

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 281

Artikel: Schönheit der Legenden, Poesie des Alltags : Erinnerungen an das georgische Kino
Autor: Eder, Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864353>

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

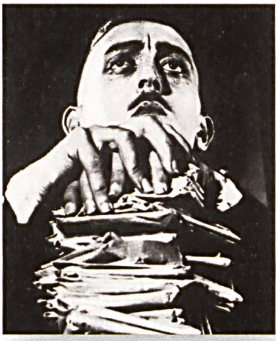
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 14.01.2026

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



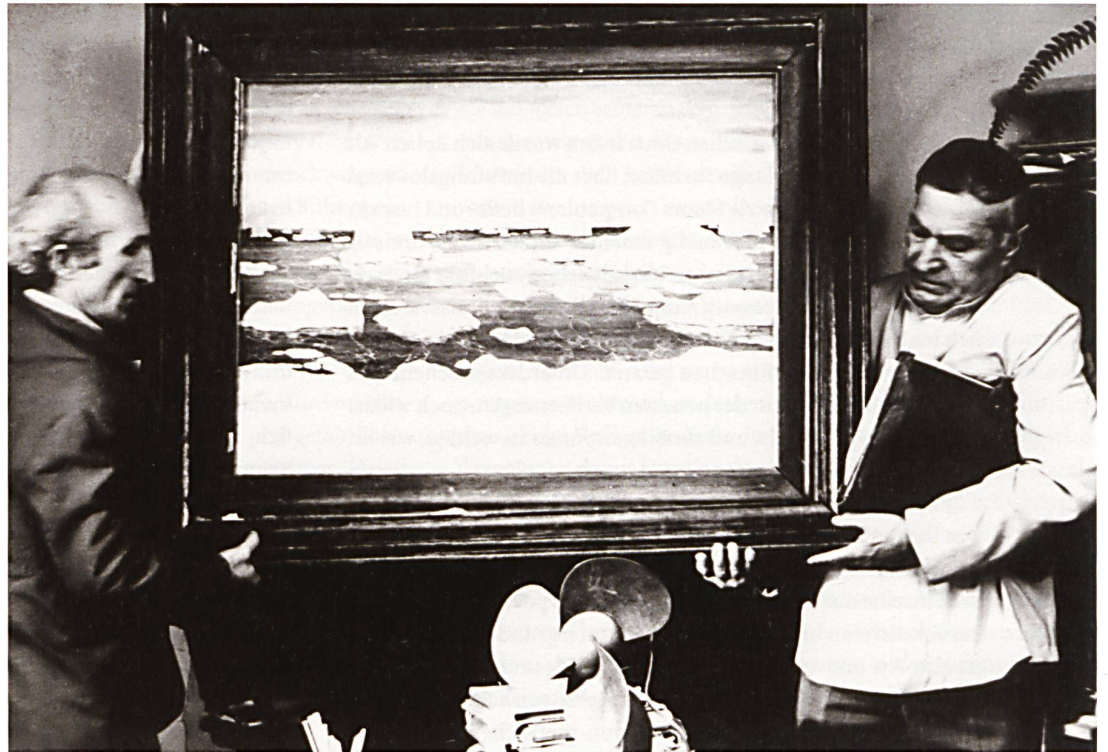
1



2



1



4

Schönheit der Legenden, Poesie des Alltags SCHÖNHKEIT DER LEGENDEN, POESIE DES ALLTAGS

Erinnerungen an das georgische Kino

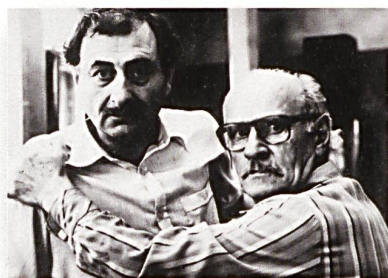
Er hatte es sich in der Mittagssonne gemütlich gemacht und wartete auf mich: Sergei Paradzhanov. Aus Moskau kam ich für einen Tag nach Tbilisi (Tiflis), um seinen neuen Film *ASHIK KERIB* zu sehen. Es wurde ein ereignisreicher Tag, mit viel, sehr viel Alkohol. Der georgischen Gastfreundlichkeit war nicht zu entkommen. Am Abend gab's im Hinterhof seiner Wohnung, in der Altstadt, ein ausschweifendes Fest, das die Nachbarn vorbereitet hatten. Keine Chance, nüchtern zu bleiben. *ASHIK KERIB* sah ich am nächsten Morgen, vermutlich noch halb im Rausch. Sergei Paradzhanov besorgte derweilen Geschenke. Die georgische Stewardess, auf dem Flug zurück nach Moskau, verstaute die drei Kisten voller Obst und Wein und Seide anstandslos im Flugzeug. Die Moskauer Freunde freuten sich. Seit jenem trunkenen Tag in Tbilisi dachte ich, Georgien sei ein Land des Überflusses und einer grenzenlosen Lebensfreude.

Das war 1988. Anderthalb Jahrzehnte später kehrte ich nach Tbilisi zurück. Das Hotel, in dem ich damals, na ja, ein paar Stunden zugebracht und literweise Kaffee in mich hineingeschüttet hatte, stand nur

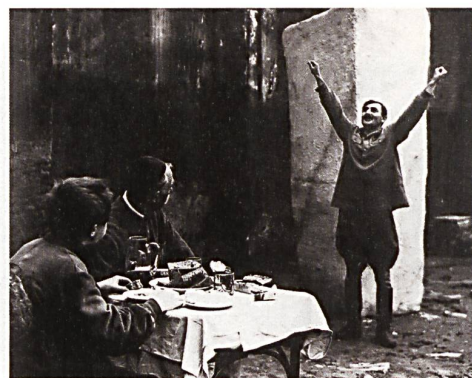
noch als Ruine. Aus der Stadt des Überflusses war eine Stadt der Armut geworden, Anfang der neunziger Jahre zerstört im Krieg mit den Russen und den Provinzen Südossetien und Abchasien. Dieser Krieg ruinierte die Wirtschaft. Es gab kein Geld, um die Folgen des Kriegs zu beseitigen, die Narben blieben überall sichtbar. Es gab nicht einmal eine ausreichende Grundversorgung. Grosse Teile des Landes hatten – wir schreiben das Jahr 2005 – keinen Strom, ein, zwei Stunden am Tag vielleicht, wenn überhaupt. Wenig zu kaufen in den Geschäften. Georgien zu Beginn des Jahrtausends: eine trostlose Landschaft. So unerbittlich, wie der Krieg die Stadt und das Land zerstört hatte, setzte er auch der Kultur ein Ende. Die Menschen hatten andere Sorgen. Kaum ein Kino blieb erhalten. Das Studio «Grusija», einst eines der regen in der Sowjetunion, hörte so gut wie auf mit der Produktion von Filmen. Eine blühende filmische Landschaft war über Nacht verschwunden. Bis heute haben sich das Land und sein Kino von diesem Kollaps nicht erholt.



3



4



5



6

1 MEINE GROSSMUTTER Regie: Kote Mikaberidze (1929); 2 26 KOMMISSARE Regie: Nikolo Shengelaia (1927); 3 Eldar Shengelaia; 4 BLAUE BERGE Regie: Eldar Shengelaia (1983); 5 EINE UNGEWÖHNLICHE AUSSTELLUNG Regie: Eldar Shengelaia (1968); 6 JARDINS EN AUTOMNE Regie: Otar Iosseliani (2006)

FILMBULLETIN 4.07 WELTKINO 10 11

Die Shengelaja-Dynastie

Das erste georgische Kino war im November 1896 eingerichtet worden, die ersten georgischen Filme waren 1912 und 1916 entstanden. Das Kino fand am Fuss des Kaukasus früh ein Zuhause. Rege produziert wird seit Mitte der zwanziger Jahre (damals wurde das Studio «Grusija-Film» gegründet). Einer der Pioniere, Michail Tshiaureli (1894 bis 1974), drehte einige experimentierfreudige Stummfilme, bevor er in seinen Filmen der dreissiger und vierziger Jahre Stalin zu übermenschlicher Grösse stilisierte, der Klassiker eines heroischen quasi-biografischen Films. Kote Mikaberidze (1896 bis 1973) war Theaterschauspieler, der Anfang der zwanziger Jahre das Kino für sich entdeckte. 1929 drehte er den Film MEINE GROSSMUTTER (CHEMI BEBIA), eine bizarre Satire auf die Bürokratie, die anarchisch auch das neue sowjetische System nicht verschonte und deshalb verboten wurde.

Auch Nikolo Shengelaia (1903 bis 1943) war einer der frühen Regisseure des georgischen Kinos. Er war mit der Schauspielerin Nato Vachnadze verheiratet, einem Star des sowjetischen Kinos der zwanziger und

dreissiger Jahre. Die beiden Söhne Eldar (1933 in Tbilisi geboren) und Giorgi (1937 in Moskau geboren) blieben beim Film und wurden geachtete Regisseure. Giorgi Shengelaia machte auch durch seine Heirat mit der Schauspielerin und Tshiaureli-Tochter Sofiko von sich reden. Über Jahrzehnte gehörte die Shengelaja-Dynastie zu den feststehenden Grössen des georgischen Films – in den Kinos wie in den Schlagzeilen der Presse. Seinen ersten Film hatte Nikolo Shengelaia bereits 1927 gedreht. 1933 folgte 26 KOMMISSARE (OTSDAEQVSI KOMISARI), ein historisch-dokumentarisches Drama um die post-revolutionären Auseinandersetzungen zwischen Kommunisten und Konterrevolutionären in der durch Öl reich gewordenen Stadt Baku.

Eldar und Giorgi, die beiden Söhne, drehten Filme wie um die Wette. Eldar schloss die Moskauer Filmhochschule (VGIK) 1958 ab, Giorgi erst 1962 (hatte dafür aber bereits als Schauspieler im georgischen Kino gearbeitet). 1968 drehte Eldar den Film EINE UNGEWÖHNLICHE AUSSTELLUNG (ARACHVEULEBRIVI GAMOPENA). 1983 folgte die Komödie BLAUE BERGE, ODER EINE UNWAHRSCHEINLICHE GE-



1



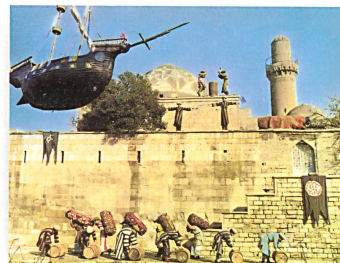
2



3



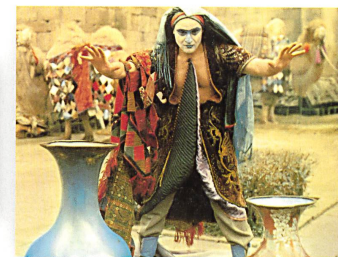
1



2



2



2



2



1

1 PIROSMANI Regie: Giorgi Shengelaia (1969); 2 DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM Regie: Sergei Paradshanov (1984); 3 Sergei Paradshanov

SCHICHTE (TSISPERI MTEBI ANU DAUJEBELI AMBAVI). Sie handelt von einem Schriftsteller, der erleben muss, dass sich in einem Verlag kein Mensch für sein Manuskript interessiert, nicht, weil man sich für sein Manuskript nicht interessiert, sondern weil man sich überhaupt nicht interessiert, jedenfalls für nichts, das mit Arbeit verbunden wäre. Das Flanieren, das Nichtstun, das Feste feiern wie sie fallen gehört zum nationalen Charakter. Nicht wenige Filme haben davon erzählt, darunter die meisten Filme Otar Iosseliani, eines Flaneurs par excellence.

Giorgi Shengelaia realisierte 1969 den Film PIROSMANI. Pirosmani war ein georgischer Maler. Eigentlich hiess er Niko Pirosmanschwilli. 1862 wurde er geboren. 1918 starb er, arm wie eine Kirchenmaus. Sein Leben verdiente er sich, indem er in den Gasthäusern, in denen man ihm etwas zu essen gab, Bilder malte, manchmal auch die Wirtshaus-Schilder. Erst lange nach seinem Tod erkannte man in ihm einen grossen naiven Maler, der das zeitgenössische Leben in einprägsamen Ansichten festgehalten hatte. Heute werden seine Bilder hoch gehandelt. Eines seiner schönsten Gemälde, ein grossformatiges Tableau der

georgischen Hauptstadt, hängt im Schloss auf dem Berg über Tbilisi. PIROSMANI ist ein Film, der nicht nur biografisch den Spuren des Malers folgt, sondern der in der Komposition und der Farbgebung der Bilder sich dem Stil Pirosmanis anzunähern trachtet. Zwei Maler, die aus dem Ausland nach Georgien kommen, suchen nach Pirosmani, von dem sie gehört haben. Sie folgen den Spuren, die er hinterliess. Zum Thema Malerei und Film ist dies einer der besten Filme, die es gibt; ein Film, der zudem über das Leben in Georgien zur Zeit der Jahrhundertwende berichtet, auf poetische Weise, wie Pirosmani selbst.

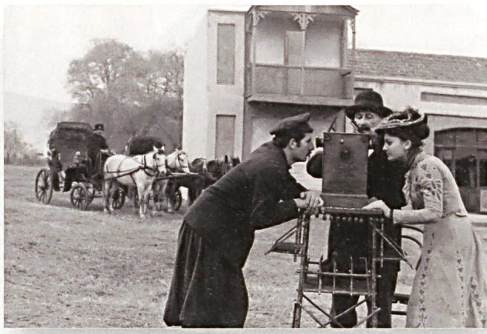
Sergei Paradshanov

Rotterdam, im Januar 1988. Hubert Bals hatte Sergei Paradshanov zum Festival eingeladen. Paradshanov 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 Regis-

seurs zugestimmt. Sergei Paradshanov gehörte in den zwei Jahrzehnten vor der Perestroika 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 durfte – aber Geschenke sind eben Geschenke, da liess sich Paradshanov nicht dreinreden.

Was für ein Leben hatte er! Acht Jahre lang sperrte man ihn ein. Fünfzehn Jahre lang liess man ihn in Breshnjevs Sowjetunion nicht arbeiten. Sergei Paradshanov überlebte die Missachtung der Kulturbürokratie und die Strapazen sowjetischer Provinzgefängnisse. Er hatte Kraft und ein grosses Herz. Seine Heimat: das waren die Märkte, die Antiquitätenläden und Trödlerstände seiner Heimatstadt Tbilisi. Als Sohn armenischer Eltern war er 1924 in der georgischen Hauptstadt geboren worden. Sein Vater war Schätzer, der den Wert von Antiquitäten festzustellen hatte. In diesen Läden, auf den Märkten entdeckte der junge Sergei Paradshanov die nostalgische Schönheit alter Gegenstände. Fächer

und Gobelins, Straussenfedern und silbernes Besteck, Nachthemden aus Spitze und Kannen aus Kupfer müssen ihn fasziniert haben. Später, in seinen Zeichnungen und Collagen und in seinen Filmen lebte er diese Welt der toten Gegenstände, arrangierte sie zu kunstvollen Tableaus. Dabei war es ihm gleichgültig, ob diese Gegenstände nach herkömmlicher Schätzung einen antiquarischen Wert hatten oder nicht. Für ihn war das alles Material, das sich in seinen Händen zu kunstvollen Arrangements verwandelte. Die Schönheit eines Granatapfels, der zur Erde fällt und zerplatzt: in den Eingangsszenen seines Films SAJAT NOWA – DIE FARBE DES GRANATAPFELS hat er sie festgehalten. Wäre das Wort nicht falsch am Platze, weil es aus einem völlig anderen Kulturkreis stammt, man müsste ihn einen Surrealisten nennen. Und doch wieder nicht. Denn man kann sich ihn sehr gut auch als Geschichten-erzähler in einem orientalischen Bazar vorstellen. Er hatte eine unbändige Phantasie, die ihn oft Erfindung und Tatsache durcheinanderwirbeln liess. Er konnte Geschichten so gut erfinden, dass man sie für wahr nahm. Wenn man ihn nach seiner Filmografie fragte, kam er, anstatt



1



2



3



3

Fakten aufzublättern, ins Schwärmen über die Filme, die er alle machen wollte. Er war der denkbar unzuverlässigste Biograf seiner selbst; und ein Genie, wenn es darum ging, die Welt nicht so zu beschreiben, wie sie war, sondern so, wie er sie sehen wollte: als einen Ort seiner Phantasie. In seinem künstlerischen Universum flossen die Welt und seine poetische Vorstellung der Welt untrennbar ineinander. Dieser Mann hatte die Gabe, uns auf den Flügeln seiner Phantasie in ein wunderbares Reich der Märchen zu entführen.

Besonders die alten Legenden und Mythen Armeniens und Georgiens hatten es ihm angetan. Immer wieder handelten seine Filme von Künstlern, von den Dichtern und den Malern vergangener Jahrhunderte. *SAJAT NOWA – DIE FARBE DES GRANATAPFELS* (BROTSEULIS KVAVILOBA, 1968) erzählt vom Leben eines armenischen Poeten des achtzehnten Jahrhunderts. *DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM* (AMBAVI SURAMIS TSIKHITSA, 1984) folgt einer georgischen Legende. Sie berichtet von einem jungen Mann, der sich in die Mauern einer Festung einmauern liess, weil sich, sagt die Legende, nur so die Feinde abwehren liessen.

ASHIK KERIB, Paradshanovs letzter Film aus dem Jahr 1988, handelt von einem armen Sänger, der das geliebte Mädchen erst nach zehn Jahren der Wanderschaft heiraten darf. Sergei Paradshanov machte poetische Filme über die Schönheit von Gegenständen, mit denen einst der Alltag hantierte; über die Macht der Poesie; über die wundersamen Klänge asiatischer Musik; über die Kraft der Liebe und die Güte der Menschen. Das konnte nicht gut gehen in einem Land, das den Doktrinen eines sozialistischen Realismus verpflichtet war.

Nach dem Abschluss der Moskauer Filmhochschule hatte Paradshanov zunächst im ukrainischen Filmstudio in Kiew gearbeitet. Seine ersten Filme waren noch halbwegs konventionell. Aber spätestens der Film *SCHATTEN VERGESSENER AHNEN* (TINI ZABUTYKH PREDKIV), 1964 in Kiew gedreht, machte die Obrigkeit darauf aufmerksam, dass da einer seine eigene Poesie entwickelte. Zum Vorwurf des Formalismus war es dann nicht mehr weit. Sergei Paradshanov wurde eingesperrt – nicht wegen Formalismus, man fand einen anderen Vorwand: Homosexualität und verbotener Handel mit Kunstwerken. Von Mitte der sieb-



2



4



3



4



4

1 PIROSMANI Regie: Giorgi Shengelaja (1969); 2 SAJAT NOWA – DIE FARBE DES GRANATAFFELS Regie: Sergei Paradshanov (1968); 3 ASHIK KERIB Regie: Sergei Paradshanov (1988); 4 DAS BEKENNTNIS Regie: Tengiz Abuladze (1986)

FILMBULLETIN 4.07 WELTKINO 14 15

ziger bis Mitte der achtziger Jahre verhaftete man ihn immer wieder, liess in frei, steckte ihn wieder ins Gefängnis, oft unter lächerlichen Vorwänden. Er zeichnete viel in dieser Zeit, über achthundert Zeichnungen und Collagen gibt es von ihm. 1983 wurde er endlich freigelassen, in einer Sowjetunion, in der sich langsam eine Wandlung abzeichnete, Gorbatschows Perestroika. Er konnte noch zwei Filme drehen, *DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM* und *ASHIK KERIB*. Aber die Jahre im Gefängnis hatten ihn zermürbt – nicht geistig, aber physisch. Sergei Paradshanov starb 1990 an Krebs.

Das Ende der Sowjetunion

«Volk, sei wachsam! Um uns lauern nur Betrüger! Traut keinem Menschen! Nicht seinen Taten, nicht seinen Worten! Und darum müssen wir hellwach sein!» Ein Diktator spricht: Warlam Arawidze, Partei-Chef und Bürgermeister einer kleinen Stadt in Georgien. Er ist die zentrale Figur in einem Film, der 1986/87 als Zeichen einer neuen sowje-

tischen Kulturpolitik Aufmerksamkeit erregte: *DAS BEKENNTNIS* (*MONANIEBA*) von Tengiz Abuladze (1924 bis 1994). Jener Diktator in seinem Film trägt Züge von Hitler und Mussolini, und von Lavrenti Berija, dem sowjetischen Innenminister und Stellvertreter Stalins, der wie Stalin aus Georgien stammte, nach Stalins Tod wurde er hingerichtet. Warlam Arawidze sieht ihm, Berija, übrigens nicht unähnlich. Zahlreiche Szenen erinnerten eine mittlere und ältere Generation sowjetischer Zuschauer an wirkliche Geschehnisse, an den deprimierenden, lähmenden, angsterfüllten "Alltag" im Stalinismus: die Deportation eines Malers, dessen Bilder als "individualistisch" gelten; Familien, die auf einen Lastwagen getrieben und wegtransportiert werden, weil sie zufällig denselben Namen haben wie ein politischer Gegner; Frauen, die auf Baumstämmen – die, von Häftlingen gefällt, den Fluss herabschwimmen – nach einem eingeschnitzten Lebenszeichen ihrer Männer und Söhne suchen. Das waren bittere Erinnerungen an Zeiten des stalinistischen Terrors.



1



2



3



4



5



5



6



4



5

DAS BEKENNTNIS lag seit längerem vor. Das Drehbuch entstand 1981; gedreht wurde 1984 – unter dem Patronat von Edward Shewardnadze, dem damaligen Partei-Chef Georgiens und späteren sowjetischen Aussenminister und noch späteren Präsidenten Georgiens, der das Projekt vor GOSKINO abschirmte, der staatlichen Film-Behörde, die für Drehgenehmigungen zuständig war, auch im fernen Georgien. DAS BEKENNTNIS ist bis heute die entschiedenste filmische Auseinandersetzung mit dem Stalinismus. Es war der Film, der die Perestroika auf dem Gebiet des Films einläutete. Es war Abuladzes wichtigster Film (der in Cannes 1987 mit dem Grossen Preis der Jury ausgezeichnet wurde). Abuladze war zu diesem Zeitpunkt kein Unbekannter. Sein mittellanger Film MAGDANAS ESEL (MAGDANAS LURJA), den er zusammen mit Rezo Tshidze gedreht hatte, war 1956 in Cannes ausgezeichnet worden. Erfolgreich war auch sein 1967 entstandener Film DAS GEBET (VEDREBA). Er geht auf die Poesie des georgischen Schriftstellers Vaja-Pshavla (1861 bis 1915) zurück, auf zwei von dessen Gedichten, und beschwört (in schwarz-weißen Bildern im Cinemascope-Format) eine archaische

Geschichte vor der Kulisse des Kaukasus. Es ist eine Geschichte, die sich (sehr früh aus heutiger Perspektive) mit dem Verhältnis zwischen verschiedenen ethnischen Gruppen auseinandersetzt. Im Mittelpunkt: eine Konfrontation zwischen der Moral kämpferischer Bergstämme (bei denen die Blutrache noch eine Rolle spielt) und einer modernen, humanen, christlichen Weltanschauung, verkörpert in der Figur eines Helden, der sich weigert, den alten Kampfritualen zu folgen.

Der Film entstand zum Zeitpunkt des Tauwetters in der sowjetischen Politik. Es erlaubte Abuladze (wie auch Paradshanov), die Vorgaben eines «sozialistischen Realismus» weitgehend zu ignorieren, auf eine aus heutiger Sicht erstaunliche Weise. Das georgische Kino konnte sich immer wieder unabhängig von den Vorgaben Moskaus entwickeln und hat vor allem im Rückgriff auf die Literatur und die Legenden des Landes zu eigenständigen Formen gefunden.

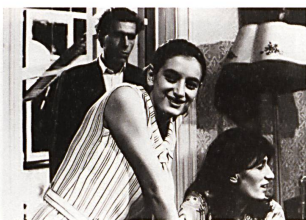
Diese Freiheit gab es erstaunlicherweise auch bei Filmen, die nicht nach literarischen Vorlagen, sondern nach Originalstoffen entstanden. Wie ROBINSONADE, ODER: MEIN ENGLISCHER GROSSVA-

1 PIROSMANI Regie: Giorgi Shengelaia (1969); 2 MAGDANAS ESEL Regie: Tengiz Abuladze, Rezo Tshidze (1956); 3 LA CHASSE AUX PAPILLONS Regie: Otar Iosseliani (1992); 4 DAS GEBET Regie: Tengiz Abuladze (1967); 5 ROBINSONADE ODER MEIN ENGLISCHER GROSSVATER Regie: Nana Dzordzhadze (1986); 6 NÄCHTLICHER TANZ Regie: Aleko Tsabadze (1991)

TER (ROBINSONIADA, ANU CHEMI INGLISELI PAPA, 1986, Drehbuch Irakli Kwirikadze) von Nana Dzordzhadze (geboren 1948), über einen britischen Telegrafanten in Georgien (in Cannes 1987 als bester Nachwuchsfilm mit der «Camera d'or» ausgezeichnet). Die Geschichte wird in einer Rückblende erzählt, die in das Georgien der zwanziger Jahre und des Bürgerkriegs zurückführt. Nana Dzordzhadze, die heute in Georgien und in Deutschland lebt und arbeitet, fand den trocken-lakonischen, distanzierten Ton, der viele georgische Komödien auszeichnet. Oder Aleko Tsabadze (geboren 1956). In DER FLECK (LAQA, 1985), seinem ersten Film, entwarf er das triste und kalte Bild einiger junger Leute im Georgien der achtziger Jahre. Während Nana Dzordzhadze die Form der ironischen Collage wählte und ihre Geschichte in Einzelstücke zersplitterte, erzählte Aleko Tsabadze distanziert, kühl, in bewusstem Gegensatz zum bunten, lauten, freundlichen Bild eines touristischen Georgien. In beiden Filmen wird unausgesprochen Widerstand deutlich dagegen, das touristische Image, den «Mythos Georgien» zu bedie-

nen. 1991 drehte Tsabadze den Film NÄCHTLICHER TANZ (GAMIS TSEKVA), der zwei Metallarbeiter in einer kleinen Industriestadt in den Mittelpunkt stellt.

Ein unerwartet unfreundliches und un-ideologisches Bild georgischer Menschen zeichnete auch Temur Babluani (geboren 1948) in seinem Film VOGELFLUG (BEGUREBIS GADAPRENA, 1980). Babluani arbeitete als Fahrer und Bauarbeiter, bevor er in Tbilisi eine Theaterausbildung begann. VOGELFLUG erzählt in einfachen, kraftvollen Bildern von zwei Menschen, die sich zufällig in einem Zug treffen. Zwischen beiden kommt es zu Animositäten, ohne dass es dafür einen gewichtigen Grund, einen konkreten Anlass gäbe. Ein Streit entsteht, schliesslich eine gewalttätige Schlägerei, die neben den Gleisen in einer verwüsteten, vertrockneten Landschaft ausgetragen wird. Über die beiden Menschen erfahren wir wenig. Wichtig ist das latente Klima von Misstrauen, von Gewalttätigkeit, das Babluani entwirft, in Bildern von einer grossen physischen Präsenz. 1982 realisierte Temur Babluani einen zweiten Spielfilm, BRUDER (DZMA). Er griff ein historisches Thema auf



1



2



3



3



1



4



1



3

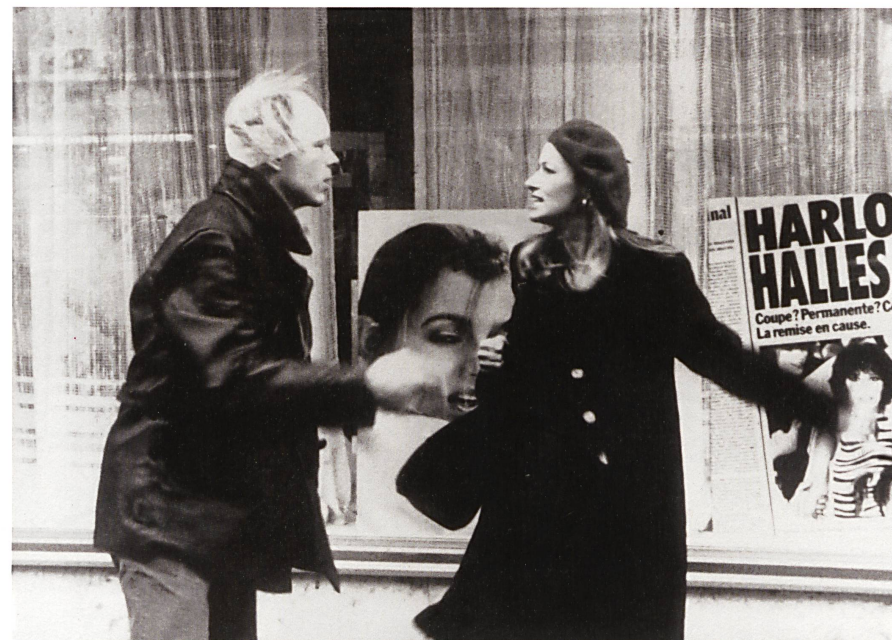
1 ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL Regie: Otar Iosseliani (1970); 2 Otar Iosseliani;
3 LES FAVORIS DE LA LUNE Regie: Otar Iosseliani (1984); 4 PASTORALE Regie: Otar Iosseliani (1975)

und führte an den Anfang des Jahrhunderts zurück, als es in Georgien eine Massenbewegung für den Sozialismus gab. Im Mittelpunkt steht ein Revolutionär, der sich aus Ungeduld von den Sozialisten und ihrer Disziplin lossagt und zum Einzelkämpfer, zum Anarchisten wird. Babluani benutzte diesen Stoff, um verschiedene Haltungen der Revolution und der Macht gegenüber zu diskutieren. Wo diese Diskussion geführt wird, wird der Film schwach und scholastisch. Seine Stärken hat er dort, wo Babluani – mit einer virtuellen Kamera und einem rasanten Schnitt – ganz auf die physische Präsenz des Revolutionärs setzen kann, auf dessen Seite er auch mit seinen Emotionen ist, während sich sein Verstand auf die Seite der Sozialisten schlägt.

Otar Iosseliani und die Poesie des Alltags

Die nachdenklichen Komödien, die Otar Iosseliani (geboren 1934) in seiner georgischen Heimat drehte und in denen er mit der Gabe einer genauen Beobachtung, mit einem grossen Kunstverstand und mit einer

schönen Achtung vor den Menschen das alltägliche Leben in Tbilisi porträtierte, machten ihn im Westen bekannt: WENN DIE BLÄTTER FALLEN (GIORGIOBISTVE, 1966), ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL (IKO SHASHVI MGALOBELI, 1970), PASTORALE (PASTORALI, 1975). Was davon bei Festivals im Westen zu sehen war, begründete seinen Ruf, einer der interessantesten Regisseure des sowjetischen Films der sechziger und siebziger Jahre zu sein. Auch er profitierte davon, dass Georgien weit weg von Moskau war. Er vermied Skandale, legte sich nicht an, drehte nur dann, wenn ihm etwas einfel, und wenn er seine Filme so drehen konnte, wie er wollte. Fünf Spielfilme in seinen fünfzehn aktiven georgischen Jahren: das ist nicht eben viel. Es reichte für eine Reihe herrlich lakonischer Alltagskomödien. Hauptfigur in ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL ist ein Musiker, der in einem Orchester die Pauke bedient, nur hat er bei der Sinfonie, die gerade gegeben wird, nicht viel zu tun, sein Einsatz beschränkt sich auf ein paar Trommelwirbel am Ende. Dazu kommt er auch nur am Ende mal rasch vorbei. Vorher begleiten wir ihn beim Flanieren, beim Uhrmacher, bei dem er seine Uhr



3

reparieren lässt, in die Bibliothek, in der er liest, auf der Suche nach seiner Freundin. Iosseliani porträtierte einen Träumer, der aufpassen muss, vom ganz normalen Alltag (herabfallende Steine, vorbeifahrende Autos) nicht beschädigt zu werden. In WENN DIE BLÄTTER FALLEN (deutscher Titel auch: WEINERNT) ist ein junger Wein-Techniker im Mittelpunkt, der sich bei seinen Vorgesetzten unbeliebt macht, weil er nicht einsehen will, dass es wichtiger sei, den Plan zu erfüllen als auf die Qualität des Weins zu achten. Eingebettet ist diese Geschichte eines Aussenseiters in ein liebevoll-kritisch gezeichnetes georgisches Milieu. Die Helden in Iosselianis frühen, georgischen Filmen waren Aussenseiter, die sich dem Trotz des Alltags und den Normen des sozialistischen Lebens nicht einfügen wollten. Das brachte ihm Kritik ein. Seine Filme hatten Schwierigkeiten, einer – PASTORALE – wurde ganz verboten.

Otar Iosseliani entschloss sich, Georgien zu verlassen und in Frankreich weiterzuarbeiten. Er ging als neugieriger Flaneur hin, mit der Absicht, in Paris ein bisschen zu leben, ein bisschen zu arbeiten und dann wieder nach Georgien zurückzukehren. Er sei kein Dissident, sagte er, er

werde nicht im Westen bleiben. Und blieb doch, auch wenn er regelmässig nach Tbilisi zurückkehrte, auch um dort zu lehren. Als er in Paris ankam, hatte er ein Projekt in der Tasche: DIE GÜNSTLINGS DES MONDES (LES FAVORIS DE LA LUNE, 1984). «Ich habe den Produzenten ein absolut unglaubliches Ding vorgeschlagen – da gibt es keinen Sex, keine Prügelei, keine Stars – nichts, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenken könnte.» Von der französischen Kritik wurde der Film als französischer Film verbucht. Iosseliani sieht das anders: für ihn sind die GÜNSTLINGS DES MONDES – der Titel ist ein Shakespeare-Zitat – in Georgien zuhause und nur zufällig nach Paris geraten. In der Tat setzt dieser Film die Traditionen und Lebensweisen einer von der modernen Zivilisation noch kaum betroffenen Welt voraus, auch wenn er nicht in Georgien, sondern in Paris spielt. Die Hektik des Pariser Alltags, das Rennen, Hasten, Hetzen, wohl nur aus Iosselianis georgischer Erfahrung lässt es sich so darstellen, dass man sich betroffen-nachdenklich fragen muss, ob sich dieser tägliche Kampf um Millimeter und Sekunden überhaupt lohnt. Er gehöre noch der Generation an, sagt Iosseliani,



1



2



3



2

1 LES FAVORIS DE LA LUNE Regie: Otar Iosseliani (1984); 2 LA CHASSE AUX PAPILLONS Regie: Otar Iosseliani (1992); 3 ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL Regie: Otar Iosseliani (1970); 4 JARDINS EN AUTOMNE Regie: Otar Iosseliani (2006); 5 PIROSMANI Regie: Giorgi Shengelaja (1969)

FILMBULLETIN 4.07 WELTKINO 20 21

«die begriffen hat, wie schön es war, einfach zu leben, nichts zu haben und gleichzeitig alles zu besitzen.» Dass dies heute nicht mehr so ist, Iosseliani, der Moralist, beklagt es. Er tut es in Form von Komödien, elegant, unglaublich souverän und mit ausserordentlich beherrschten Mitteln. Nicht eine Geschichte erzählt er in seinen «französischen» Filmen, sondern unendlich viele, und sie sind auf höchst kunstvolle Weise aufeinander bezogen und miteinander verknüpft, wie ein verzweigtes Mobile mit seiner mathematischen Präzision und seinem zerbrechlichen Gleichgewicht. Schmuck; Porzellan; das Porträt einer nackten Frau auf einer Wiese: Iosseliani verfolgt – in *DIE GÜNSTLINGE DES MONDES* – den Weg dieser Luxus-Gegenstände von Hand zu Hand, von Besitzer zu Besitzer. Er zeigt, wie um ihrerwillen gehandelt, gefeilscht, gestritten, verraten, eingebrochen, ja gemordet wird (so gesehen ist er «dramatischer» als Sergei Paradshanov, der in den Gegenständen des Alltags Objekte der Schönheit sah, jedoch ist eine Verwandtschaft der beiden Regisseure kaum abzustreiten). In Iosselianis Blickweise wird das Streben nach Besitz lächerlich, unbedeutend, unwichtig. Man spürt,

hier hat einer erst gelebt, erst lange nachgedacht, und dann einen Film gemacht. Selten übrigens ist im Kino der letzten Jahre so genau an die Qualitäten der Komödie erinnert worden. Da lenkt das Heitere, Komische ganz behutsam und eindringlich auf das Ernsthafte hin.

1992 folgte ein weiterer französisch-georgischer Film, *LA CHASSE AUX PAPILLONS*. Auch er erwies Iosseliani wieder als Meister der kleinen Form. Jede Episode, jede Szene ist bei ihm von funkelnder Eleganz geprägt, von bezaubernder Zartheit, von heiterer Gelassenheit. Das hat er den Franzosen abgeschaut, René Clair oder auch Jacques Tati, mit dem er sich angefreundet hatte. Otar Iosselianis Filme sind wie Kleinode, wie schöner Schmuck aus vergangenen Zeiten. *LA CHASSE AUX PAPILLONS* spielt zwar heute, in Frankreich, in einem Schloss mitten auf dem Land; aber die Welt, die sich zwei alte Damen in diesem Schloss aufgebaut haben – diese Welt ist von gestern und erinnert auf liebenswert-melancholische Weise an eine Zeit, da man noch in grossen Küchen wunderbare Gerichte kochte oder auch ins Dorf ging zu einem Schwätzchen. Vielleicht war die Welt schon damals nicht heil, keine



4



5



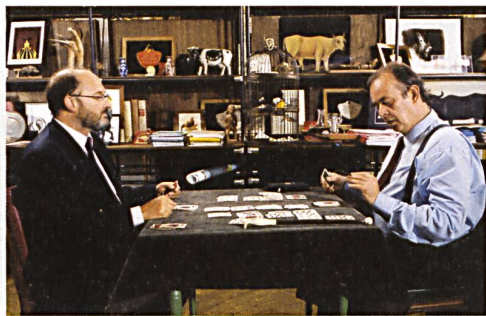
4



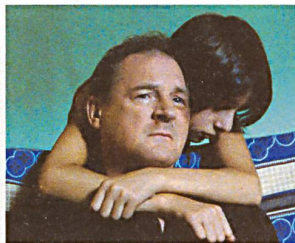
2

Idylle; aber die Familie gab es noch, und all die Rituale des Alltags, die heute längst vergessen sind. Davon handeln Iosselianis Filme: von einer Welt, die den Zauber von Schmetterlingen noch kannte; und die die Zeit aufbrachte, den Schmetterlingen durchs Gras nachzulaufen. Natürlich gibt es auch in Iosselianis vergnügten Bildern die Zeichen der Zeit: die Nachrichten aus dem Radio, über Katastrophen und Kriege und andere Unannehmlichkeiten. Aber die beiden alten Damen, in *LA CHASSE AUX PAPILLONS*, ficht das wenig an. Sie spinnen sich ihre eigene Wirklichkeit. Das wird erst anders, als eine der beiden Frauen, ihr gehört das Schloss, stirbt. Da bricht aus dem Osten, aus Russland die Verwandtschaft ein, um sich des Erbes zu bemächtigen – Menschen, die in ihren zwei Zimmern in einem Moskauer Betonklotz vielleicht ganz zuträglich sind, hier aber, im Goldenen Westen, zu Hyänen werden. Und ein Trupp von Japanern betritt quirlig die ländliche Szene, um das Schloss wegzukaufen; sie kriegen es auch, am Ende. Die andere der beiden Frauen geht schweigend weg, mit einem Jugendfreund verschwindet sie von der Bildfläche. Danach, wir wissen es, wird nichts mehr sein wie frü-

her. Die moderne Zeit hat sich des abgelegenen Schlosses bemächtigt. *LA CHASSE AUX PAPILLONS* ist ein Film wie ein Abschied: ein Abschied von einer Epoche, die verschwunden ist. Um diese Epoche noch einmal zum Leben zu erwecken, steckte Otar Iosseliani viel Arbeit in eine Rekonstruktion: des Dekors, der Requisiten. Die beiden alten Damen liess er von Frauen aus seinem französischen Bekanntenkreis spielen. Seine Bilder gleichen einem Traum. Nur einmal, im kurzen Ausflug in eine bittere Moskauer Realität, bricht er diesen Traum; der danach umso unwirklicher, aber auch umso schöner erscheint. Ob er die Vergangenheit nicht idealisiere, wurde Iosseliani von einem französischen Kritiker gefragt. «Wenn wir das Erbe all dessen hätten antreten können», antwortete er, «was zu Beginn des Jahrhunderts hervorgebracht worden ist, wäre das Leben für uns vielleicht weniger zerrissen.» Erst der Einbruch der Ideologien – des Kapitalismus, des Faschismus, des Kommunismus – hätten uns dahin gebracht, wo wir heute sind. Das ist hart abgerechnet. Freilich findet sich die Abkehr von allen Ideologien als Grundhaltung



1



2



1



1

1 JARDINS EN AUTOMNE Regie: Otar Iosseliani (2006); 2 DER MANN VON DER BOTSCHAFT Regie: Dito Tsintsadze (2006); 3 EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN Regie: Lana Gogoberidze (1977)

FILMBULLETTIN 4.07 WELTKINO 22 23

schon immer in Iosseliani's Werk, und seine "französischen" Filme sind ohne die georgischen nicht denkbar. Fast könnte man sagen, Otar Iosseliani drehe in Frankreich georgische Filme.

Und noch einmal beschwört Otar Iosseliani seine kleine Welt untergehender Tugenden, in seinem neuen Film *JARDINS EN AUTOMNE* (2006). Da wird vom Abgang und Untergang eines Ministers erzählt. Der Mann verliert seinen Job, und damit seine Macht, sein Einkommen, seine Geliebte. Das wird nun aber für ihn zum Beginn eines viel besseren, eines aufrichtigen Lebens, in dem Menschen nicht mehr nur ihre sozialen Rollen spielen, sondern Menschen sein dürfen – so wie er, der ex-Minister selbst, ein Mann im Herbst seines Lebens. Auch das ist leichtsinnig und voller Ironie erzählt, ist aus kleinen Episoden zusammengesetzt. Am Ende erlaubt Iosseliani seinem Protagonisten, sich unter einer Seine-Brücke, unter Clochards, glücklicher zu fühlen als in seinem Ministeramt. Die Botschaft mag simpel sein; die Eleganz, mit der Iosseliani sie vorträgt, seine präzise Beobachtung des Alltags (hier: in Paris) knüpfen wieder an seine frühen georgischen Filme an.

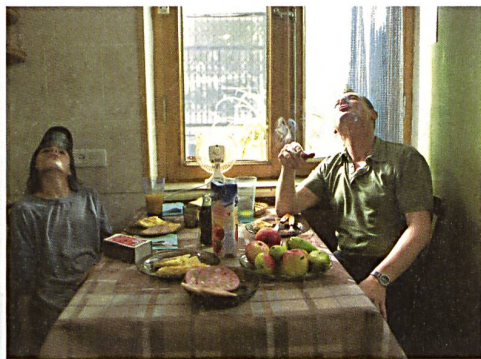
Georgien ist überall

Einer der Studenten von Eldar Shengelaja und Otar Iosseliani am Institut für Theater und Film in Tbilisi war *Dito Tsintsadze* (geboren 1957). Er drehte seine ersten Filme in seiner Heimat, bevor er nach Deutschland ging, wo er 2000 mit dem Film *LOST KILLERS* auf sich aufmerksam machte. Sein Film *SCHUSSANGST* (über einen Jungen, der aus seiner Einsamkeit nicht herausfindet) wurde 2003 in San Sebastian ausgezeichnet. Sein neuer Film, *DER MANN VON DER BOTSCHAFT* (2006, ausgezeichnet in Locarno), spielt in Georgien und erzählt von einem Angehörigen der deutschen Botschaft in Tbilisi, den die Freundschaft mit einem zwölfjährigen Mädchen in eine unangenehme Lage bringt.

Man mag darüber streiten, ob Dito Tsintsadze, ob Nana Dzholdzhadzes "deutsche" Filme das deutsche Kino bereichern oder das georgische Kino ausdünnen. Nicht anders im Fall von Otar Iosseliani und dem französischen Kino. In Georgien jedenfalls ist es durch den wirtschaftlichen Zusammenbruch Anfang der neunziger Jahre schwer geworden, Filme zu drehen, auch wenn Ende der neunziger Jahre mit



2



2



3



1

staatlicher Hilfe ein «Nationales Georgisches Filmzentrum» eingerichtet wurde. Es ist verständlich, dass Regisseure, wenn sie es denn können, in anderen Ländern arbeiten, und es ist bewundernswert, dass sie ihre georgischen Traditionen, Erfahrungen, Sichtweisen in die Fremde mitnehmen. So ist Georgien überall.

In Tbilisi arbeitet Giorgi Shengelaja in grösseren Abständen weiter. Sein Bruder Eldar machte nach grösserer Pause in den neunziger Jahren noch einmal zwei Filme; und wechselte dann als Parlamentarier in die Politik. Irakli Kwirikadze (geboren 1939), der 1971 mit dem Film *DER KRUG* (KVEVRI) debütierte, der grotesken Komödie über einen Bauern, der aus dem mannshohen Krug nicht mehr herauskommt, den er sich töpferte – Irakli Kwirikadze dreht seit anderthalb Jahrzehnten keine Filme mehr, schreibt aber weiter Drehbücher, unter anderen für Nana Dzordzhadze (*DER BRIEFTRÄGER*, 2003, *THE RAINBOWMAKER*, 2007), für Bakhtyar Khudonazarow (*LUNA PAPA*, 1999), für Agnieszka Holland (*CATHERINE AND PETER*, 2007). Lana Gogoberidze (geboren 1928), die mit Filmen wie *EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN*

FRAGEN (RAMDENIME INTERVIU PIRAD SAKITKHEBZE, 1977) – Fragmente der Biografie einer Journalistin – zu den Protagonisten des georgischen Films gehörte, drehte 1992 ihren letzten Film. *Levan Zaqareishvili* (geboren 1953), dessen Werk nur vier Filme umfasst, darunter ein episodisches Porträt seiner Heimatstadt *TBILISI TBILISI*, starb 2006.

Das georgische Kino hat eine grosse Vergangenheit. Vor allem konnte es in der Sowjetunion eine weitgehende Eigenständigkeit und Originalität entfalten und bewahren. Eine bemerkenswerte Gegenwart hat es kaum – allenfalls in den Filmen der Emigranten. Von dem Schock des Kriegs muss es sich erst noch erholen.

Klaus Eder

