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

Artikel: Eine Erinnerung an Sergej Paradschanow : der Maler mit der Kamera
Autor: Eder, Klaus
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866917

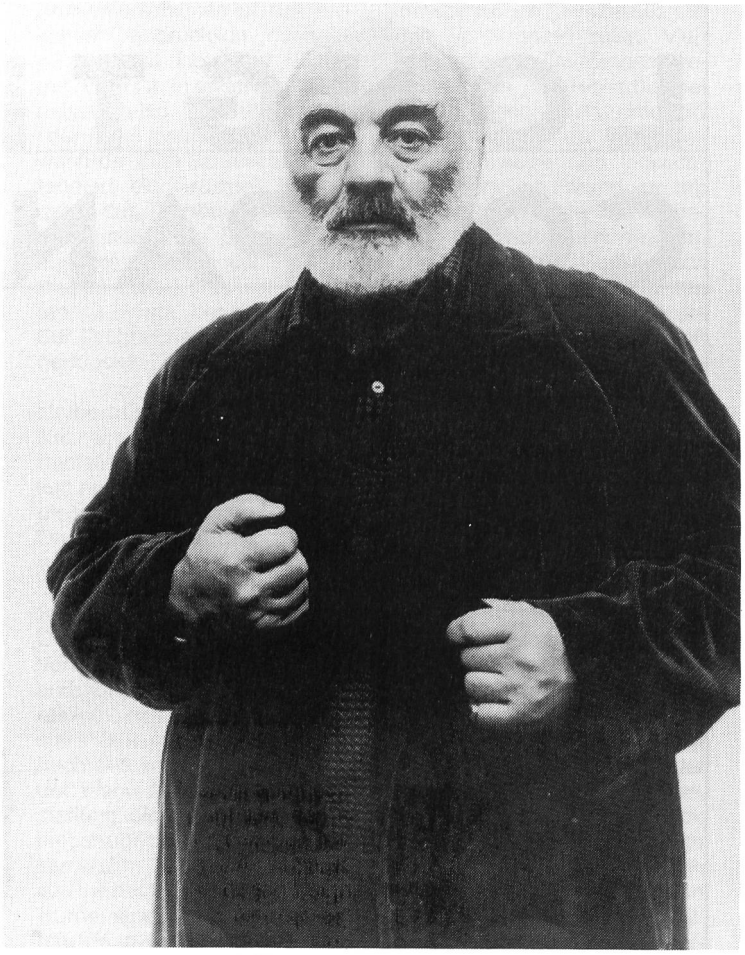
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

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

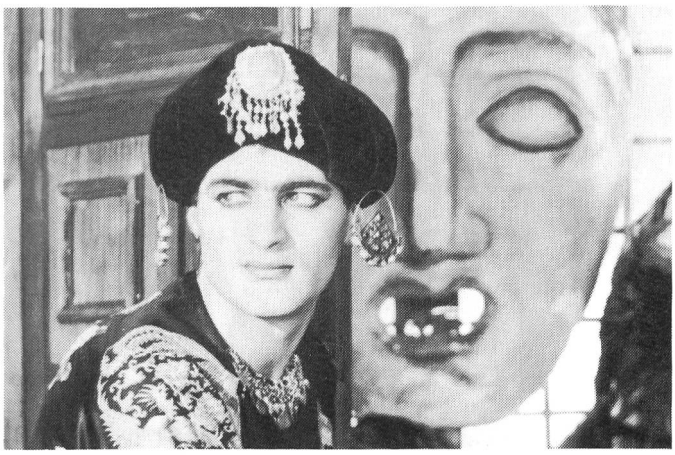


Eine Erinnerung an Sergej Paradschanow
Von Klaus Eder

Der Maler mit der Kamera

Rotterdam, im Januar 1988. Hubert Bals hatte Sergej Paradschanow zum Festival eingeladen. Paradschanow war in einer internationalen Umfrage, die Bals initiiert hatte, zu einem der «Regisseure der Zukunft» gewählt worden. Keiner hatte geglaubt, dass er kommen würde. Noch nie hatte die sowjetische Bürokratie einer West-Reise des Regisseurs zugestimmt. Sergej Paradschanow, das wusste man auch im Westen, gehörte in den zwei Jahrzehnten vor der Perestrojka zu den am meisten verfolgten Künstlern des Landes. – Aber er kam nach Rotterdam. Und brachte, sozusagen als Geschenk, einen Kurzfilm mit, PIROSMANI, der zwar nach Berlin in den Kurzfilm-Wettbewerb eingeladen war und damit in Rotterdam nicht laufen dürfte (die Berlinale begann zwei Wochen später) – aber Geschenke sind eben Geschenke.

Von einem Regisseur, dessen Filme man kennt, ohne ihn selbst zu kennen, macht man sich ein Bild. Man schliesst aus den Filmen auf den Menschen, der sie gemacht hat. In Paradschanows Filmen wird eine märchenhafte und metaphorische Bilderwelt entfaltet. Wenig wird gesprochen, viel wird gezeigt. Seine Filme (die späten) bewegen nicht die Bilder, es sind Abfolgen ruhender, stiller, «gemalter» Bilder. Visuelle Kompositionen folgen aufeinander. Sergej Paradschanow machte nicht nur Filme, er zeichnete, malte, collagierte. In seinen Werken riegelte er sich hermetisch gegen Aussen-Welten ab, gegen einen platten Abbildungs-Realismus. Er richtete sich, ein wahrer Poet, eigene Welten ein, in die unsere Welt nur fragmentarisch hineinragt und oft nur noch am Titel erkennbar ist («Den Müttern, die im Krieg ihre Söhne verloren haben» ist eines seiner Bilder gewidmet, aber das Bild selbst hat mit dieser Überschrift kaum etwas zu tun). Wer sich so auf Bilder, auf ein visuelles Begreifen der Welt einlässt, muss, so stellte ich mir vor, scheu sein, introvertiert, auch: realitätsfern. Ich stellte mir einen Menschen vor, der mehr mit seiner Phantasie lebt



ASCHIK KERIB

als auf dieser Erde, schliesslich führen seine Filme aus der Gegenwart und aus der Wirklichkeit heraus in ein imaginäres Reich der Schönheit. Es würde schwer sein, Kontakt zu ihm zu finden. Ausserdem, hatten die Jahre im Gefängnis ihn nicht auch einsam gemacht?

Ich war zum Frühstück mit ihm verabredet, Freunde hatten das Treffen arrangiert. Paradschanow betrat den Frühstücks-Raum des Rotterdamer Hotels. Ein kleiner, gedrungener Mann im langen, dunkelbraunen Hemd, das eher einer engen Jacke glich und bis zu den Knien reichte, um den Hals trug er eine grosse Kette, die ein übergrosses Medaillon auf der Brust hielt. Das war kein folkloristisches Kostüm, es war seine eigene Inszenierung. Es war seine Inszenierung seiner selbst. Selbst für ein Festival, das stets allerhand bunte Vögel anlockt, war das eine Ausnahme-Erscheinung. Paradschanow betrat den Raum nicht: er trat auf. Er ging zum Buffet, betrachtete interessiert die ausgestellten Speisen, lud sich den Teller voll, den nächsten, noch einen, nahm von allem. Mein Gott, dachte ich, muss der aber lange gehungert haben. Dann ging er zu einem Tisch und verteilte die Teller an zwei, drei, vier, rasch wurden es fünf und sechs Kollegen. Das war kein Frühstück mehr, es wurde zur Tafel. Mein schüchterner Einwand, mein Flugzeug sei sehr früh angekommen und ich hätte bereits gefrühstückt, blieb ungehört, auch ich musste zugreifen, Widerspruch war nicht gestattet. Essen sei gut für die Gesundheit, befand er. Eigentlich wollte ich mit ihm über eine Retrospektive seiner Filme in München im Juni 88 sprechen. Ich hatte keine Chance. Sergej Paradschanow frühstückte. Und jeder, der dabei sass, musste mit ihm das Frühstück teilen. Er betrachtete sie alle als seine Gäste, und Gäste muss man nach orientalischer Sitte bewirten. Da machte es nichts aus, dass wir in Rotterdam waren und nicht im Orient. Sergej Paradschanow nahm seine Welt mit auf Reisen. Ein paar Monate später, im Juni in München, wird er sein Hotel-Zimmer zu einer Suite umgestalten, in der er Hof hält, und für jeden Besucher wird der Meister ein Geschenk parat haben. Zu seinen Geschenken gehörten auch Geschichten. Sergej Paradschanow war ein begeisterter Erzähler, ein Fabulierer von Rang, und in seinen Geschichten vermengten sich Wirklichkeit und Phantasie auf abenteuerliche Weise. Von ihm auch nur ein einziges konkretes Detail etwa zu seiner Biographie oder zu seinen Filmen zu erhalten, war unmöglich. Was war und was hätte sein können – das war für ihn eins. Seine Phantasie liess sich von einer banalen Wirklichkeit nicht einengen. Warum aber sind seine Filme dann so schweigsam? Sie sind nicht schweigsam, sie sind beredt in Bildern. Sie erzählen Legenden. Früher überlieferte man sie mündlich. Paradschanow wandelte sie aus ihrer oralen Tradition in Bilder um. Und diese Bilder sind genauso «beredt» und fabulierfreudig und phantasiereich wie die Wörter, sie sind es nur auf andere Weise.

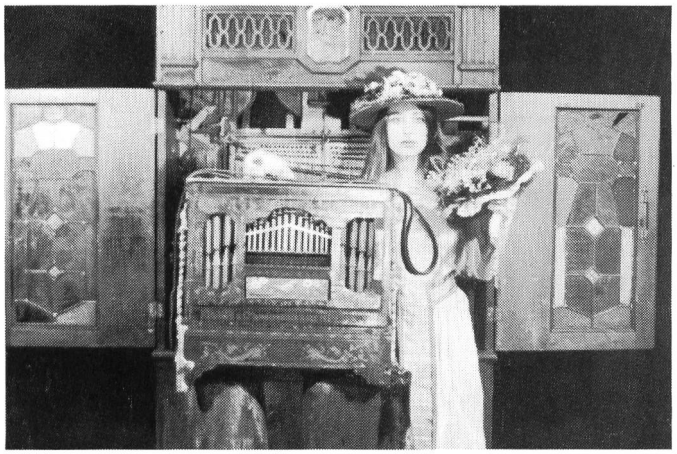
SCHATTEN VERGESSENER AHNEN

SCHATTEN VERGESSENER AHNEN

Nach dem Frühstück wollte er nach Amsterdam, jemand hatte ihm vom Flohmarkt erzählt. Paradschanow blühte sichtlich auf. Er schwelgte im Gerümpel. Er durchstöberte die Buden mit den Kupferkesseln und den Tellern, mit den geheimnisvollen Döschen und den bunten Postkarten, mit vergilbten Büchern, schmiedeeisernen Leuchtern, wertlosem Schmuck. Lauter Gegenstände, die einmal einen Wert hatten und eine bestimmte Schönheit, aber die Schönheit war längst zerfallen, und von ihrem Gebrauchswert her waren die Dinge nutzlos geworden. Nostalgische Erinnerungsstücke bestenfalls, Einzelstücke, die bessere Tage gesehen hatten. Er sprach kein Wort einer westlichen Sprache und verhandelte doch mit den Besitzern, handelte mit den Händen, mit dem Gesicht, dem ganzen Körper, brauchte und wollte keinen Übersetzer. Wahrscheinlich hatte er keine Ahnung vom Wert des Geldes, es ging ihm um das Handeln und Feilschen, den geforderten Preis zu bezahlen wäre unter seiner Würde. Und er gewann das Spiel erstaunlicherweise immer, nicht nur auf dem Markt, auch in soliden Geschäften, in denen unsereiner sich manchmal sogar schämt, nach dem Preis zu fragen. Der Bazar, das war seine Welt. Seine Begleiter zogen sich ermüdet und frierend in ihre Mäntel zurück, während er mit erstaunlicher Energie den Flohmarkt bis zum Abend durchstöberte und nur mit sanfter Gewalt zum offiziellen Festival-Termin in Rotterdam zurückgebracht werden konnte. Aus München musste man ihm, am Ende seiner Retrospektive und seines Besuchs, etliche Kisten nachschicken, einige hundert Kilo, mit all den Sachen, die er auf den Flohmärkten und in den Antiquitäten-Läden eingesammelt hatte. Später erzählte mir Kora Zereteli, die georgische Kritikerin, dass Paradschanow in diesem Milieu der Bazare aufgewachsen war. Sein Vater war Schätzer in Tbilissi und ging in den Antiquitäten-Läden ein und aus. So muss Sergej Paradschanow den Bazar früh als eine Lebensform entdeckt haben.

Was machte er mit all dem Schrott, den toten Gegenständen aus früheren Zeiten, den Relikten aus dem Zarismus, den Überresten einer früheren Alltags-Kultur? Was er nicht verschenkte, verwandelte er

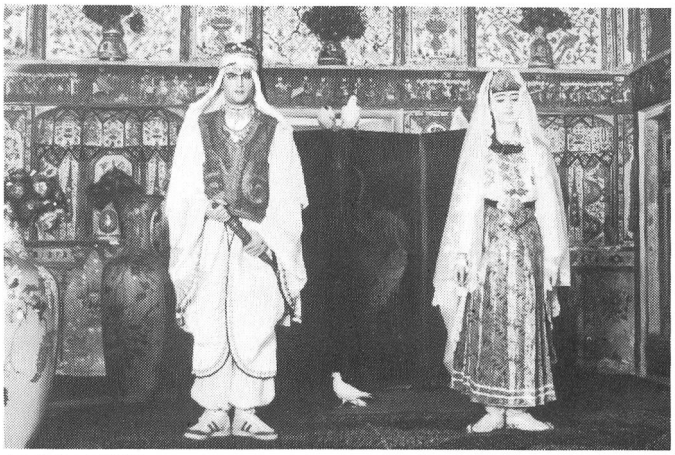
seinem Kosmos ein. Für ihn waren das nicht tote Gegenstände, sondern Materialien, aus denen er seine Kunst-Welt baute. Er ordnete die alten Sachen neu, belebte sie. Für sich genommen, war manches Kitsch; unter seinen Händen, die den Rost wegputzten und den Charme der alten Zeiten freilegten, wurde es zur Poesie geadelt. Wenn man so will, war dies das Prinzip seiner Arbeit. Die Collage ist seinen Filmen und seinen Bildern gemeinsam (rund achthundert Bilder soll es von ihm geben, die er in den fünfzehn Jahren machte, in denen man ihn nicht filmen liess). Als «Magischen Surrealismus» bezeichnete der italienische Kritiker Alberto Farassino sein Verfahren der Collage. In der Tat haben Paradschanows Filme etwas Surrealistisches, ohne die aggressive Gesellschafts-Polemik der französischen Surrealisten, dafür mit der Poesie des Märchens und der Legende und, für uns, mit dem zusätzlichen Reiz orientalischer Exotik.



PIROSMANI

Das zweite Mal traf ich Sergej Paradschanow ein paar Monate später, im Frühjahr 1988, in Tbilissi. Zusammen mit seinem Studio-Direktor von Grusija-Film sass er vor dem Flughafen im Schatten auf einer Bank und wartete. Ich war früh in Moskau losgeflogen, kam aber aufgrund der Zeitverschiebung erst mittags an. ASCHIK KERIB wollte ich sehen, seinen neuen Film, und nach ein paar verschollenen Materialien forschen (DIE FRESKEN VON KIEW ((KIEWSKIE FRESKI)) wurden überall nur als «verloren» zitiert). Mittags sieht man keine Filme, nicht in Tbilissi. Ein Restaurant war vorbestellt. Das Mittagessen dauerte bis zum späten Nachmittag. Und wurde ohne grossen Übergang in Paradschanows Haus als Abendessen fortgesetzt. Das ist eines jener wunderschönen alten Holzhäuser (in denen sich wahrscheinlich nur unbequem leben lässt), die man im alten Tbilissi chaotisch zwischen Hinterhöfe gebaut hat, sodass jede Ordnung von Strassen und Hausnummern und Eingängen aufhört, und das nur über eine riesige, verwinkelte Treppe zu erreichen ist. In dieser Umgebung kann man lernen, was orientalische Gastfreundschaft bedeutet.

Seine Zimmer hatte Paradschanow wie eine Ausstellung inszeniert. Er lebte zwischen den Zeugnissen der Vergangenheit. Auf einem improvisierten Buchregal stand eine Reihe von Tagebüchern. Paradschanow notierte sein Leben, nicht in Worten, sondern auch in einer Collage aus Fotos, aus allerhand Zetteln, aus Souvenirs, dazwischen waren Widmungen geschrieben. Was man halt vom Leben so nach Hause bringt. Diese Tagebücher sind lauter kleine Kunstwerke, wie seine Filme, wie seine Bilder. Immer wieder taucht Lily Brik auf Fotos auf, die Gefährtin Majakowskis, mit ihr muss er eine lange Freundschaft gehabt haben. Eines der letzten Fotos, ein wenig ins Schwarze zerlaufend, zeigt Lily Brik in hohem Alter, ein Greisengesicht, fast schon eine Totenmaske; und dahinter respektvoll verharrend Sergej Paradschanow, die Hände verschränkt, als wisse er nicht, was er mit ihnen anfangen soll. Als er zu den Tagebuch-Seiten kam, die von ihrem Tod erzählen, wurden seine Augen feucht. Auch an Tarkowski, der ihn schätzte, dachte er mit Rührung. Sergej



ASCHIK KERIB

Paradschanow konnte ganz schön sentimental sein.
ASCHIK KERIB und ein auf unerklärliche Weise aufgetauchtes Fragment von DIE FRESKEN VON KIEW sah ich am nächsten Morgen im Studio von Grusija-Film, den neuen Film in einer noch ungemischten Arbeitsfassung. Ja, er würde den Film nach München mitbringen, versprochen. Auch die FRESKEN VON KIEW. Und ein weiteres Geschenk: den Film AKOP OWNATANJAN (der bis dahin in keiner Filmographie verzeichnet und doch von ihm 1965 gedreht worden war). Was denn mit den frühen Filmen sei, seinen ersten Arbeiten aus dem Kiewer Studio? Nein, davon wollte er nichts wissen, das seien Auftragsarbeiten gewesen, nicht seine Filme. Aus Tbilissi in Moskau zurück, sah ich mir die frühen Arbeiten an. Ich war enttäuscht und gab ihm recht. ANDRIESCH, DER BESTE KERL (PERWYI PAREN), UKRAINISCHE RHAPSODIE (UKRAINSKAJA RAPSODIJA), DIE BLUME AUF DEM STEIN (ZWETOK NA KAMNE) waren konventionelle Filme, in ihrer Anlage dem sozialistischen Realismus verpflichtet (obwohl sie ihn nicht ganz ernst nahmen), naiv und zuweilen operettenhaft. An diesen Filmen liess sich die spätere Entwicklung ihres Regisseurs kaum ablesen. Aber sie gehören natürlich zu seinem Werk.

Das Versprechen, ASCHIK KERIB nach München mitzubringen, hielt er ein, versprochene Geschenke kann man schliesslich nicht zurückziehen. Er hielt sich auch dann noch eigensinnig daran, als wenig später Guglielmo Biraghi nach Moskau kam und an dem Film für den Venediger Wettbewerb Interesse zeigte. GOSKINO Moskau, damals noch mit einiger Autorität ausgestattet, ordnete an, dass ASCHIK KERIB nach Venedig zu schicken sei; Elem Klimow vom Moskauer und Eldar Schengelaja vom georgischen Filmverband versuchten Paradschanow zu überzeugen, dass Venedig wichtiger als München sei (womit sie natürlich recht hatten). Aber Paradschanow liess sich nicht überzeugen. Er fahre mit dem Film nach München, oder er fahre überhaupt nicht, weder nach

SCHATTEN VERGESSENER AHNEN

München noch nach Venedig. Ein Geschenk versprochen zu haben, galt ihm mehr als die utilitaristische Aussicht, in Venedig am Wettbewerb teilzunehmen. Wo findet man noch einmal eine solche Haltung, heute, wo Studios und Produzenten und Verleihe die Festival-Beteiligung eines Films von vornherein in ihre Verwertungs-Strategien einbeziehen.Weil GOSKINO weiterhin mauerte, holte er im Juni 88 die erste Kopie von ASCHIK KERIB aus dem Studio, klemmte sie unter den Arm und nahm sie im Reisegepäck nach München mit. ASCHIK KERIB wurde in München uraufgeführt und erhielt in Venedig eine Sonderveranstaltung.
Das Schenken war für ihn ein Ritual, vielleicht das wichtigste. Als er in München ankam, kam er ohne Gepäck, das unterwegs zwischen Moskau und München hängengeblieben war. Paradschanow war ausser sich. Nicht weil er das Insulin leichtsinnigerweise ins Reise-Gepäck gesteckt hatte, das er dringend brauchte, sondern weil er nun ohne Geschenke war. Geschenke für mich, für meine Familie, für die Kollegen vom Festival, für den Münchner Oberbürgermeister, die Regierung von Bayern... Das Insulin übrigens, das er verwendete, war von einer altertümlichen Sorte, die es bei uns nicht gibt. Ich fuhr also am nächsten Morgen mit ihm zum Flughafen, das Gepäck war inzwischen eingetroffen und lag im Zoll. Machen Sie mal einem bayerischen Zollbeamten klar, dass in einer Blechbüchse aus Asien Insulin ist. Es klappte dennoch, Paradschanow bekam das inzwischen dringend nötige Medikament. Er bedankte sich bei den Zöllnern, griff in seine Tasche und legte eine Handvoll blecherner sowjetischer Orden auf den Tisch, von Marx über Lenin bis Gorbatschow. Bayerischen Zöllnern! Sie kriegten ihre Münder nicht mehr zu.
In der Sowjetunion hatte man ihm einen gewiss ähnlich verlaufenen Vorgang als Beamten-Bestechung ausgelegt. Andere Vorwände, ihn ins Gefängnis zu schicken, hiessen Ikonen-Diebstahl und Homosexualität. Dreimal war Sergej Paradschanow im Gefängnis, runde zehn Jahre. Weitere fünf Jahre durfte er keine Filme drehen. Fünfzehn Jahre insgesamt konnte er nicht arbeiten, als Maler schon, das kann man zuhause, aber nicht als Regisseur.
Seine Schwierigkeiten mit der Obrigkeit – vielmehr: die Schwierigkeiten, die die Obrigkeit mit ihm hatte – hatten in den sechziger Jahren begonnen, mit dem Film SCHATTEN VERGESSENER AHNEN (TENI SABYTYCH PREDKOW, der 1964 herauskam). Paradschanow hatte den Film im Kiewer Studio gedreht, das den Namen seines Lehrers an der Moskauer Filmhochschule trägt: Dowshenko (man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass es Dowshenko war, der Paradschanow nach dem WGIK-Abschluss nach Kiew vermittelt hatte). Das Drehbuch geht auf einen ukrainischen Schriftsteller der Jahrhundertwende zurück, Michail Kosjubinski, und erzählt die Geschichte von Romeo und Julia in einem Karpaten-Dorf. Die Kamera, die einen wesentlichen Anteil am ungebändigten, alle Regeln sprengenden visuellen Stil des Films hatte, machte Juri Iljenko, der in diesem Jahr, 1990, mit seinem Film SCHWANENSEE – DIE ZONE (LEBEDYNE OZERO – ZONA) Paradschanow noch zu dessen Lebzeiten ein bewegendes Denkmal gesetzt hat (SCHWANENSEE ist die bittere Beschreibung eines Lebens im Gefängnis – Paradschanows Leben). In der Ukraine wurde SCHATTEN VERGESSENER AHNEN seinerzeit als Beginn einer neuen, eigenständigen, einer ukrainischen Film-Ästhetik gesehen und an den Anfang einer «Malerischen Schule» gesetzt (der beispielsweise Juri Iljenko 1965 mit seinem prompt verbotenen Film EINE QUELLE FÜR DIE DURSTIGEN folgte). In ästhetischer Hinsicht war dieses Ausrufen einer neuen Schule gewiss berechtigt; in ideologischer Hinsicht mussten die nationalen Töne, schon damals, das Misstrauen der Obrigkeit wecken, erst recht, da es sich um eine assoziative, impressionistische, an der Malerei orientierte Dramaturgie handelte, die sich mit den Prinzipien des «sozialistischen Realismus» keineswegs in Einklang bringen liess. Von da an hatte die sowjetische Kultur-Bürokratie Sergej Paradschanow im Würgegriff. Seine Filmographie besteht aus Zensur-Fällen. Drehbücher wurden abgelehnt. Material wurde beschlagnahmt (von dem Film DIE FRESKEN VON KIEW, 1966 gedreht, existiert nurmehr ein rund zwanzigminütiges Fragment). Er wurde am Arbeiten gehindert (SAJAT-NOWA, 1968 gedreht, konnte er nicht fertigstellen, Sergej Jutkewitsch montierte den Film, der erst 1972 in die Kinos kam). Zwischen 1968 und 1985 war er als Regisseur zum Schweigen verurteilt.
Seine letzten Filme drehte er in Tbilissi. Als sei nichts geschehen in all den Jahren, fuhr er fort, seine Geschichten aus früheren Zeiten zu erzählen. DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM (AMBAVI SURAMIS TZIKHISA) berichtete von einer alten georgischen Legende: eine Festung kann nur gebaut werden und wird dem Feind nur standhalten, wenn sich bei ihrem Bau ein junger Mann lebendig einmauern lässt. Oft standen Künstler im Zentrum seiner Filme, früher, und jetzt wieder: der armenische Dichter Aruthin Sayadin aus dem 18. Jahrhundert (SAJAT-NOWA), der Ikonenmaler des georgischen 19. Jahrhunderts Akop Ownatanjan (im gleichnamigen Film), Niko Pirosmanischwili, der naive Maler Georgiens (PIROSMANI). Von einem Sänger erzählte auch sein letzter Film: von Aschik Kerib, der das angebetete Mädchen erst kriegt, wenn er reich und berühmt geworden ist. Es sind Legenden und Gestalten aus verschiedenen Kulturen: der ukrainischen, der georgischen, der armenischen (er selbst erlebte diese Kulturen, seine Eltern waren Armenier, in Tbilissi wurde er 1924 geboren, dort verbrachte er die meiste Zeit seines Lebens, in Moskau hatte er studiert und in der Ukraine die ersten Filme gedreht). ASCHIK KERIB folgte einer Erzählung Michail Lermontows und wurde in der aserbeidschanischen Landessprache gedreht (einer Turksprache, die dem Türkischen heute noch weitgehend gleicht). Der Film entstand zu einer Zeit, als der politisch-religiöse Konflikt zwischen Armenien und Aserbeidschan bereits hochgeschwappt war. Sergej Paradschanow liess sich davon nicht irritieren.
Er war eine altmodische Figur, wie aus anderen Zeiten zu uns herübergekommen. Er hatte noch viele Pläne. Seine Kraft reichte dafür nicht mehr aus. Er hatte einen schweren Tod. An Lungenkrebs ist er am 20. Juli 1990 in Eriwan gestorben, der Heimat seiner Ahnen. ■

DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM

SCHATTEN VERGESSENER AHNEN