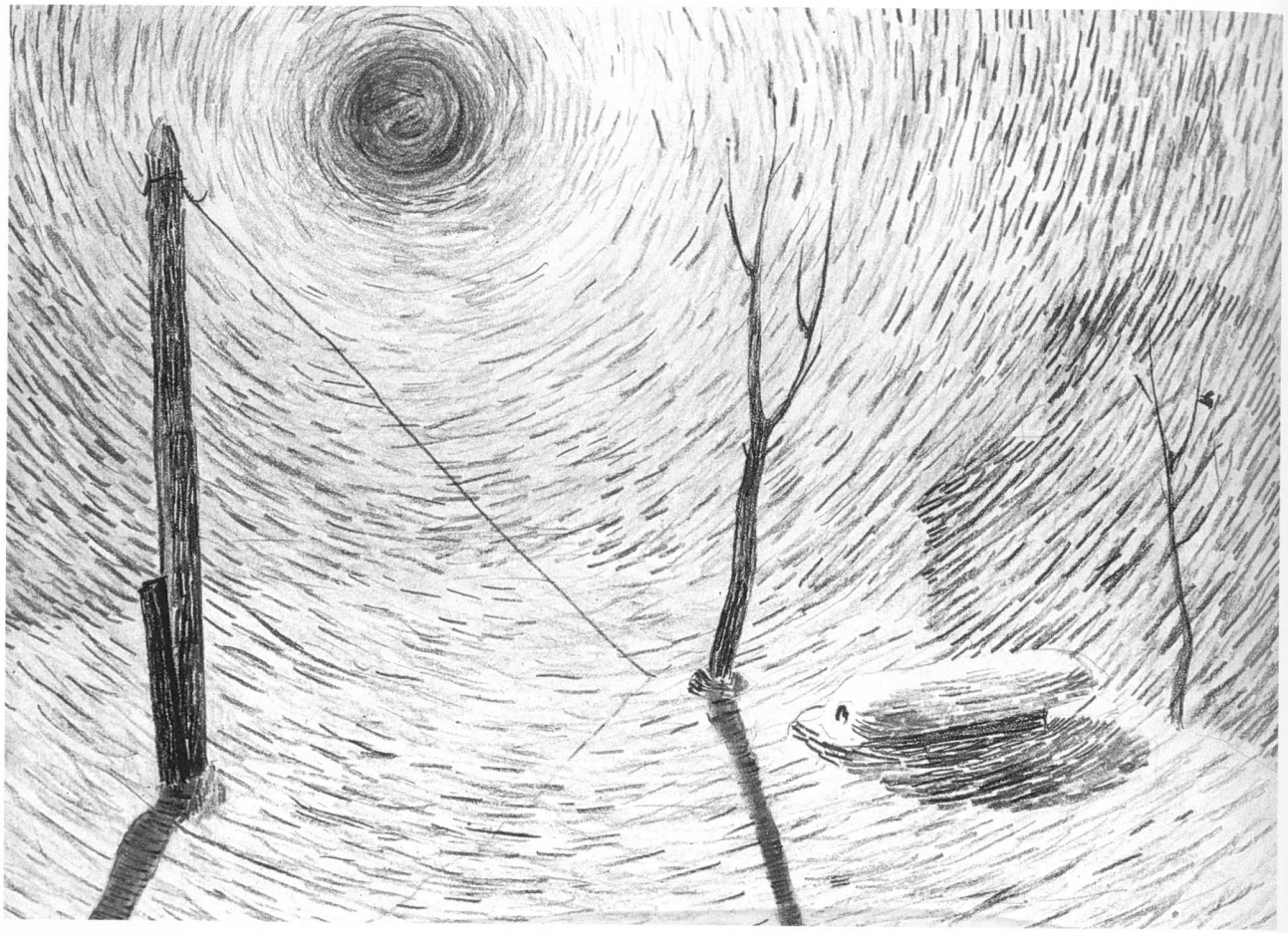
Andrej Tarkowsky und Alexander Kaidanowsky bei einer Szenenprobe zu *Stalker*

(Dirigent: Claudio Abbado). Auf Einladung verschiedener Kulturorganisationen fuhr er nach Westberlin, wo er Vorlesungen hielt und an Diskussionen teilnahm. In Charlottenburg plante er den Film ›Hoffmanniana‹ über E.T.A. Hoffmann nach einem eigenen, bereits in Rußland verfaßten Drehbuch. Das Vorhaben konnte aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden.

Im Mai **1984**, auf dem Festival in Cannes, wo *Nostalgia* mit einem Sonderpreis der Jury ausgezeichnet wurde, machte die schwedische Filmakademie Tarkowsky das Angebot, sein Szenarium ›Die Hexe‹ umzuarbeiten und danach einen Film zu drehen. Tarkowsky reiste nach Schweden.
Am 10. Juli gab er auf einer Pressekonferenz in Mailand bekannt, daß er nicht nach Rußland zurückkehren, sondern im Westen bleiben werde. Diesen Entschluß begründete er mit der Unmöglichkeit, in Rußland zu arbeiten.

1985 drehte Tarkowsky auf der Grundlage seines Drehbuchs ›Die Hexe‹ auf der Insel Gotland in Schweden den Film *Das Opfer*. Sein Buch ›Die versiegelte Zeit‹ erschien in deutscher Sprache (Koautor ist Olga Kutschkina). Am Jahresende stellten die Ärzte bei ihm Lungenkrebs fest.
Trotz der Krankheit führte Tarkowsky die Schneidearbeiten für *Das Opfer* zu Ende.

Andrej Tarkowsky starb am 29. Dezember **1986** in einer Pariser Klinik. Er wurde auf dem russischen Friedhof Sainte-Geneviève-des-Bois bei Paris beigesetzt.



Winter, 1955. Farbstift auf Papier, 27 x 38 cm

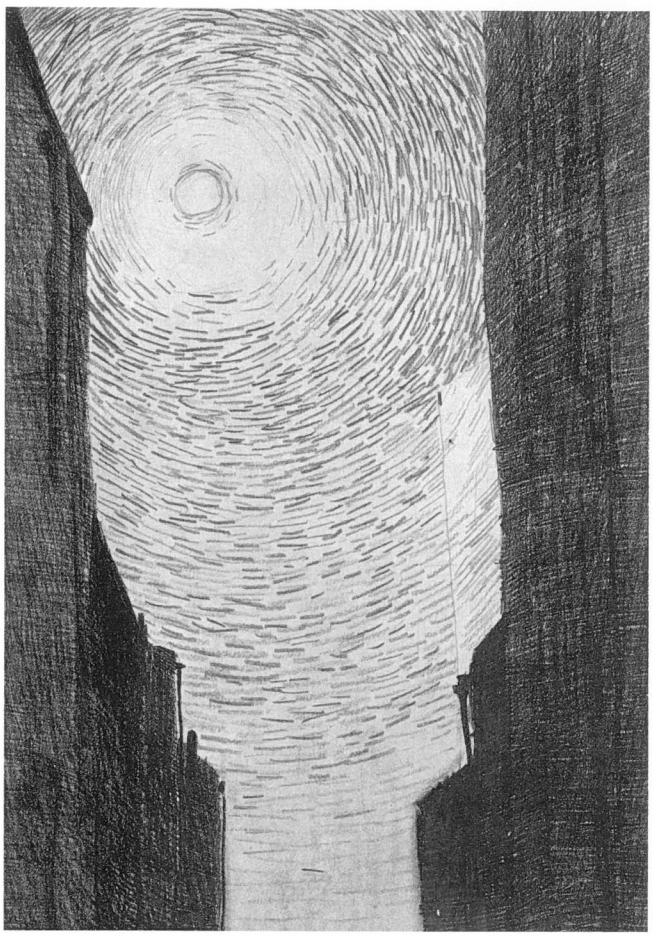
Andrej Tarkowsky zeichnet

Die Schwester des Regisseurs, Marina Arsenijewna Tarkowskaja, erinnert sich

Andrej Tarkowsky – ein Filmregisseur von Weltrang – gab sein Debüt auf der ›großen‹ Leinwand mit dem Film *Iwans Kindheit*. Seinen letzten Film – *Das Opfer* – beendete er, als er bereits schwerkrank war. Zwischen diesen beiden Arbeiten liegt das Leben eines mit sich selbst und den Zuschauern strengen Meisters, ein Leben, das einer Kunst gewidmet war, die zu geistiger Läuterung und zu menschlicher Solidarität aufruft.

Tarkowsky schuf einen eigenen, unverwechselbaren Film, der sich organisch in den Kontext der Weltkultur einfügt. Poesie, Musik und Malerei bilden die unabdingbaren Komponenten seiner Werke. Der von einem Gemälde gewonnene Eindruck konnte den Anstoß zur stilistischen Lösung einer Filmsequenz geben. Mitunter flocht der Autor in das Filmgewebe Zitate aus der Malerei ein. So erinnert die Szene der Begegnung des Helden mit dem Vater im Film *Solaris* an Rembrandts ›Rückkehr des verlorenen Sohnes‹, und ein direktes Zitat aus einem Gemälde von Brueghel ebenfalls in *Solaris* wird in den folgenden Film *Der Spiegel* übernommen. Mit bewundernswerter Beständigkeit zeigt uns Tarkowsky in seinen Filmen Meisterwerke der Malerei, von denen jedes einzelne dazu bestimmt ist, die Idee eines Films oder einer einzelnen Szene zum Ausdruck zu bringen. In *Iwans Kindheit* ist es Albrecht Dürers ›Apokalypse‹, in *Andrej Rubljow* sind es die Ikonen Rubljows, in *Solaris* sind es neben den genannten die Arbeiten der Meister der italienischen Renaissance, im *Stalker* ist es Johannes der Täufer vom Genter Altar der Brüder van Eyck, in *Nostalgia* die ›Madonna del Parto‹ von Piero della Francesca, in *Das Opfer* ›Die Anbetung der Könige‹ von Leonardo da Vinci und die russischen Ikonen.

Andrej Tarkowsky hat zeitlebens gezeichnet. Das Zeichnen war ihm von jungen Jahren an ein echtes Bedürfnis, ein Mittel der Selbstäußerung. Ich erinnere mich, daß er als Kind ständig zeichnete – er saß in seiner Lieblingsstellung, ein Bein untergeschlagen, den Kopf etwas zur rechten Schulter geneigt. Bereits in seinen Kinderzeichnungen spürt man die sichere Linienführung, die originelle Kompo-



Ohne Titel, 1955. Farbstift auf Papier, 29 x 20 cm

sition, den wachen Blick auf die Welt. **1947** bekam Andrej erstmals Ölfarben – als Geschenk eines Malers, eines Bekannten. Den Sommer dieses schrecklichen Hungerjahres verlebten wir in Malojaroslawez, einer etwa 120 Kilometer von Moskau entfernt gelegenen Stadt. Dieses schöne Städtchen am hohen Ufer eines Flusses war durch den Krieg zerstört worden. Andrej zeichnete dort viel im Sommer – er malte auf kleinen Pappstückchen Stilleben und Landschaften, für deren Belebung ich ihm als Modell diente. Er hat das Haus des Großvaters gemalt, dessen Fenster mit Brettern vernagelt waren. Auf dem Bild sieht man, daß nach den Bombenangriffen nur ein kleines Stück Scheibe übriggeblieben war.

Seit Herbst dieses Jahres ging Andrej in eine Kunstschule für Kinder. Dort zeichnete er mit einfachem Bleistift traditionell Kugeln, Würfel und Pyramiden, zur Übung auch Stilleben. Leider erkrankte er bald sehr schwer und verbrachte mehrere Monate im Krankenhaus. Doch auch dort zeichnete er weiter. In meinem Album taucht eine Serie von Bleistiftzeichnungen auf. Er porträtierte seine Zimmergefährten und hielt die Landschaft, die der Blick aus dem Krankenzimmer bot, fest. Nach dem Krankenhausaufenthalt kehrte Tarkowsky nicht mehr an die Kunstschule zurück, doch seine Ausbildung setzte er in Museen und Ausstellungen fort...

Das Studium an der Staatlichen Filmhochschule, das Tarkowsky **1954** aufnahm, verlangte die Einbringung all seiner Begabungen, darunter auch der zeichnerischen. Es mußten Illustrationen zu ›Übungserzählungen‹ angefertigt und Kurzfilme in Bilder eingeteilt werden. Auf den Rändern seiner Vorlesungsmitschriften, in Arbeitsheften und auf losen Blättern tauchten ständig Feder- oder Bleistiftzeichnungen auf: die Porträts seiner Kommilitonen, Landschaften, sehr häufig auch Selbstbildnisse. In der Folge signierte Tarkowsky seine Briefe statt mit einer Unterschrift mit seinem karikierten Selbstporträt.

Von Zeit zu Zeit griff Andrej zum Pinsel. So entstanden die Skizzen *Birkenwäldchen* und *Kirche* (1959). Als Tarkowsky **1979** an dem Film *Stalker* arbeitete, übernahm er auch die Rolle des Szenenbildners. Es existierten wunderbare Entwürfe von ihm für die Dekorationen zu diesem Film.

Kurz vor seinem Tode, im Sommer **1986**, schenkt Tarkowsky seinem Freund Doktor Ebbo Demant eine Zeichnung – ein Baum, wie ein russisch-orthodoxes Kreuz über einem Grab...

Oktober 1989

Nikolaj Grinko als malender Mönch in *Andrej Rubljow*, 1966–69

Szene aus *Andrej Rubljow*

Alexander Kaidanowsky (rechts) und Anatoli Solonizyn als Stalker und der Schriftsteller in *Stalker*, 1979

Alexander Kaidanowsky und Anatoli Solonizyn als Stalker und der Schriftsteller in *Stalker*, 1979

Filmographie

Es wird keine Beurlaubung geben
(Uwolnenija ne budet)
1959
s/w
Buch: I. Machowa, A. Gordon, A. Tarkowsky
Regie: A. Gordon, A. Tarkowsky
Kamera: L. Bunin, E. Jakowaew
Länge: 50 min
Produktion: Zentral-TV und WGIK

Die Walze und die Geige
(Katok i skripka)
1961
Farbe
Buch: A. Tarkowsky und
A. Michalkow-Kontschalowski
Regie: A. Tarkowsky
Kamera: W. Jusow
Länge: 46 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Iwans Kindheit
(Iwanowo detstwo)
1962
s/w
Buch: W. Bogomolow
Regie: A. Tarkowsky
Kamera: W. Jusow
Länge: 97 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Andrej Rubljow
(Andrej-Passion)
1966–69
Farbe
Buch: A. Tarkowsky und
A. Michalkow-Kontschalowski
Regie: A. Tarkowsky
Kamera: W. Jusow
Länge: 185 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Solaris
1972
Farbe

Iwans Kindheit, 1962. Traum-Szene mit dem jungen Schauspieler Nikolaj Burljaew

Einstellung aus *Der Spiegel*, 1974

Buch: A. Tarkowsky und F. Gorenstejn
nach Motiven von Stanislaw Lem
Regie: A. Tarkowsky
Kamera: W. Jusow
Länge: 167 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Der Spiegel
(Serkalo)
1974
Farbe
Buch: A. Tarkowsky und A. Mischarin
Regie: A. Tarkowsky
Kamera: G. Rerberg
Länge: 108 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Stalker
1979
Farbe
Buch: A. Strugazki und B. Strugazki
Regie: A. Tarkowsky
Kamera: A. Knjaschinsky
Länge: 161 min
Produktion: Mosfilm, Moskau

Reisezeit
1982
Farbe
Buch: A. Tarkowsky und T. Guerra
Regie: A. Tarkowsky und T. Guerra
Kamera: L. Towoli
Länge: 65 min
Produktion: Genius S.R.L.

Nostalgia
1984
Farbe
Buch: A. Tarkowsky und T. Guerra
Regie: A. Tarkowsky
Kamera: J. Lanci
Länge: 130 min
Produktion: RAI, Italien

Das Opfer
(Offret)
1987
Farbe
Buch: A. Tarkowsky
Regie: A. Tarkowsky
Kamera: S. Nykvist
Länge: 149 min
Produktion: Argosfilms, Schweden

Stalker, 1979

Der Spiegel, 1974

Verzeichnis der verwendeten Literatur

Buñuel, Luis: *Mon dernier soupir,* Paris 1982

Eisenstein, Sergej M.: *Yo – Ich selbst. Memoiren,* hrsg. von Naum Klejman u. Walentina Korschunowa, Einleitung von Sergej Jutkewitsch, 2 Bde., Wien 1984

Ekran: *Izdatelstvo,* Moskau 1979

Gromow, Jewgeny Sergewitsch: *Lew Wladimirowitsch Kuleschow...,* Moskau 1984

(Lew Kuleschow: Der Vergessene unter den großen Vier: Westow, Eisenstein, Pudowkin, Dowschenko. Eine Biographie, übers. von H. J. Grimm)

Kuleschow, Lew Wladimirowitsch: *Stat'i, materialy,* Moskau 1979

Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma,* Bd. 4: Le cinéma devient un art 1909–1920, 2. Aufl., Paris 1975

Sobolew, Romil Pawlowitsch: *Alexander Dowschenko,* Moskau 1980

Tarkowsky, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films,* übers. von H. J. Schlegel, 2. Aufl., Berlin 1988

Fotonachweis

W. Baschenow, Moskau: 79, 137
Katja Chochlowa, Moskau: 95, 99–101, 103
Rewas Essadse, Tbilissi: 20, 64, 66–69
Reso Gabriadse, Tbilissi: 21, 22, 75, 76
Filmstudio Grusia-Film, Tbilissi: 77, 78
Juri Iljenko, Kiew: 23, 84, 85, 87, 88, 89
J. Kiblitzky, Düsseldorf: 63, 71, 81, 115, 125
Kinozentrum, Moskau: 14, 56, 102, 104, 105
W. Korostylew: 112 (unten)
L. Kritenko, Kiew: 90–92
M. Kudrjawzew, Moskau: 107
J. Metschetow, Tbilissi: 138, 142–145
Igor Minajew, Paris: 25, 108, 110, 111, 112 (oben), 113
Alexander Mitta, Moskau: 26, 27, 116, 118–121 (oben)
Filmstudio Mosfilm, Moskau: 41 (oben), 43, 46, 48, 49, 54, 55, 57–61, 132, 135, 148, 154, 156, 158
J. Muraschko, Moskau: 150, 151, 155, 157
Wladimir Naumow, Moskau: 15 (unten), 28, 126, 128, 129–131, 133, 134
G. Pinchasow, Moskau: 147
Privatbesitz: 30, 72
Museum für Kunsthandwerk Erewan: 16, 29, 141
Marina Tarkowskaja, Moskau: 31, 32, 152, 153
Zentrales Archiv für Literatur und Kunst der UdSSR: 9, 10, 12, 13, 15 (oben), 17–19, 24, 33, 34, 37–39, 41 (unten), 42, 45, 50–53, 96, 98, 121 (unten), 122, 123

Künstlerische Beratung	Joseph Kiblitzky
Öffentlichkeitsarbeit	›Artemedia‹ Public Relations für Kunst und Kultur
Projektbetreuung in der UdSSR	Maja Iwanowa
Projektbetreuung in der BRD	Andrea Riedel
Projektmitarbeit	Kristina Tschernowa
Entwurf für Plakat- und Buchumschlag	›Compad‹, Thomas van Kempten und Joseph Kiblitzky
Auswahl der Texte und redaktionelle Mitarbeit	Kora Zereteli, Jewgeny Wolkowisky
Spezielle Fotografie	Joseph Kiblitzky, Giovanny Castell, Lew Melichow
Organisatorische Beratung	Barbara Glauning

Vielen Dank an:

Städtische Galerie im Lenbachhaus	Dr. Helmut Friedel
Allianz Versicherungs-AG	Dr. Ernst Benner, Alfons Goppel
ARRI – Arnold und Richter Cine-Technik	Dr. Walter Stahl
Bayerische Rückversicherung AG	Hans-Herrman Wetcke
Ministerium für Film der UdSSR (Goskino)	Valerian Nesterow, Georgij Konenko
Zentrales Archiv für Literatur und Kunst der UdSSR	Irina Berdan, Elena Gasparowa, Olga Roschkowa, Natalia Wolkowa

sowie:
Susanne Aernicke
Felix Andreew
Sybille Bauer
Katja Chochlowa
Walter Fritsche
Andrea und Igor Gorbunow
Dieter Horres
Irina Jassenjawskaja
Walerij Kitschin
Wladimir Naumow
Andrey von Schlippe
Jurij Schpakow
Marina Tarkowskaja
Wilhelm von Timroth