

Der zeitgenössische georgische Film

— Bestimmung und Tendenzen —

Das georgische Filmschaffen hat lange und fruchtbare Traditionen. Wasil Amaschukeli (1908) und Aleksandre Dighmelow sind hier in erster Linie zu nennen. Sie schufen die ersten georgischen Filmchroniken. Diesen Filmen folgte der erste Dokumentarfilm in Normallänge „Akaki Zeretelis Reise nach Ratscha-Letschchumi“ (1912). Der erste georgische Spielfilm „Kristine“, der dank seiner künstlerischen Reife auch international Anerkennung gefunden hat, geht auf das Jahr 1917 zurück.

Danach folgte eine Reihe von Filmen, die unter historischem Aspekt dokumentieren, daß bis in unsere Gegenwart hinein das georgische Filmschaffen in seiner Kontinuität Zeugnis gibt von dem fruchtbaren Schaffen hervorragender Filmemacher und hohem künstlerischen Anspruch. Diese Feststellung schließt keineswegs weniger gelungene Produktionen aus, sie zeigt vielmehr das unermüdliche Ringen um Meisterschaft, um die Vervollkommnung ästhetischer Prinzipien in der Kinematographie Georgiens.

Eine deutliche Zäsur vermerken wir in den fünfziger Jahren, die die Bedeutung des georgischen Films über den lokalen Rahmen hinaushoben. Die vielfältigsten künstlerischen Handschriften werden hier sichtbar.

Eigene Erfahrungen, Einbeziehung multinationaler sowjetischer Filmkunst, internationale Tendenzen, neue Sicht auf die Wirklichkeit und konzeptionell veränderte Überlegungen zur Heldengestaltung sind einige Aspekte, die in Georgien mehrere Generationen von Filmschaffenden produktiv werden ließen.

Typisch für die fünfziger Jahre ist hier das Schaffen von Tengis Abuladse und Reso Tschecheidse, deren Film „Magdanas Falben“ internationale Anerkennung erlangte.

Dieser Film, der eine deutliche Abhebung von den Filmen dokumentierte, die die Filmproduktion der vierziger Jahre bestimmte, erteilte eine deutliche Absage an „Kurzfilme“ und an die pompösen, unnatürlichen Filme, die fern jeglicher realistischer Gestaltung die Kinos überschwemmten. Der lebendige Mensch in seinen vielfältigen Beziehungen und in einem komplizierten Reifeprozeß eroberte sich in der Auseinandersetzung mit sich und seiner Umwelt erneut die Leinwand.

Dieses Ringen um eine neue Sicht des Helden, die Aufnahme der positiven Eigenschaften des Films der Vergangenheit, eine genaue Analyse komplizierter sozialer und gesellschaftlicher Erscheinungen und ihre ästhetische Umsetzung bestimmte die Arbeit der Künstlergeneration um Eldar Schengelaia, Otar Ioseliani, Merab Kokotschaschwili, Lana Ghoghoberidse, Reso Esadse und Giorgi Schengelaia.

Im geglückten Zusammenspiel von filmischen Intentionen und lichtbildnerischer Umsetzung gelang die Sichtbarmachung innerer Vorgänge, sozialer Widersprüche als wesentliche Charakteristik zentraler Fragestellungen. Diese Merkmale kennzeichneten die Filme „Das große grüne Feld“ (Reg. M. Kokotschaschwili), „Micha“ und „Eine außergewöhnliche Ausstellung“ (Reg. E. Schengelaia), „Das Alawerdi-Fest“ und „Pirozmani“ (Reg. G. Schengelaia) und andere. Dann erschien die Generation der siebziger Jahre: Micheil Ko-

bachidse, Irakli Kvirikadse, Aleksandre Rechwiaschwili, Gela Kandelaki und andere. Ihr Einzug in das Filmschaffen war ebenso wie der ihrer Vorgänger nicht mit Konflikten verbunden, sie traten nicht ablehnend gegen ihre Lehrer auf. Einfühlend übernahmen sie das Erbe der Älteren, gingen aber in der Kunst eigene Schritte: die Untersuchung des Charakters des Helden, seiner unmittelbaren Kontakte zur Wirklichkeit und zur Gesellschaft, seiner komischen Maske (z. B. „Die Hochzeit“ von M. Kobachidse) und das allmähliche Aufhellen seines Charakters in einer komischen Situation (z. B. „Der Kwevri“ von I. Kvirikadse), das moderne und nichttraditionelle Verständnis des Charakters des Helden (z. B. A. Rechwiaschwilis Filme), der Verzicht auf jegliche äußere Heroisierung und Romantisierung und die Untersuchung des Charakters auf der Linie des sogenannten Gruppenporträts (z. B. „Das Unglück“ von G. Kandelaki). All das war neu für den georgischen Film.

Für die Filmschaffenden der siebziger Jahre ist die Breite und Vielfalt der künstlerischen Genres bezeichnend. Noch deutlicher tritt in den achtziger Jahren das Spezifische des georgischen Films zutage. Haben die Filmemacher in der zurückliegenden Zeit ihre handwerkliche und künstlerische Ausbildung in Moskau erhalten, so wächst nun unter Leitung und Anleitung georgischer Lehrmeister in Tbilissi am Schota-Rustaweli-Theaterinstitut eine neue Generation junger Künstler heran. Auf heimatlichem Boden und an die nationalen Traditionen anknüpfend, gehen sie einen schweren, doch letzten Endes erfolgreichen Weg. Für sie wird bei „Kartul-Pilm“ das Studio „Debüt“ geschaffen. Hier erhalten sie die Möglichkeit, ihre Fähigkeiten zu entwickeln und ihr Talent zu erproben. Den Erfolgreichen unter ihnen steht der Weg zum „großen Kino“ offen.

Wenn man heute von modernen georgischen Filmen spricht, darf man das Zusammenwirken der hier erwähnten Generationen von Künstlerpersönlichkeiten nicht außer acht lassen, läßt sich doch gerade unter diesem Blickwinkel am ehesten die Mannigfaltigkeit und das künstlerische Niveau des georgischen Filmschaffens bestimmen.

An einigen Beispielen aus dem Schaffen einzelner Künstler dieser Generationen soll das belegt werden, kommen doch gerade in deren Werken die Bestrebungen und stilistischen Neigungen ihrer Zeit besonders prägnant zum Ausdruck. Vorrangig ist hier der Film von Eldar Schengelaia „Blaue Berge oder eine unglaubliche Geschichte“ zu nennen, ein Film, der in der Sowjetunion, aber auch im Ausland große Resonanz gefunden hat und seinem Schöpfer zu internationaler Anerkennung verhalf.

Eldar Schengelaia gelang es über den Weg des Komischen, seinen Helden psychologisch auszuloten und die innere Welt mit ihren unversiegbaren Reserven menschlicher Schattierungen transparent zu machen. Auch in seinem Film „Eine ungewöhnliche Ausstellung“ vermochte er durch eine unverwechselbare Heldengestaltung besonderes Interesse bei dem Zuschauer zu erwecken. Sein Held Aguli, den er ethisch tadeln, weil er sein

Talent verausgabte, es seiner Familie opferte, den Traum seines Lebens, aus dem Parus-Marmor ein Kunstwerk zu schaffen, aufgab, erscheint ihm aus diesem Grund tadelnswert. Doch durch den komischen Effekt, mit dem es dem Regisseur gelingt, dem Zuschauer diesen begabten, aber „vom Wege abgekommenen“ Menschen nahezubringen, wird bewirkt, daß man ihn zu verstehen und zu lieben beginnt.

Eine ähnliche Wirkung, weil er von alten Interpretationsmechanismen abgeht, ruft bei dem Zuschauer auch die veränderte Heldengestaltung hervor, die hier dem Regisseur in bezug auf die Helden Dawit Kldiaschwilis gelingt.

In Schengelaia's Film „Samanischwili Stiefmutter“ ist Platon Samanischwili nicht mehr wie bei Kldiaschwili „gemischt“ aus Kummer und Humor, Lächeln und Tränen. Das harte Leben hat in seiner Seele den Wunsch zu lächeln ausgemerzt. Der Regisseur zeigt bis ins Detail das Überhandnehmen des Bösen, den allmählichen und vollständigen Zerfall aller guten Anlagen und letztlich die Zerstörung der Persönlichkeit.

Absolut unterschiedlich sind Stil, Genre und komischer Aspekt in den „Blauen Bergen“: Absurde Situationen, Heldenotypen, Groteske und Satire — all diese Aspekte des Komischen liegen im Film vor, doch dem Regisseur gelingt es überraschend, sie in erstaunlich alltäglichen und natürlichen Bildern aufzulösen. Ein derartiges Herangehen gab dem Regisseur die Möglichkeit, Erscheinungen des Lebens und einen Teil der Gesellschaft so zu exponieren, daß in der Dialektik der Personen und Gesellschaft neue Einsichten vermittelt werden. Dadurch wurde dem Film Schärfe und die Kraft der künstlerischen Wahrheit verliehen. Die genau gestaffelten Typen, die überaus aussagekräftige Kameraführung (Op. Lewan Paataschvili), die Musik, die die Aussage des Anliegens wirkungsvoll unterstützt (Komponist G. Qantscheli) — die organische Verschmelzung aller dieser Komponenten führte zur Entstehung eines Films ersten Rangs.

Eine ganz andere Filmwelt schuf Aleksandre Rechwiaschwili, ein Vertreter der nachfolgenden Generation. Schon als Kameramann drehte er Filme wie „Das Alawerdi-Fest“ (Reg. G. Schengelaia), „Micha“ (Reg. E. Schengelaia) und andere. Und bereits damals trat bei seinen ersten unabhängigen Werken seine individuelle Handschrift klar hervor.

In A. Rechwiaschwilis Arbeit, beispielsweise im „Alawerdi-Fest“, beeindruckten die graphische Abgestimmtheit der Sequenzen, die kontrastive Anordnung von Licht und Schatten, die räumliche Komposition, die Augenblickscharakteristik der Porträts und wiederum die expressive Kamera, die in „Mikela“ den klaren, ruhigen, kontrastiven Farben Raum gab. Den Intentionen des Regisseurs folgend, vermochte er durch seine Kameraführung den Stil des Films mit seiner spezifischen Ausdrucksweise harmonisch in Übereinstimmung zu bringen.

In „Nuza“, dem ersten Werk, das eine Verfilmung der Erzählung „Herrenlos“ von Micheil Dshawachischwili ist, hatte A. Rechwiaschwili das erstmal als Regisseur Gelegenheit, die Grundidee und den Stil des Films selbst zu bestimmen und die künstlerische Aussage des Films nach seinem eigenen Empfinden zu gestalten.

„Nuza“ ist Teil eines Triptychons, das er in den „Chroniken des 14. Jahrhunderts“ (4 Hauptpreise auf dem Filmfestival 1979 in Mannheim) fortsetzte und in

dem Film „Der Weg nach Hause“ vollendete. Der Inhalt und Stoff aller drei Streifen ist verschieden, aber die wesentliche Aussage ist eindeutig: das Erfassen und Begreifen des Lebens aus der inneren Welt der Persönlichkeit heraus, die Suche nach allgemeiner Gerechtigkeit und die Erkenntnis des eigenen Ich und der eigenen Möglichkeiten.

Wenn der Film „Nuza“ nur den eigenen Tod der Ungerechtigkeit gegenüberstellte und Niko, der Held der „Chroniken“, einen manhaften Kampf gegen die Ungerechtigkeit unternahm, so sehen wir im Helden des Films „Der Weg nach Hause“ das komplizierte und qualvolle Suchen der Persönlichkeit nach dem eigenen Ich. Antimos, dem Zeugen der Ungerechtigkeit, wurde das Los beschieden, viele innere und äußere Hindernisse zu überwinden, um schließlich Gestalter und Richter des eigenen Lebens zu werden.

Die künstlerische Handschrift von Aleksandre Rechwiaschwilis Filmen ist von einer spezifischen Individualität geprägt: einem langsamen, bisweilen stockenden Erzährlhythmus, verlängerten Pausen, sparsamen Dialogen und einer besonderen Kultur des Szenenaufbaus. In dem Film „Der Weg nach Hause“ verzichtet er fast gänzlich auf Musik, sie erklingt nur in den letzten Einblendungen. Die Darstellungsmittel sind bis zur Askese sparsam verwendet, dagegen tritt das innerlich aufgeladene und die Innenwelt zum Ausdruck bringende metaphorische Denken stärker hervor, und die Symbolik wird deutlich ablesbar.

Der Wald wird in allen drei Filmen zum Symbol für die Kompliziertheit des Lebens und seine Verschlungenheit. Im Wald, in den entblößten, wilden Büschen verbirgt sich Nuza und ißt giftigen Liguster. Der Hauptteil der „Chroniken“ spielt im Wald, der gleichsam besetzt ist und eine doppelte Funktion ausübt: Er ist der Erhalter der Welt, eine Stütze im Kampf um die Menschenrechte und gleichzeitig Ausdruck für den schwierigen Weg der Suche nach der eigenen Stellung im Leben. In dem Film „Der Weg nach Hause“ verstrickt sich Antimos im Dornengestrüpp des Waldes, er kann den Weg nicht finden, nackte, ineinander verhakte Äste hindern ihn, vor den Verfolgern zu fliehen. Dann aber kehrt er in diesen Wald zurück, mit schweren Fesseln an den Füßen, die Idee der Wahrheit und Gerechtigkeit, die ihn beseelt, erhebt sich über diesen Wald und die zu Räubern gewordenen Menschen, d. h. er stellt sich innerlich, sittlich über die Alltäglichkeit und Vergänglichkeit des Lebens.

Aleksandre Rechwiaschwilis Film zerstört die verbreiteten Stereotype, er strebt nach bildhaftem Denken, zur kinematographischen Gestaltung jeglichen Themas und jeglicher Idee, zur Entdeckung der Tiefenschichten mit wenig klaren Details.

Der Regisseur verzichtet bewußt auf äußere Effekte. Bezeichnend dafür ist das Ende des Films „Der Weg nach Hause“, das dem Regisseur reiches Material für ein effektvoller, äußerlich emotionales Finale lieferte. Antimos liest den ungebildeten, des Lesens und Schreibens unkundigen Henkern sein eigenes Todesurteil vor, wodurch er sogar diese vertierten Menschen zum Erstaunen bringt. Antimos zieht den Tod der Lüge vor, wodurch er sich ethisch über die anderen stellt, den Nachkommen ein Beispiel menschlicher Aufopferung gibt und zu einem wirklichen Helden wird.

Mit erstaunlicher Zurückhaltung und Selbstbeschränkung, aber innerer, zum Tragischen gesteigerter Dra-

matik erzählt Rechwiaschwili von diesen Helden, die nicht mehr den traditionellen Geschichten vom Heldentum des Menschen ähneln. Der Regisseur veranschaulicht die sittliche Erhöhung des Menschen, das volle Empfinden der Gerechtigkeit, das endgültige Erkennen des eigenen Ich.

Die Handlung von A. Rechwiaschwilis letztem Film „Stufen“ beruht auf einem aktuellen Stoff. Der jugendliche Held Aleksi hat ein kompliziertes Verhältnis zur Familie: Der Vater hat zum zweitenmal geheiratet, seine Frau ist fast in Alekssis Alter. Aleksi lebt allein in einem Mietzimmer. Nach und nach lernen wir seine Vermieterin und ihre junge Tochter, Alekssis Freunde und seine Verlobte kennen. Auch beruflich hat sich Aleksi noch nicht etablieren können. Obgleich er das Institut mit Auszeichnung absolviert hat und man ihm eine Stelle am Institut für Biologie verspricht, zieht sich der Termin für die Einstellung immer wieder hinaus. In der Erwartung dieses Zeitpunkts arbeitet Aleksi zu Hause, es ist ersichtlich, daß er seinen Beruf liebt, daß er ihn meistert, aber vorläufig ist er noch gezwungen, untätig zu sein. Im täglichen Umgang, im Kommen und Gehen von Bekannten und Freunden, schält sich allmählich der Grundgedanke des Films heraus: der komplizierte Prozeß der Suche eines jungen Menschen nach seiner Stellung im Leben. Zurückhaltend und ohne jegliche Hervorhebung wird Alekssis Charakter erhellt, und wir entdecken, daß Aleksi innerlich ein kompromißloser Mensch ist, daß er nicht imstande ist, sich mit Falschheit, scheinbarem Mitgefühl und äußerlichen, von wirklicher Wärme und Liebe entleerten Beziehungen abzufinden. Und so geht er zur Arbeit aufs Land, nimmt sich vor, als Lehrer zu arbeiten und Kindern Wissen zu vermitteln, weil er begreift, daß er vorläufig nichts Wichtigeres machen kann. Unterwegs trifft er einen jungen Mann, der sich anscheinend nicht an das einsame Dorfleben gewöhnen konnte. Aleksi nimmt dessen freigewordene Stelle ein.

So endet der Film. In seiner Stilistik, seinen Ausdrucksmitteln und der Darstellungsart setzt er die besondere Welt der Filme Rechwiaschwilis fort, die nicht allen Zuschauern gleichermaßen annehmbar und verständlich ist.

A. Rechwiaschwilis Filme zeugen von einem besonderen, selbständigen und äußerst komplizierten Schaffensweg, und das Bestehen solcher Filme ist ein Beleg dafür, daß das moderne georgische Filmschaffen eine vielseitige, interessante und vielumfassende Kunst ist, deren stilistische, thematische und genremäßige Erkundungen unerschöpflich sind.

In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß auf einem kürzlich in Westberlin veranstalteten internationalen Filmfestival Giorgi Schengelaia's Film „Reise eines jungen Komponisten“ den Preis für den besten Regisseur erhielt, daß Reso Tschcheidse intensiv an einem gemeinsamen georgisch-spanischen Fernsehfilm „Don Quijote“ arbeitet, daß Lana Ghoghoberidse bald einen weiteren Film zur Frauenproblematik fertigstellen wird, daß Merab Kokotschashwili die Herstellung einer Variante des fünfteiligen Fernsehfilms „Der Weg“ abgeschlossen hat, daß Otar Ioseliani, der Mitglied der Jury des Westberliner Filmfestivals war, seinen nächsten Film voraussichtlich wieder in Frankreich drehen wird, weil „Die Favoriten des Mondes“ nicht nur die Zuschauer des Filmfestivals von Venedig 1984 beeindruckten, wo ihm gleichzeitig zwei Hauptpreise zuerkannt

wurden, sondern auch in all den Ländern, in denen er gezeigt wurde, darunter auch in Frankreich.

Der Film wurde zwar in Frankreich gedreht, und es ist allgemein anerkannt, daß er die besten Traditionen des nationalen französischen Films fortsetzt, aber sein Schöpfer ist ein in Georgien herangewachsener Künstler, und das kann nicht ohne Einfluß auf den Film geblieben sein.

In letzter Zeit verstärkte sich sowohl bei uns als auch im Ausland das Interesse am Schaffen und an der Persönlichkeit Otar Ioselianis. Das liegt in der Tatsache begründet, daß seine virtuose Meisterschaft gepaart ist mit dem nationalen Kolorit, die er in das internationale Filmschaffen einbrachte. Die vielseitige Palette des Regisseurs, die Kultur des Szenenbaus, ein erstaunliches Gefühl für die Kinostilistik und die tiefeschürfende und erschöpfende Anwendung der Filmkunst ohne alle äußerlichen Effekte dienen der künstlerischen Wahrheit auf der Leinwand.

Otar Ioseliani zählt zu jener Kategorie von Kunstschauffenden, deren Denken auf der Leinwand so ausgeprägt filmisch ist, daß es sich nur schwer der sprachlichen Erklärung unterwirft. Keine einzige Episode seiner Filme läßt sich einer eindimensionalen Erklärung unterordnen. Daher kommt es wohl, daß man seine Filme mit Musikwerken vergleicht, in denen jedes Thema seinen eigenen, originellen Klang hat und es vom Interpreten abhängt, welches er hervorhebt. Jede Filmpisode ist mehrfacher gedanklicher Ausdeutung zugänglich. Beispielsweise ist das Mingrelische im „Pastorale“ ein Kunstgriff, der einerseits das Grundanliegen des Regisseurs unterstreicht, nämlich zu verdeutlichen, daß die Menschen dieser beiden Kreise, Stadt- und Landbevölkerung, die nebeneinander leben, nichts miteinander gemein haben, daß sie sich in direkter Bedeutung des Wortes und in übertragener Bedeutung nicht verstehen, und andererseits ist dieser Kunstgriff eine der stilistischen Eigenarten Ioselianis, ein maximal glaubhaftes Bild zu vermitteln, denn die Musiker kommen in ein mingrelisches Dorf und nicht in ein swassisches, und deshalb müssen die hiesigen Leute mingrelisch sprechen und nicht swatisch.

Ebenso läßt sich in den „Favoriten des Mondes“ jede Episode oder Szene in unterschiedlichem gedanklichem Bezug betrachten. Tatsächlich klingt jedes Thema und Motiv wie bei einem Musikwerk einzeln, man kann ihm gesondert nachgehen und wird die Fortsetzung des montageartig abgerissenen Fadens sicher finden, denn jedes Motiv läßt sich kettenähnlich auf einer fortlaufenden Linie auffädeln. Virtuos, ohne jeden Zwang erzählt Otar Ioseliani von schmerhaften Fragen der französischen Gesellschaft. Gleichzeitig entfernt sich der Film von der konkreten französischen Problematik und stellt ein allgemeines Anliegen der Menschheit vor.

In dem Film „Es war einmal eine singende Amsel“, der in Zusammenarbeit mit Dimitri Eristawi entstand, wird jedem Detail, einem scheinbar zufällig ins Bild geratenen Auto, Gegenstand oder Menschen, entscheidende Bedeutung beigegeben. Das ist eine der stilistischen Besonderheiten Otar Ioselianis. Der Film hinterläßt den Eindruck einer zufälligen Wiedergabe von Lebensfragmenten, damit die Kontaktlosigkeit der Menschen, ihre innere Leere, die Zufälligkeit der Begegnungen und das im 18. Jahrhundert geschaffene „Abenteuer“ des Spielfilms veranschaulichend. Sein künstlerisches Credo, ungeschminkt die Wahrheit zu zeigen, ge-

stattete dem Regisseur auch diesmal nicht, einen Kompromiß einzugehen, die Augen vor den schmerhaften Problemen des westlichen Lebens zu verschließen und als Gast den Gastgebern zu danken. Die Franzosen wußten diese kompromißlose Wahrheit zu schätzen und schrieben in einem umfangreichen Artikel unter der Überschrift „Vivat Iosseliani“: „Sie werden im Film keine Stars sehen, an ihre Stelle treten häusliche und ungewöhnliche Situationen. Hier ist der Film selbst der Star.“

Eingangs sagten wir, daß die Generation der achtziger Jahre ihr Wort schon gesprochen hat, ein Wort, das in der Kompromißlosigkeit und Freiheit des Denkens, in der Entdeckung neuer thematischer und Problemfelder seinen Ausdruck findet und in dem Bestreben, die Besonderheiten der bildhaften Darstellung der modernen Welt und der Verhaltensweisen des Menschen in der Welt zu erforschen.

Beim Jugendfilm ragen in der Gegenwart zwei Filme von Temur Babluani hervor. Den „Flug der Spatzen“ drehte er am Beginn seiner Laufbahn und den abendfüllenden Film „Der Bruder“ kurze Zeit darauf.

Im „Flug der Spatzen“ kämpft der junge Regisseur gegen falsche Romantisierung und scheinbare Harmonie. Das Werk macht den Eindruck einer stilistisch strengen, exakten, dokumentarischen Aufnahme auch im Hinblick auf die Struktur und den Inhalt der Geschichte. Das Streben nach prosaischer Kinematographie ohne alle Verklärung und äußerliche Ästhetisierung ist charakteristisch für diesen strengen und aufrichtigen Film. Die Überschrift hat doppelte Funktion: Die Spatzen sind die Helden des Films. Äußerlich verschieden, unterschiedliche Masken tragend, in Wirklichkeit aber sind beide verloren, ohne ein Zuhause wie die Spatzen. Sogar den Beruf haben sie gemeinsam, sie sind Maler, die von Ort zu Ort, von Stadt zu Stadt ziehen auf der Suche nach Arbeit. Gudsha besitzt aber einen richtigen Spaten, einen lebendigen, kleinen Spaten, der ohne

Zuhause ist wie er selbst und den dieser äußerlich ungelebte und grobe Mann in der Brusttasche mit sich umträgt, worin sein großes und weiches Herz sichtbar wird.

Während Babluanis Filmkunst streng „prosaisch“ ist, neigen einige Vertreter des Jugendfilms deutlich zum sogenannten „poetischen“ Film, beispielsweise Goderdi Tschocheli, dessen bestes Werk „Adgilis Deda“ auf dem internationalen Filmfestival in Oberhausen 1980 mit einem Preis ausgezeichnet wurde. Tschocheli gestaltet das Leben, die Sitten und Bräuche seiner engen Heimat, des fernen Gudamaqari, und erweckt sie zu neuem Leben. Die stilistischen Erkundungen des jungen Regisseurs, seine Methode, die Wirklichkeit darzustellen, sind interessant und originell.

Viele interessante Regisseure und Filme ließen sich aus der Generation der achtziger Jahre anführen, beispielsweise Nana Dshanelidse, die in dem dreiteiligen Film „Die Familie“ den Weg wählte, psychologisch und tiefgründig in den Charakter einzudringen. Die jungen Künstler „entdeckten“ das aus dem Leben stammende Material von neuem, führten es durch ihr schöpferisches Prisma und brachten es als Kunstwerk auf die Leinwand. Ihre filmische Wirklichkeit unterscheidet sich von der vorhergehenden Generation, obwohl auch in diesen Jahren — und wir haben versucht, das zu verdeutlichen — ein intensiver Prozeß der Widerspiegelung von aus dem Leben gegriffenen Stoffen ohne jegliche Beschönigung auf der Leinwand einsetzte.

Der „junge“ Film wendet sich gegen jede Schönfärberei, gegen Erdachtes und gegen künstliches „Erfinden“. Die jungen Künstler vertreten die Ansicht, die Kamera müsse das wirkliche Leben und dessen Aspekte, jene Helden, die noch nicht Objekt der Filmkunst waren, darstellen. All das eröffnet dem nachweislich vielseitigen georgischen Film den Weg zu neuen Perspektiven, neue Lebensbeziehungen, menschliche Verhaltensweisen unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen zu gestalten.

Andrea Dietrich

Die städtebauliche Entwicklung von Tbilissi in den 20er und 30er Jahren

1. Vorbemerkungen

Schon seit dem 5. Jahrhundert Hauptstadt Georgiens, entwickelte sich Tbilissi zum kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Mittelpunkt des Landes, begünstigt durch seine vorteilhafte verkehrstechnische und strategische Lage.

Malerisch an den Fuß des Berges Mtazminda gebettet, liegt es in der Talsenke der Mtkvari, erstreckt sich an deren Ufern und wird von drei Seiten vom Gebirge umschlossen.

Das alte Tbilissi hatte sich um die Zitadelle, die Narikala-Festung, gebildet. Die an den Hängen unter der Burg liegenden Quartale bestehen noch heute aus einem Gewirr schmaler Gassen mit kleinen, eng nebeneinander stehenden, ein- bis zweigeschossigen Häusern, die sich in Terrassen anordnen.

Im Laufe ihrer Geschichte wurde die Stadt oftmals erobert und besetzt, zerstört und geplündert. Eine relativ

stabile Friedenszeit setzte nach der Angliederung Georgiens an Rußland 1801 ein. Als Residenzstadt des Statt-halters des Kaukasus, mit der Entstehung von Industrie und dem Bau der Transkaukasischen Eisenbahn verwandelte sich Tbilissi aus einer feudalen in eine europäische bürgerliche Stadt.

Der sich vermehrenden Bevölkerung mußte Wohnraum zur Verfügung gestellt werden. Die Vorstädte breiteten sich zu schnell aus, so daß die sanitären Bedingungen nur sehr ungenügend gesichert werden konnten.

Verschönert wurden nur die Viertel, in denen die reiche Bevölkerung lebte. Das waren vor allem die an der Altstadt anschließenden Stadtteile Sololaki und Mtazminda, die im 19. Jahrhundert nach europäischen Vorbildern errichtet wurden. Der heutige Lenin-Platz und der Rustaweli-Prospekt hatten sich zum Zentrum der Stadt entwickelt, das eine Mehrzahl seiner Bauten im 19. Jahrhundert erhielt.