

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 8

Artikel: Stand der Dinge
Autor: Tschernenko, Miron
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931904>

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>



Stand der Dinge

Das Filmfestival Locarno zeigt in der Sektion «Leoparden von morgen» eine Reihe bemerkenswerter Kurzfilme junger Filmschaffender aus der Gemeinschaft Unabhängiger Staaten, wo der politische Umbruch auch völlig veränderte Produktionsbedingungen geschaffen hat.

Miron Tschernenko

Zuerst einige Daten: Im Lauf der letzten 18 Monate wurden in den Kinos in Russland 280 neue, abendfüllende Spielfilme gezeigt, von denen mindestens jeder dritte ein Erstling war. Fügt man die Erstlingsfilme von 1991 hinzu, wird klar, dass das russische Kino ein sehr junges Kino ist: ein für die Geschichte des sowjetischen Films neues Phänomen.

Im Rahmen des zentralistischen und streng kontrollierten Goskinos (Staatliches Komitee der UdSSR für Filmwesen/Ministerium für Film) galten unerschütterliche Regeln. Pro Jahr war die Anzahl der Produktionen für alle Republiken der UdSSR auf 156 Filme, davon rund 100 für Russland allein, festgelegt; Debütfilme durften nicht mehr als zehn Prozent der Jahresproduktion ausmachen. Auch thematische und ideologische Auflagen mussten erfüllt sein, und für Leute ohne Regieausbildung war es streng verboten, Filme zu drehen.

Diese Struktur ist noch vor dem Zerfall der ehemaligen UdSSR zerstört worden, und die Filmproduktion stieg innert kurzer Zeit auf mehr als das Dreifache. Über 300 kleine und mittlere Produktionsfirmen sind entstanden, die bereit waren, jedes Filmprojekt zu finanzieren, ohne sich gross Sorgen über deren weiteres Verleihschicksal zu machen. Meistens diente die Filmtätigkeit dieser Firmen als Deckmantel für ganz andere Geschäfte, in die Geschäftemacher vom Schwarzmarkt verwickelt waren und in die sogenannte «Parteigeld» von kommunistischen Bonzen floss. Praktisch je-

der, der ein mehr oder weniger überzeugendes Drehbuch vorlegen konnte, hatte die Möglichkeit, einen Film zu realisieren. Das Kino wurde buchstäblich von Leuten aus den verschiedensten Berufen überflutet: von Schauspieler und Drehbuchautoren, langjährigen Regieassistenten und Kameramännern, von Theaterleuten, Architekten, aber auch von Ingenieuren, Ökonomen oder Juristen. Aber nicht nur die unterschiedlichsten Berufsgruppen waren in der Filmkunst anzutreffen, sondern auch Genres, die bislang entweder auf der «Schwarzen Liste» der Zensur standen oder von ihr nicht besonders gelobt wurden wie Thriller, Horrorfilme und klassische Melodramen entstanden. Filme, die unprofessionell und ungeschickt nach amerikanischen Mustern gedreht waren und in grossen und kleinen Städten liefen, wo früher für den Anteil westlicher Filme auf dem Spielplan – besonders für amerikanische – strenge Quoten existierten: Sie durften 20 Prozent nicht übertreffen.

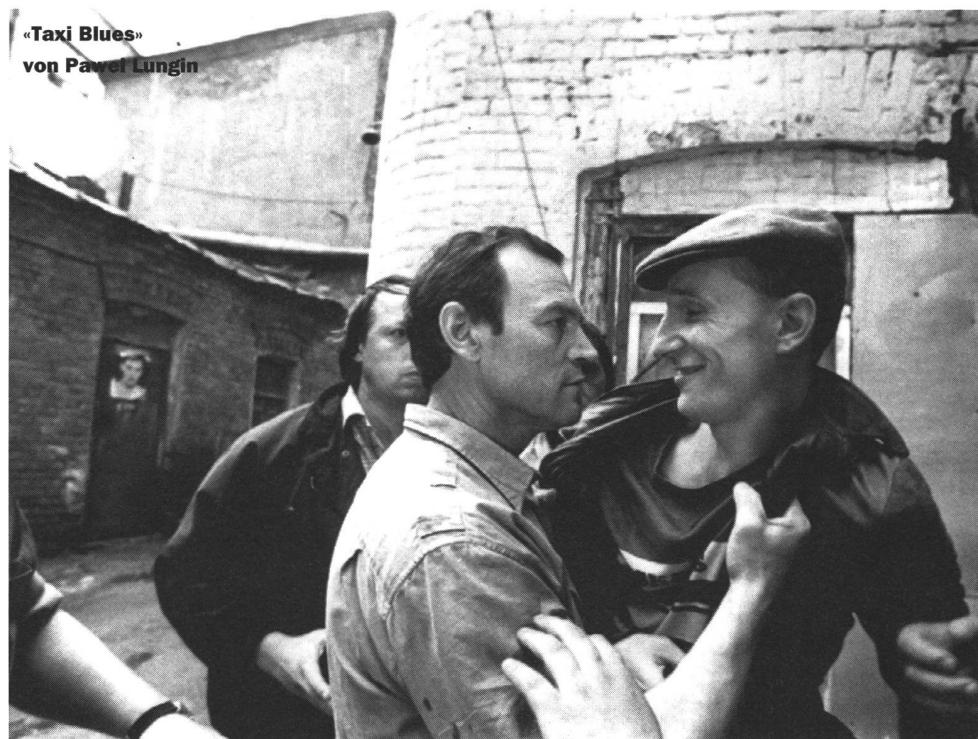
Die geschilderten Veränderungen wurden durch die Aufhebung der Zensur und die Liquidation des mächtigen Goskinos gefördert. Filmschaffende bekamen die Möglichkeit, neue Sichtweisen der Realität, die früher voll oder teilweise verboten waren, filmisch umzusetzen. So zum Beispiel die erfolglose Militärintervention in Afghanistan und ihre politischen, sittlichen und kriminellen Folgen. In dem Zusammenhang kann man sogar von der Wiedergeburt des alten sowjetischen «Eastern» sprechen. Es ist interessant, dass die Helden in diesen nach dem

Vorbild amerikanischer Vietnamfilme gedrehten Produktionen immer Einzelgänger sind, was der Mentalität des sowjetischen Films an sich widerspricht. Ein bemerkenswerter Unterschied gegenüber ähnlichen Produktionen aus Hollywood liegt darin, dass sie mit dem Tod des Helden enden und somit einerseits der Konvention des Genres widersprechen, andererseits pessimistischer und realistischer sind.

Von anderer Seite begann vor zwei Jahren die Entmythologisierung eines Basisgenres des sozialrealistischen Kinos, des sogenannten «historisch-revolutionären» Films. So konnte man einige Debütfilmen sehen, in denen politische und ethische Argumente von sich bekämpfenden Positionen vorsichtig in ein Gleichgewicht gebracht wurden. In letzter Zeit sind auch Werke erschienen, die sozusagen «weissarmistisch» orientiert sind. (Die «Weissarmisten» waren Gegner der revolutionären «Rotarmisten»). Trotz der grossen «therapeutischen» Bedeutung dieser Richtung ist bei der Gruppe der Regiedebütanten das Genre des harten amerikanischen Krimis – genaugenommen eine russische Modifikation des «schwarzen Kriminalfilms» aus den besten Jahren Hollywoods – besonders populär. Die jungen Regisseure orientierten sich dabei an Videokassetten, die kontrollfrei zuhause in verschiedenen Videotheken und Clubs gezeigt wurden. Problematisch dabei ist weniger die Stoffentlehntung, sondern dass viele Debüts bar jeglicher Poetik und Tiefe Piratenvideokopien blind wie-

derholen. Zwischen den Geschichten der neuen Krimis und den neuen «Eastern» gibt es keine genaue Grenze: Oft beginnt die Handlung im afghanischen Gebirge und findet ihre Fortsetzung in Russland, wo der von den Machthabern betroffene Held seine absolute Einsamkeit fühlt und gegen eine Mafia mit ihren hochgestellten Schirmherren kämpft. Mit anderen Worten: In diesen Filmen sind die Einflüsse von «Rambo» und ähnlichen Figuren spürbar, obwohl für Filmgeschichten dieser Genres eine reale Basis vorhanden wäre.

Schliesslich zur letzten «Spitzenleistung» des neuen russischen Films, zu den Horrorfilmen oder mystischen Dramen, deren kulturelle Wurzeln einerseits in der Tradition der russischen Literatur vom Anfang des Jahrhunderts liegen und andererseits in einer «Filmausbildung», die in der Betrachtung amerikanischer Horrorfilme besteht. Selbstverständlich gibt es noch eine andere Quelle für die Popularität dieser Genres, die früher bei der Zensur als gefährlichste galten, nämlich das Bedürfnis einer Gesellschaft, die sittliche und ideologische Orientierungspunkte verloren hat, nach einer neuen Mythologie. Neben vielen verpfuschten Debüts gab es in den letzten Jahren natürlich auch Erstlinge, die – vor allem an verschiedenen Filmfestivals – verdientmassen Beachtung fanden, ausländische Kritiker gar voreilig von einem «neuen russischen Kino» sprechen liessen. Dazu gehören «Taxi Blues» von Pawel Lungin (1991, ZOOM 7/91) oder Witali Kanewskis «Zamri, umri, woskresni» (Halte still, stirb, erwache, 1990, ZOOM 17/91), aber auch Experimentalfilme, die hauptsächlich von aus dem



«Underground» der achtziger Jahren kommenden Regisseuren aus St. Petersburg gedreht wurden.

Die Filme von Lungin und Kanewski wurden mit finanzieller Unterstützung westlicher Produzenten realisiert, an Verfilmungen von klassischer russischer Literatur, mit denen Filmemacher aus Moskau und St. Petersburg debütierten, war das französische Fernsehen beteiligt. Diese ausländischen Finanzquellen scheinen nun aber zu versiegen. Das Interesse am Geschehen in Russland nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems und an der postkommunistischen Filmkunst ist heute nicht mehr so gross. Das heisst nicht, dass der Westen keine Förderung mehr spricht, allerdings wollen ausländische Produzenten ihr Geld in Projekte der «gestrigen Debütanten», die bereits international Erfolg haben, investieren. Die nächste Generation interessiert sie weniger bis – so befürchte ich – gar nicht.

Die gegenwärtige und besonders die zukünftige Situation geben zu Besorgnis Anlass. Die im vorigen Jahr von der Regierung ins Leben gerufene Koordinationsstelle für unabhängige und staatli-

che Firmen und Studios ist noch schwach und kann den Debütanten keine ernsthaften Investitionen garantieren. Das führt auf weitere Sicht zu einer Reduzierung der Produktion, einschliesslich der Debütfilme. Darin sehe ich noch keinen Grund zum Pessimismus: Wahrscheinlich bedeutet dies eine Reduktion auf 70 bis 80 Spielfilmproduktionen pro Jahr. Das erlaubt nur etwa zehn Neulingen zu debütieren, die Konkurrenz wird stärker werden, was sich positiv auf die zukünftige Filmkunst auswirken könnte. Vielleicht werden die Debütanten von heute und diejenigen, die in der günstigen Situation der Perestroika mit ersten Werken auftreten konnten, portable Kameras in die Hände nehmen und auf die Strasse gehen wie vor fünfzig Jahren ihre italienischen Wegbereiter und einen russischen Neorealismus entwickeln? Man kann schon heute erste Anzeichen eines neuen Realismus bemerken. ■

Der Filmhistoriker und -kritiker Dr. Miron Tschernenko leitet beim Russischen Forschungsinstitut für Filmwissenschaft in Moskau die Abteilung für Europäischen Film.