

Jünger ablesbare Trauer in der Szene von Mariä Himmelfahrt. Von besonderer Dramatik ist die „Kreuzigung“: Die Muttergottes fleht ihren Sohn nicht an, sondern sie leidet bitter unter seinem Schicksal, sie beweint ihren Sohn. Die ganze Szene – die trauernde Mutter, der betrübte Evangelist Johannes, die weinenden Engel, der Leib des toten Christus – drücken unermeßlichen Schmerz aus. Emotional empfunden sind auch andere Szenen der Malerei von Wardsia.

Durch die Anwendung dieser Mittel bei der kompositionellen Lösung und ihre schöpferische Verarbeitung entsprechend den architektonischen Eigenheiten der Kirche schufen die Künstler von Wardsia mit ihrem wichtigsten Vertreter Giorgi Tschari ein einheitliches Malereiensemble mit deutlich hervortretenden Besonderheiten, wodurch diese Malerei einen individuellen, unwiederholbaren Charakter erhielt.

Goldie Blankoff-Scarr

Tengis Abuladse und das Aufblühen der georgischen Filmkunst

1. Wenn sich auf dem Gebiet der Kultur etwas Bedeutendes ereignet, so sorgt das für Aufmerksamkeit nicht nur in dem betreffenden Land, da die an der Oberfläche sichtbaren Erscheinungen Prozesse enthüllen, die in der Tiefe vor sich gehen und deren Folgeerscheinungen weltweit wahrgenommen werden können. Das gilt für alle Künste, aber es gilt in besonderem Maße für die Filmkunst, die über die Macht verfügt, Millionen Menschen in einer relativ kurzen Zeit zu bewegen. Kunst entsteht aus realen Lebenssituationen, die durch die Sinne und die inneren Welten talentierter Menschen verarbeitet werden, deren Kreativität es ihnen ermöglicht, eine große Zahl von Menschen zu erreichen. Solche Künstler beginnen einen Dialog mit uns über die tiefsten Realitäten unseres Lebens, derer wir selbst oft nur dunkel gewahr werden, und die doch nicht nur unsere Handlungen und Reaktionen motivieren, sondern die, was noch bedeutsamer ist, das moralische und seelische Grundmuster unserer Existenz konstituieren.

Die Aufführung des georgischen Films „Die Reue“ im Herbst 1986 löste eine intensive und unmittelbare Reaktion aus, wenn man nach der großen Zahl von Kritiken, Interviews und Rundtisch-Gesprächen urteilt, die in Tageszeitungen, Wochen- und Monatsschriften in der UdSSR und anderen Ländern erschien. In den ersten zwei Monaten sahen vier Millionen Zuschauer diesen Film, was einen der größten Erfolge in der Geschichte des sowjetischen Films darstellt (Marcorelles 1987:1). Die enthusiastische Aufnahme des Werkes hat die Neugier vieler kulturell interessierter Filmfreunde außerhalb der UdSSR geweckt, und das ist der Ausgangspunkt und die Begründung des vorliegenden Artikels.

Die Wahrung der Einzigartigkeit der georgischen Kultur, d.h. derjenigen Elemente, welche sie von der Kultur anderer Völker unterscheidet und welche gleichzeitig ihren Beitrag zur Weltkultur konstituieren, ist ein ständiges Anliegen der georgischen Filmproduzenten und reflektiert einen allgemeinen Konsensus. Die nivellierenden Zwänge des modernen städtischen Lebens mit

Die überzeugende, ausdrucksvolle Linie, die hervorragende Malweise und das schöpferische Herangehen an die Wiedergabe der Grundidee deuten darauf hin, daß die Meister der Malerei von Wardsia und besonders der Hauptmeister Giorgi Tschari ausgezeichnete Künstler ihrer Zeit sind, die mit den künstlerischen Tendenzen gut vertraut sind und gleichzeitig der altgeorgischen Maltradition, welche die georgische Wandmalerei im Laufe ihrer jahrhundertlangen Entwicklung erarbeitete, treu bleiben.

Literatur

- 1 Amiranashvili, Š.: kartuli xelovnebis istoria, Tbilisi 1971.
- 2 Gaprindašvili, G.: varzia, Leningrad 1975.
- 3 Gil'gendorf, I.: Freska otkryvaet tajnu, Tbilisi 1982.
- 4 Privalova, E.: varzia, Tbilisi 1982.

seiner Betonung des Strebens nach materiellen Gütern haben einen zerstörerischen Einfluß auf diejenigen Werte und Traditionen ausgeübt, für die die Qualität der menschlichen Beziehungen, das Streben nach dem Guten, Schönen und Gerechten als Eckpfeiler gelten. Julie Christensen befragte im Jahre 1983 vier georgische Filmregisseure. Sie berichtete:

„Georgier lieben es, von ihren Traditionen und ihrer Kultur zu sprechen, und sie bekennen freimütig, daß sie alles zu tun gewillt sind, ihre eigene Kultur und Einzigartigkeit zu erhalten ... sie sehen ihren größten Feind in den Veränderungen, die in der ganzen Welt in diesem Jahrhundert vor sich gehen, Veränderungen, die alle Völker und Nationen beeinträchtigen.“ (Christensen 1985:27)

In ihrem Bemühen, ihr in der Vergangenheit wurzelndes Wertesystem zu erhalten und es zu einem in der Gegenwart und Zukunft lebensfähigen Bezugssystem zu machen, werden die Filmregisseure durch zwei untrennbare Quellen inspiriert, nämlich durch Georgiens lange, bittere und ereignisreiche Geschichte sowie sein reiches literarisches Erbe. Georgiens begabte Schriftsteller haben monumentale Fresken der bedeutenden historischen Epochen und bleibende Porträts der nationalen Helden geschaffen; zu den jüngsten Beispielen gehören die von Nodar Dumbadse¹ inspirierten „Ich, Großmutter, Iliko und Ilarion“ (Tengis Abuladse – 1963) und „Ich sehe die Sonne“ (Lana Ghoghoberidse – 1965).

Da sind aber auch viele vom Drama des täglichen Lebens und der menschlichen Beziehungen ausgehende Drehbücher, für die es keine literarischen Vorbilder gibt. Viel wäre auch zu sagen über die formalen Methoden, den Inhalt des Drehbuchs umzusetzen. Die Methoden variieren stark, was nicht nur vom Talent des Regisseurs oder des Kameramannes abhängt, sie variieren auch von Film zu Film ein und desselben Autors. Wir werden später versuchen, das am Werk Tengis Abuladses deutlich zu machen, um nur ein Beispiel zu geben. Darüber hinaus ist die Suche nach immer wirksameren Mitteln zum Ausdruck innerer Realitäten, die jenseits

der äußeren Materialität der Dinge liegen, ein endloser Prozeß, in dem sozusagen das Ziel die Mittel rechtfertigt. Georgische Filmregisseure sind engagiert bemüht, die jeweils am besten geeignete Form für die Vermittlung von Inhalt und Botschaft ihrer Filme zu finden. Es ist für sie nicht ungewöhnlich, in einem Film mehrere Stilformen zu verwenden und die poetischen Möglichkeiten von Phantasmagorie, Allegorie und Parabel auszuschöpfen. Die Form einiger Filme entzieht sich möglicherweise auch den Grenzen definitorischer Etikettierung. Wahrer Realismus ist nicht die einfache Aufnahme dessen, was das ungeschulte Auge wahrnimmt, was man reine „objektive Realität“ nennen könnte; wahrer Realismus entsteht, wenn die Interpretation, die Verarbeitung dieser „objektiven Realität“ mit der Substanz einer vom Zuschauer akkumulierten emotionalen Erfahrung, seiner inneren Welt, seiner persönlichen Realität korrespondiert und diese beeinflusst. Ein Zuschauer empfindet, daß etwas real ist, wenn er emotional darauf reagieren kann, wenn er an der Handlung auf der Leinwand „teilnimmt“. Es muß nicht betont werden, daß künstlerische Kameraführung und die Filmmusik für einen maximalen Erfolg unerlässlich sind. Eine weitere bemerkenswerte Dimension der Filmproduktion in Georgien entsteht durch die persönlichen Bindungen und die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen denjenigen (oder doch zumindest einem beträchtlichen Teil derjenigen), die ihr Leben der siebenten Kunst gewidmet haben. Bande des Blutes, der Heirat oder Freundschaft vermitteln auch den Eindruck, daß diejenigen, deren Leben sich um KARTULPILM konzentriert, entweder Verwandte, frühere Schulkameraden oder enge Freunde und Kollegen sind. Jeder scheint jeden zu kennen: Regisseure, Drehbuchautoren, Kameraleute, Schauspieler, Schauspielerinnen, Szenenbildner und Komponisten. Horizontale und vertikale genealogische Linien werden sichtbar, wenn jetzt die dritte Generation die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Es sollen nur zwei Beispiele genannt werden: N. Schengelaia zwei Söhne (ihre Mutter war die berühmte Schauspielerin Nato Watschnadse) sind bewundernswerte Erben der kreativen Welt ihrer Eltern. Sie verkörpern das Talent ihrer Eltern, das sie auf ihre eigene originelle Weise ausdrücken. M. Tschiaureli und W. Andshaparidse² Tochter Sopiko (geboren 1937) ist heute eine der populärsten Schauspielerinnen Georgiens. Sie hat wichtige Rollen in Filmen von T. Abuladse („Der Baum der Wünsche“), L. Ghoghoberidse („Einige Befragungen zu persönlichen Problemen“), G. Schengelaia („Die Melodien von Weri“), S. Paradshanowi („Die Festung Surami“), S. Managadse („Die Ballade von Chewsuri“) sowie in dem Zehn-Episoden-Fernsehfilm „Küsten“ gespielt, der auf dem Monumentalroman – jetzt ein Klassiker – „Data Tutaschchia“ von Tschabua Amiredshibi¹ basiert.

Der Reichtum der Quellen des georgischen Films wird auch durch die facettenreichen Persönlichkeiten und die weitgespannten Interessen seiner bedeutenden Vertreter bestimmt. S. Schengelaia war ein futuristischer Dichter, S. Dolidse und D. Rondeli waren Schriftsteller, M. Tschiaureli war Bildhauer. K. Mardshanischwili war ein brillanter Theaterregisseur, D. Kakabadse, ein modernistischer Maler (er lebte von 1920 bis 1927 in Frankreich), entwickelte sein Talent bei der Gestaltung von Szenenbildern bedeutender Filme in den dreißiger Jahren. Selbst heute tragen die vielen „pe-

ripheren Interessen“ der in der Filmindustrie Beschäftigten zur Vielfaltigkeit seiner Quellen bei. G. Schengelaia's Liebe zur Kunst ließ ihn seinen Film „Pirosmani“ (1970) drehen, eine Biographie des berühmten naiven georgischen Malers. Die Liebe zur Plastik, besonders aber zur Malerei, hat G. Schengelaia's künstlerische Sprache beeinflusst, aber sein Ästhetizismus ist nie aufgesetzt. Die Kraft der Inspiration durch eine andere georgische Kunst, die mittelalterliche georgische Architektur, ist bereits in seinem ersten Film „Das Alawerdi-Fest: Zwei Geschichten“ (1963), den er vor dem Hintergrund dieser herrlichen, am Ende des elften Jahrhunderts erbauten Kirche drehte, unmittelbar und deutlich zu spüren.

2. Die Kenntnis des georgischen Temperaments bewirkt ein umfassenderes Verständnis der georgischen Kunst. Wie schwierig es auch ist, diesen „schwer faßbaren georgischen Charakter“ zu definieren, seine Stärke, Lebendigkeit und Farbigkeit empfindet auch der unerfahrenste Beobachter. Seine südliche Lage, seinen Überfluß an Sonne und Wein, die Berge, die See, das fruchtbare Land hat Georgien gemeinsam mit bestimmten Mittelmeerländern. Der spezifische Humor dieses Landes kann ironisch sein, aber er ist nie unfreundlich. Lana Ghoghoberidse hob einen weiteren Charakterzug der Georgier hervor, als sie sagte (Christensen 1985:29): „Die Fähigkeit, sich selbst von der Seite anzusehen, über sich selbst zu lachen und gleichzeitig auf alles voller Sympathie zu schauen – das ist dem georgischen Charakter eigen.“

Trotz der universellen Qualität der georgischen Filme hat das westliche Publikum selten die Möglichkeit, diese zu sehen. Das liegt daran, daß sie fast nie im kommerziellen Kinoprogramm gezeigt werden. Diese einzigartige Filmkunst ist nur zu besonderen Anlässen zugänglich. Der Filmliebhaber muß aufmerksam Festivals und Ausstellungen verfolgen, und diese Veranstaltungen haben nicht immer die ihnen gebührende Publizität. Es war ein Ereignis für die New Yorker, als im Oktober 1986 das Museum of Modern Art die Vorführung von sieben sowjetischen Filmen organisierte (gedreht in allen Unionsrepubliken und vorgeführt in den entsprechenden Sprachen mit englischen Untertiteln). Unter diesen Filmen befanden sich zwei georgische: „Blaue Berge“ (E. Schengelaia – 1984) und „Die Legende von der Festung Surami“ (S. Paradshanowi – 1984). In europäischen Ländern gibt es häufiger Filmfestivals. Erst kürzlich war Frankreich Gastgeberland für zwei derartige Veranstaltungen: März 1987 – Quimper („Recontres Art et Cinema“), wo ein neuerer Film von Rechwiaschwili als „Überraschung von Quimper“ hohe Anerkennung gewann (Mingalon 1987:20).³ Im Juli 1987 wurden fünf georgische Filmregisseure zum 15. Festival von La Rochelle eingeladen und präsentierten zwanzig georgische Filme.

Wohin wenden sich in der UdSSR junge Leute, deren Wunsch es ist, in der Filmbranche zu arbeiten? Seit seiner Gründung im Jahre 1919 ist das Staatliche Allunionsfilminstitut (russische Abkürzung: WGIK) unbestritten das Zentrum für diese Ausbildung. Dieses anspruchsvolle Institut hat alle bedeutenden sowjetischen, einschließlich der georgischen Filmregisseure hervorgebracht und sie entscheidend beeinflusst. Das Institut zieht Talente aus dem gesamten Land an und trägt einen multinationalen Charakter (mehr als 100 ethnische

Gruppen leben in der UdSSR). Es ermöglicht die Bekanntheit mit den besten Filmen, die in aller Welt hergestellt werden. Diese Atmosphäre, die exzellenten Lehrer, ein anspruchsvolles Programm, der Reichtum des Materials in den Archiven ermöglichen es dem WGIK, den Studenten ein hohes Niveau der Filmkultur und höchstes handwerkliches Können zu vermitteln.

Alle Unionsrepubliken besitzen jetzt ihre eigenen Filmstudios, deren Mitarbeiter zum größten Teil Absolventen des WGIK sind. Einige Republiken, unter ihnen Georgien, haben jetzt auch ihre eigenen Film Institute. Im Jahre 1974 begann das Theaterinstitut in Tbilissi, ein Studien- und Experimentalprogramm für künftige Filmregisseure anzubieten. Dieses Programm entwickelte sich zu einem selbständigen Institut, das Regisseure, Drehbuchautoren, Schauspieler, Kameralente und Filmkritiker ausbildet. Die Kurse werden in Georgisch gegeben, wogegen Russisch die Sprache der interethnischen Kommunikation ist (eine gute Kenntnis des Russischen ist eine der Voraussetzungen für die Zulassung zum WGIK). Es ist nicht ungewöhnlich, daß ein Absolvent eines Republikinstituts dann am WGIK aufgenommen wird. Die Zulassung zum Studium am WGIK ist schwierig zu erlangen.

In Tbilissi werden die Filmkurse von L. Ghoghoberidse und T. Abuladse geleitet. Die Absolventen arbeiten schon seit zehn Jahren und bilden einen Teil der vielversprechenden dritten Generation. Ein Republikinstitut dieses Typs hat seine Vor- und Nachteile. Wenn man nahe den Wurzeln und Quellen seiner ethnischen Herkunft ist, ist man verständlicherweise sensibler hinsichtlich der Notwendigkeit, das ethnisch-nationale Erbe zu schützen und zu bewahren. Auf der anderen Seite ist die Entwicklung von Provinzialismus ein kontraproduktiver Faktor.⁴ Der Kontakt zum gesamtsojetischen und internationalen Filmschaffen muß daher ein Hauptanliegen bleiben. Georgische Filmregisseure sind sich der Notwendigkeit bewußt, diese empfindliche Balance aufrechtzuerhalten.

Die georgische Filmproduktion begann schon vor 1917. Quellen zitieren „Akaki Zereteli“⁵ Reise nach Ratscha und Letschumi“ (1911–1912), der in Baku für Gaumont mit heimischem Personal einschließlich des georgischen Kameramannes W. Amaschukeli hergestellt wurde, als den ersten Film mit voller Länge über eine bekannte Figur, der in einer Zeit gedreht wurde, in der die meisten Filme lediglich einfache Hofchroniken waren (Navailh 1982:17).

Die Herstellung des ersten rein georgischen Films, des jetzt als Klassiker angesehenen Streifens „Kristine“ unter der Regie von A. Zuzunawa, wurde durch die 1916 unter H. Golitidse erfolgte Gründung der ersten nationalen Filmgesellschaft ermöglicht (Navailh, ibid.).

Im Jahre 1923, nach der Gründung der Staatlichen Filmindustrie, führte I. Perestiani Regie in dem Film „Die kleinen roten Teufel“, der auf einem Drehbuch über die Tätigkeit der jungen Generation während des Bürgerkrieges (1919–1922) beruhte. Die Tradition der Zusammenarbeit mit dem Rustaweli-Theater in Tbilissi begann in den zwanziger Jahren und wurde seitdem ununterbrochen weitergeführt. Das unbestrittene Meisterwerk der zwanziger Jahre ist Nikolos Schengelaia's Film „Eliso“, der oft mit S. M. Eisensteins „Potemkin“ und „Oktober“ verglichen wurde.

Die dreißiger Jahre begannen mit „Das Salz von Swanetien“, einem klassischen Beispiel für einen Film, der

gleichzeitig sowjetisch und georgisch ist und der gegenseitige Beeinflussung des georgischen Herangehens und der Errungenschaften der russischen (Eisenstein) und ukrainischen (Dowtschenko) Filmproduktion reflektiert. Der Autor dieses Films, Micheil Kalatosischwili, schenkte uns später den 1958 in Cannes mit der Goldenen Palme preisgekrönten Film „Die Kraniche ziehen“ (1957 – M. Kalatosow). Diese Dekade, die Kriegszeit und die Nachkriegszeit waren eine äußerst schwierige Zeit in der Geschichte des georgischen Kinos. Das bedeutet jedoch nicht, daß die etwa zwei Dutzend Spielfilme und Kurzfilme dieser Jahre keine Aufmerksamkeit verdienen. Die sogenannte erste Generation der georgischen Filmregisseure umfaßt etwa diejenigen, deren Hauptschaffensperiode zwischen 1925–1926 und 1955 bis 1956 lag. Ihnen voran gingen die Pioniere des georgischen Films, unter ihnen K. Mardshanischwili, I. Perestiani und A. Zuzunawa.⁶ Diese erste Generation schuf eine Reihe bedeutender Filme: „Samanischwilis Stiefmutter“ (1927 – K. Mardshanischwili – Z. Berischwili nach einem Drehbuch von Nikolos Schengelaia), ein Film, der so populär geblieben ist, daß 1977 eine moderne Version durch Nikolos' Sohn Eldar, einem talentierten, vielseitigen und dynamischen Vertreter der zweiten Generation, geschaffen wurde. In diesem Zusammenhang sind neben N. Schengelaia's „Eliso“ (1928) auch erwähnenswert K. Mikaberidse's „Meine Großmutter“ (1929)⁷, M. Kalatosischwilis „Salz von Swanetien“ (1930–1931), S. Dolidses „Die letzten Kreuzfahrer“ (1934), M. Tschiaurelis „Arsena“ (1937) und D. Rondelis „Verlorenes Paradies“ (1937). Die Filme der dreißiger und der vierziger Jahre sind oft durch einen monumentalen, expressiven und aufwendigen Stil gekennzeichnet, welcher durch die stets vorhandene Meisterschaft des Kameramannes unterstützt wird. Die fünfziger Jahre sind entscheidend in der Entwicklung des georgischen Films. In dieser Zeit tritt die zweite Generation allmählich in den Vordergrund. Die darauf folgende kinematographische Wiedergeburt wurde durch einen Film eingeleitet, der den Beginn der Laufbahn zweier herausragender Vertreter der zweiten Generation der georgischen Filmregisseure markiert: Tengis Abuladse (geboren 1924) und Rewas Tschcheidse (geboren 1926). Lana Ghoghoberidse stellte im Juli 1987 in einem Rundtisch-Gespräch in La Rochelle, Frankreich, fest: „Der neue georgische Film wurde 1956 mit ‚Magdanas kleiner Esel‘ von Tengis Abuladse (und Rewas Tschcheidse) geboren. Nach der Zusammenarbeit an diesem einen Wendepunkt darstellenden Film begannen beide jungen Regisseure eine eigene Laufbahn. Jeder ihrer Filme wurde in der Folgezeit ein Ereignis für die Filmwelt, das nicht nur in Georgien und in der UdSSR, sondern auch im Ausland mit großem Interesse erwartet wurde... In der Tat haben alle Filme beider Regisseure die Erwartungen bestätigt, die einst mit ‚Magdanas kleiner Esel‘ geweckt worden waren.“

3. Es ist die Zeit gekommen, den Schleier, der uns so lange den Blick auf die besten Werke der georgischen Filmkunst verwehrt hat, zu lüften. Wir werden zu diesem Zweck versuchen, in einer Art mikrokosmischen Studie die Laufbahn und die Schöpfungen Tengis Abulades zu untersuchen. Obwohl das Werk vieler georgischer Filmregisseure einer vertieften Studie wert wäre, haben wir die Filme Tengis Abulades aus einer Reihe von Gründen ausgewählt. Nicht zuletzt ist einer der

Gründe auch Abuladses jüngster Film „Die Reue“ (1986), der beträchtliches Aufsehen bei Filmleuten in aller Welt – und nicht nur bei ihnen – hervorgerufen hat. Die meisten Tageszeitungen, Wochen- und Monatszeitschriften in der UdSSR haben Artikel zu diesem Film und zu Abuladses Trilogie in ihrer Gesamtheit veröffentlicht. Dieser Film wurde als eines der sensationellsten Ereignisse der achtziger Jahre bejubelt (Berman 1987:1). Die Aufführung dieses Films hat tatsächlich ein neues oder erneuertes Interesse für den sowjetischen Film im allgemeinen hervorgerufen, insbesondere vor dem Hintergrund dessen, was jetzt in vielen Sprachen mit dem russischen Wort „Glasnost“ bezeichnet wird, der neuen Politik der Offenheit, die durch Gorbatschow und seine Regierung inauguriert wurde.

Für den Nichteingeweihten oder den Nicht-Sowjetbürger ist „Die Reue“ nicht einfach zu verstehen, und auch Abuladses Leistung ist ohne wesentliche Einsichten in Abuladse, den Menschen, und Abuladse, den Künstler, kaum einzuschätzen. „Die Reue“ ist der letzte Film einer Trilogie, die im Jahre 1968 begonnen wurde. Es ist der sechste Spielfilm Abuladses mit voller Länge. Zunächst einige Fakten über Abuladse.

Tengis Abuladse wurde am 31. Januar 1924 in einer Familie georgischer Intellektueller (sein Vater war Arzt) geboren. Von 1943 bis 1946 besuchte er das Rustaweli-Theaterinstitut. Danach ging er nach Moskau, wo er bis 1953 am Staatlichen Allunionsfilminstitut studierte. Er erwarb seine praktische berufliche Ausbildung bei S. I. Jutkewitsch. Abuladse begann seine Karriere in Zusammenarbeit mit Reso Tschcheidse, seinem engen Freund und Studienkollegen am Theaterinstitut in Tbilissi und am Allunionsfilminstitut in Moskau. Abuladse drehte seine beiden ersten Dokumentarfilme zusammen mit Tschcheidse: „Unser Hof“, aus dieser bemerkenswerten Partnerschaft der erste Spielfilm, „Magdanas kleiner Esel“ – „Magdanas Lurdsha“, der auf der Geschichte von E. Gabaschwili beruhte. Dieser Film war ihre Abschlußarbeit am Staatlichen Allunionsfilminstitut und mußte vor einer Jury bestehen. Im folgenden Jahr wurde dieser Film auf dem Internationalen Filmfestival von Cannes präsentiert, wo er einen Preis als bester Kurzfilm erhielt und seine Autoren berühmt machte.⁸ Die Geschichte ist traurig, einfach und ergreifend: Eine arme Witwe und ihre Kinder pflegen einen verlassenen und sterbenden Esel gesund. Das Tier hat blaue Augen, und so nennen sie ihn „Lurdsha“, auf georgisch: blau. Der Esel hilft der Familie, Joghurt zum örtlichen Markt zu transportieren. Dort erkennt der reiche frühere Eigentümer den Esel an einem weißen Fleck am Kopf wieder. Mit Hilfe der örtlichen Behörden gelingt es ihm, den Esel wieder in seinen Besitz zu bringen. Die Szene ist ein armes georgisches Dorf in der Nähe von Tbilissi um die Jahrhundertwende. Die Atmosphäre jener Zeit wird durch akribische Beachtung authentischer Details geschaffen. Der Zuschauer ist berührt von der Spontaneität und Güte der einfachen Menschen, während er tiefe Abscheu angesichts der Tyrannei und Ungerechtigkeit empfindet. Dieses Leitmotiv wird in Abuladses späterem Werk immer gegenwärtig sein. Der Kampf zwischen Gut und Böse wird zu seinem Hauptanliegen.

1958 wagt Abuladse seinen ersten eigenen Film, „Die Kinder anderer Leute“, der durch einen Zeitungsbericht inspiriert ist. Im Gegensatz zu seinem früheren Film, der in einem Dorf in der Vergangenheit spielt, ist

der Handlungsort dieses Films das heutige Tbilissi, und wir können in diesem Film das Stadtleben spüren, die Straßen, Brücken, Bahnhöfe, die Höfe der Häuser. Eine junge Studentin, Nato, liebt Dato und hat sich entschlossen, in Datos Familie zu leben, um für seine jüngeren Geschwister zu sorgen, die ihre Mutter verloren haben. Bald verläßt Dato jedoch Nato wegen einer anderen Frau, die er schon lange leidenschaftlich liebt. Der Inhalt dieses einfachen Drehbuchs ist komplex und intensiv, denn der Regisseur versucht uns die Emotionen zu zeigen, die hinter dem Schleier der Banalität des täglichen Lebens verborgen sind. Wieviel Gefühl erkennen wir im Ausdruck der Augen, in einem Lächeln oder einer einfachen Geste. Das ist ein Film über das Leben in der Stadt und über die Wärme, die die Berührung menschlicher Hände zeugt (Chitova 1978:18). Dieses subtile Verständnis für die komplexen Innenwelten scheinbar einfacher Menschen ist ein weiteres Merkmal von Abuladses kreativem Herangehen an seine Arbeit.

Fünf Jahre lang bereitet Abuladse sein nächstes Werk vor. Das Drehbuch beruht auf dem berühmten, den meisten Georgiern bekannten Roman „Ich, Großmutter, Iliko und Ilarion“ von Nodar Dumbadse (1928 bis 1984). Der Film gleichen Namens, den Abuladse 1963 dreht, ist eine Tragikomödie, eine Mischung von Humor und Drama. In lakonischen und überzeugenden Bildern aus dem Leben in einem entfernten Bergdorf spricht der Regisseur zu uns über die moralische Verantwortung des einzelnen für sein Land und für sein eigenes Bewußtsein. Der Krieg hat nur alte Männer, Frauen und Kinder in diesen Dörfern übriggelassen, und wir empfinden die entsetzliche Last des Krieges und seine schrecklichen Folgen für das Leben der einfachen Dorfbewohner.

Als Abuladse sich zu der Filmfassung des bekannten und populären Romans entschloß, nahm er ein gewisses Risiko in Kauf, da jeder Georgier sein eigenes inneres Bild hat von Suriko, dem jungen Helden, seiner Großmutter und ihren Nachbarn, den Freuden und dem Pathos ihres Lebens. Darüber hinaus gab es schon eine hervorragende Bühnenfassung des Romans am Rustaweli-Theater. Es war nach den Erfolgen des Romans und der Bühnenfassung für Abuladse eine Herausforderung, das Publikum mit seiner eigenen Interpretation des Werkes zu fesseln. Und Abuladse zeigte sich in großartiger Weise der Herausforderung gewachsen. Die rein georgische Szene, der Inhalt, die Charaktere sind so natürlich, so menschlich, daß das entfernte kaukasische Bergdorf für uns nicht mehr entfernt ist. Surikos Streiche, seine Hoffnungen und Ängste, seine Ziele werden uns allen verständlich. In diesem Schwarzweißfilm macht die Zurückhaltung in den tragischen Szenen diese noch ergreifender: Die Szene, in der die jungen Rekruten das Dorf verlassen, um in den Krieg zu ziehen, ist eines der Meisterstücke Abuladses. Die Straße, die das Dorf mit der Welt draußen verbindet, ist sowohl im Buch als auch im Film wichtig. Auf dieser den Horizont bildenden Straße verlassen die Bewohner ihr Dorf und kehren auf ihr wieder zurück. Das Dorf bewahrt das Erbe ihrer Vorväter, und das Dorf ist der Ort all ihrer materiellen und geistigen Werte. Diejenigen, die das Dorf verlassen, die dem Land ihrer Geburt und der Lebensweise der Vorväter den Rücken kehren, riskieren es, sich dem kollektiven Gedächtnis zu entziehen und die lebensnotwendigen Bindungen an die Vergangenheit aufzugeben, die die Gegenwart bereichern und die Zukunft erst möglich machen. Die Zusammenarbeit mit

dem talentierten Kameramann G. Kalatosischwili (Sohn des berühmten M. Kalatosow) trug zur Schaffung dieses außerordentlichen Films bei, der auf den Internationalen Filmfestspielen von Venedig ausgezeichnet wurde.

Abuladse ist für die lange und akribische Vorbereitung jedes seiner Filme bekannt. Da sind zunächst der Entwurf und sorgfältige Recherchen, und allmählich erfaßt ihn eine künstlerische Besessenheit, mit der er das Heranreifen des Projekts, die Arbeit daran und seine Fertigstellung durchlebt. Wenn er intensiv arbeitet, verlangt er sich und seinen Mitarbeitern das Höchste ab. Er dreht mitunter die gleiche Szene fünfzigmal, wenn das für das gewünschte Ergebnis erforderlich ist. Hartnäckig strebt er danach, den adäquaten Ausdruck seiner inneren Visionen zu finden. Jeder seiner sechs Spielfilme ist eine Arbeit aus Liebe, ein Werk, dem sein Genie den Stempel aufgedrückt hat.

Abuladse drehte Dokumentarfilme als Vorbereitung auf seine längeren Filme, ebenso wie ein Maler Dutzende von Skizzen anfertigt, bevor er den Pinsel an der Leinwand in die Hand nimmt. Vor „Das Flehen“ (1968), dem ersten Film seiner nunmehr berühmten Trilogie, führte er in dem Dokumentarfilm „Skizzen aus Swanetien“ (1965) Regie, der in einer Bergregion Nordwestgeorgiens gedreht wurde, einer Umgebung, die in seinem ersten Spielfilm wiederkehrte. Wir gehen auf „Das Flehen“ später als Teil des Triptychons ein. In der Zwischenzeit, nachdem er mit dem „Flehen“ seinen offenen Zyklus begonnen hatte, drehte er den Dokumentarfilm „Daghestan: Freilichtmuseum“ (1972) als Vorbereitung auf seinen ersten Spielfilm in Farbe „Eine Halskette für meine Geliebte“ (1973).

Verzaubert von Daghestan, drehte Tengis Abuladse „Eine Halskette für meine Geliebte“ nach der wunderbaren Erzählung „Eine Halskette für meine Serminas“ von A. Abu-Bakar, einem zeitgenössischen daghestanischen Schriftsteller dargischer Herkunft.⁹ Dieser Film beginnt und endet wiederum mit dem Symbol der Straße, der Straße des Lebens, der Straße, die Vergangenheit und Zukunft verbindet. Tatsächlich führt uns die Straße von dem Bergdorf Surikos nach Tschocha in ein hochgelegenes Bergdorf in Daghestan, in dem uns der Zauber der burlesken und derben Abenteuer des jungen Dichters Bahadur umfängt. Bahadur ist wie ein Held aus dem Mittelalter auf der Suche nach einer Gabe, die seiner Geliebten würdig ist, und folgt damit einem uralten Brauch. Die Handlung gibt den Vorwand für Bahadurs Reise durch Daghestan, auf der er die Naturschönheiten seines Heimatlandes entdeckt, wo hochgelegene Dörfer den Himmel zu berühren scheinen, wo es Dörfer gibt, in denen geschickte Handwerker ihre alte und schöne Kunst fortsetzen und zugleich erste Verbindungen mit dem modernen Leben knüpfen. Dieser Film ist auch als ethnographisches Dokument wertvoll, zeigt er doch die bemerkenswerte Originalität der Lebensweise in diesem Teil Daghestans.

Mehr als einmal wird Bahadur hereingelegt und getäuscht, aber er leidet nicht darunter, denn sein Humor, sein Glauben an das Gute, seine Freigebigkeit und Weisheit bewahren ihn vor den erniedrigenden Gefühlen des Ärgers, der Bitterkeit und der Enttäuschung. In Wirklichkeit besteht die Halskette für Serminas aus den Eindrücken, mit denen Bahadur in sein heimatliches Dorf und zu seiner Geliebten zurückkehrt. Am Ende des Films sehen wir den Sohn des Helden seine ersten Schritte auf der Dorfstraße machen, während ein sehr

alter Mann aus dem Dorf seinem Nachbarn eine Frage stellt, die er dann selbst beantwortet:

„Worauf ruht die Erde?

Auf der Wärme menschlicher Hände.“

4. Eine Diskussion des intellektuellen, moralischen und geistigen Gehalts der Filme von Abuladse würde über die Grenzen dieses Artikels hinausgehen, aber es wäre irrig, die Untersuchung seines Werkes nur im Hinblick auf seinen Unterhaltungswert vorzunehmen. Dieser Regisseur will uns nicht nur unterhalten, er will uns anregen, über die moralischen Werte des Lebens nachzudenken. Das ist eines seiner Hauptanliegen. In einem kürzlich gegebenen Interview stellte er fest¹⁰: „Ich möchte Harmonie und Frieden, die zerstört wurden, wiederentdecken, und besonders den moralischen Aspekt der Tätigkeit des Menschen möchte ich wiederentdecken. Das ist das entscheidende Merkmal des Menschen. Der Rest ist nur Illusion.“ In den meisten neueren Interviews bezieht sich Abuladse immer wieder darauf, was er in seinen Filmen symbolisch ausgedrückt hat. Besonders deutlich wird die Suche nach der verlorenen Harmonie – verloren durch die moralische Zerstörung des Menschen – in seiner Trilogie. Und der Tempel, der in der letzten Szene des dritten Teils erwähnt wird, „ist ein Symbol der Schönheit, der Wahrheit: nur die Straße zum Humanismus, zur Wahrheit und zur Liebe wird uns zu diesem Tempel führen.“¹¹

Die Trilogie besteht aus den drei folgenden, in sich eigenständigen Filmen:

1. „Das Flehen“ (1968) – Wedreba;
2. „Der Baum der Wünsche“ (1977) – Natwris che;
3. „Die Reue“ (1986) – Monanieba.

Obwohl zwischen dem ersten und dem dritten Teil eine Zeitspanne von zwanzig Jahren liegt, eine Zeitspanne, die durch ständige Forschung und Reflexion charakterisiert ist, hat diese Trilogie doch eine zeitlose Qualität, die es ermöglicht, die einzelnen Teile in beliebiger Reihenfolge zu untersuchen. Die drei formal verschiedenen Filme sind durch tiefe innere Themen miteinander verbunden, es ist jedoch der letzte Film, der die Rückschau auf die beiden anderen ermöglicht und den Zuschauer in die Lage versetzt, Konzeption und Bedeutung des gesamten Werks zu erfüllen und zu erkennen. Aus diesem Grunde haben viele die Teile 1 und 2 erst angesehen, als sie durch „Die Reue“ Abuladse für sich „entdeckt“ hatten. Darüber hinaus ist es jeder Film wert, mehr als einmal angesehen zu werden, um den ganzen Reichtum der Botschaft, die der Regisseur vermitteln will, zu verstehen.

„Das Flehen“ ist eine philosophische Parabel über das Gute und das Böse, über Liebe und Haß, Leben und Tod, Moral und Unmoral. Die eindrucksvollen Schwarzweißbilder des in den hohen Bergen Chewsuriens gedrehten Films sind mit den durch den ganzen Film im Hintergrund zu hörenden Versen Washa-Pschawelas¹² unterlegt, denn Abuladse ließ sich von drei Epen des Dichters inspirieren, die auch die beiden Teile des Films ausmachen: „Der Schlangenesser“, „Aluda Ketelauri“ und „Gast und Gastgeber“. Diese Verse sind bewegend der Ausdruck tiefer philosophischer Konflikte und Widersprüche. Der Dichter versteht die heiligen Traditionen der Vergangenheit, den Kult militärischer Tapferkeit und männlicher Ehre als einen Teil seines eigenen menschlichen Wesens. Aber ein anderer Teil seiner Seele sucht nach einer höheren Wahrheit, die es den

Menschen ersparen würde, zu hassen, Rache zu nehmen und Blut zu vergießen. Die Photographie des Films in klaren Schwarz- und Weißtönen ist atemberaubend. Chewsuriens ernste, himmelauftragende, schneebedeckte Berge, aus denen schwarze Felsen herausragen. Die Gesichter der Menschen, die der Landschaft gleichen – gezeichnet von der Zeit und den Elementen ...

Das erste Thema des Films entfaltet sich in einem chewsurischen Dorf. Chwtisia, der Held, ist auf tragische Weise in den Konflikt zwischen Gut und Böse verstrickt. Das Gute wird durch die reine, in Weiß gekleidete Dewa verkörpert, die Inkarnation eines heiligen Traumes, des hohen Ideals, des Dichters Muse und Verlobte. Verkörperung aller Kräfte des Bösen, besonders auch der Schwäche der Seele des Dichters, ist der ruchlose, infame Mazila. Aluda, ein Chewsure, stellt sich gegen uraltes Recht, als er sich weigert, die rechte Hand eines getöteten Feindes, eines Kisten, abzutrennen. Das ruft den Zorn des Dorfes hervor. Dieser Zorn erreicht seinen Höhepunkt, als Aluda seine Schuld noch vergrößert, indem er seinen Feind mit einem Opfer ehrt. Aluda und seine Familie werden verbannt, ihr Herd wird zerstört.

Das zweite Thema nimmt das erste wieder auf. Diesmal ist es ein Dorf der Kisten: Dshoqola, ein Kiste, hat Swiadauri, einem Chewsuren, Schutz gewährt und mit ihm Freundschaft geschlossen. Andere Kisten brechen das Gesetz der Gastfreundschaft, ergreifen den Chewsuren und schneiden ihm auf dem Grab eines seiner erschlagenen Feinde die Kehle durch. Damit folgen sie einem alten blutigen Brauch. Der Dichter und sein Held sind aufs äußerste verzweifelt und von Widersprüchen zerrissen: Woran kann man glauben? Was bedeutet mehr: das Gesetz der Freundschaft und das Recht auf Brüderlichkeit oder das nicht minder alte Gesetz der Stammesfeindschaft und Blutrache? Selbst Dshoqolas Frau trauert um Swiadauri und geht auf den Friedhof, um seine Leiche vor den Raubvögeln zu schützen. Aber selbst dieser Akt menschlichen Mitleids schützt das Dorf der Kisten nicht vor der Blutrache der Chewsuren. Als sich Mazila einmischt und sich als ewige, unüberwindliche Kraft bezeichnet, verliert der Held allen Willen zu kämpfen und fühlt, daß er Dewa nicht verteidigen kann. Mazila legt dann seine Pranke – die Fingernägel sind wie Krallen – auf sie und zieht sie in Schändung und Tod. Das Böse herrscht in der Welt und droht alles Leben zu zerstören. Aber bald taucht Dewa aus der Tiefe des Bildes wieder auf, inmitten eines reifen Weizenfeldes, mit einem Eichenzweig in der Hand. „Der erhabene Geist der Menschlichkeit kann nicht sterben.“ Diese Worte sind das Motto des ersten und abstraktesten Teils von Abuladses Trilogie.

Dieser Film, der den Ruf hat, „schwierig“ zu sein, ist meines Wissens noch nicht außerhalb der Sowjetunion gezeigt worden. Für den nichtgeorgischen Zuschauer ist eine Einführung notwendig, um die thematischen Situationen, die ständige Wiederholung des Visuellen und des Verbalen, den Gedanken, der zu seinem Ursprung zurückkehrt, um dann wieder in Kreisen aufzusteigen, zu verstehen ... „Das Flehen“ mit seiner komplexen künstlerischen Struktur, seinen zahlreichen Untergliederungen und eingewobenen poetischen Einfällen, seinem Symbolismus ist provozierend und verwirrend und enthüllt keinen Ausweg aus der sich wiederholenden Antithese. Die Formen und Gesichter, Gesten und Objekte sind mehr Zeichen des Lebens als Leben. Der Tod

liegt ständig auf der Lauer. Abuladse denkt über den Wert von Sterblichkeit und Unsterblichkeit nach.

Nach dieser gewichtigen schwarzen und weißen Abstraktion, die Washa-Pschawelas (und durch ihn Abuladses) philosophische Studien zu Bedeutung und Wert des Lebens illustrierte, vergingen neun Jahre des Heranreifens neuer Werke, die nur durch das vergleichsweise leichte Zwischenspiel des Dokumentarfilms über Dagestan, „Eine Halskette für meine Geliebte“, akzentuiert wurden.

Obwohl Abuladses grundlegende Themen unverändert sind, wiederholt sich doch niemals deren formale Behandlung. Er ist Koautor der meisten Drehbücher seiner Filme. Diesmal wird dem Zuschauer die Botschaft durch ein Drehbuch vermittelt, das auf den poetischen Reminiszenzen von G. Leonidse in seinen Erzählungen über ein kachetisches Dorf am Beginn des 20. Jahrhunderts beruht. Diese Welt hat L. Achwlediani meisterhaft in Farbe gefilmt. Die erste Szene, in der ein weißes Pferd auf einer üppig grünen Wiese voller Mohnblumen im Sterben liegt, ist phantastisch. Das triumphierende Rot, Symbol von Leben und Tod, ist zugleich ein warnendes Zeichen.

Abuladse baut seinen Film auf kontrapunktischen poetischen Motiven auf, ihrer Entwicklung und ihrem Übergang vom Bedeutenden zum Unbedeutenden. Nach der brillanten Einleitung betritt eine große Zahl schrulliger und exzentrischer Dorfbewohner die Szene: der großsprecherische Schulmeister Bunbula (E. Mandshgaladse) mit seinen Tiraden über die Großartigkeit Georgiens, der arme Bauer Elios (O. Meghwinetuchuzesi), der auf ständiger Suche entweder nach dem „Stein des Überflusses“ oder dem „wunderbaren Baum der Wünsche“ ist, anstatt für seine sechs kleinen Töchter zu sorgen, Schietie, die Dorfschönheit, der Dorfpriester Ochrochrine (R. Tschchikwadse), die rührende, leicht verrückte Pupala (S. Tschiaureli), aufs feinste gekleidet und endlos die Geschichte ihrer eingebildeten Liebe erzählend, der lahme rastlose Ioram (K. Kawsadse), lokaler Anarchist und Champion des technischen Fortschritts (die unvergeßliche Szene, wo er und eine Reihe Kinder einen Zug imitieren), der ständig sein Ohr an den Boden legt, um das Grollen der bevorstehenden Revolution zu vernehmen. Nur wenige nehmen seinen Wortschwall ernst, nicht aber der alte Zizikore, der Dorfälteste, selbsternannter Häuptling und Meister, Wächter der moralischen Grundsätze und der weltlichen Traditionen, dessen Wort Gesetz ist. Er verbirgt seine Antipathie gegenüber Ioram nicht, die in ihrer Konfrontation deutlich wird, als Ioram unvermeidlich zurückweichen muß.

Die Protagonisten in „Der Baum der Wünsche“ leben in einer Traumwelt, in der Reales und Imaginäres so miteinander verwoben sind, daß ihnen alles gleichermaßen möglich erscheint: der verzauberte Stein, der Zauberbaum, der Donner der Revolution, den man hört, wenn man das Ohr an den Boden legt. Als Ioram Zizikore mit der Revolution droht, die die alte Ordnung und den Zaren zerstören wird, antwortet letzterer: „Du willst mir sagen, daß du nicht weißt, daß sie Zerstörung, Blut und Elend bringen wird? Alles wird zu Asche werden, der Schweiß und die Arbeit der Menschen.“ Aber trotz seines gesunden Menschenverstandes und seiner Voraussicht ist Zizikore die unangenehmste Person in der Erzählung, und er ist es, der die Verantwortung für das Drama trägt, das sich im Dorf vollzieht. Auf sein Be-

treiben wird Marita (L. Kawtaradse), Symbol der Schönheit, die später verkauft und getötet wird, von ihrem geliebten Gedia (S. Dshatschwiani), dem Sohn einer armen Witwe, getrennt und an Tschete, einen reichen jungen Mann, verheiratet. Aber diese Heirat bringt niemandem Glück, und für eine einzige Umarmung der Liebenden nach Maritas Heirat müssen beide mit dem Leben bezahlen. Die schöne Marita verfällt der Schande (vgl. Dewa in „Das Flehen“) und muß rückwärts auf einem Esel sitzend durch das Dorf reiten (eine mittelalterliche Strafe für Huren). Gedia und Ioram werden getötet, als sie Marita zu retten suchen. Aber am schlimmsten ist die Tatsache, daß die Dorfbewohner, die Marita so liebten, die ersten sind, die sie nun mit Schmutz bewerfen. Elios, der Träumer, erfriert währenddessen auf seinem Baum irgendwo zwischen Himmel und Erde. Wer oder was ist für diese Tragödie verantwortlich? Archaische Bräuche, Ignoranz, ökonomische Ungleichheit, moralisches und geistiges Analphabetentum? Diese Fragen bleiben unbeantwortet ...

Symbolik ist ein sehr wichtiges Element in Abuladses Schaffen. Für das geschulte Auge werden die Symbole in „Das Flehen“ verständlich, während der poetische Symbolismus in „Der Baum der Wünsche“ verborgener ist. Häufige Bilder eines Falken (Schlimmes und Böses ankündigend), und der tote Vogel unmittelbar vor Maritas Demütigung und Tod. Und der „Baum der Wünsche“ ist eine Leiter, ein Weg von der Erde in den Himmel und auch ein verallgemeinertes Symbol der Menschen (Božovič 1987:208). Man hat Abuladses frühen Stil mit dem italienischen Neorealismus verglichen, aber in der Trilogie ist eine direkte Reflexion der Wirklichkeit den Erfordernissen der Parabel und der Allegorie untergeordnet, eine Tendenz, die in „Die Reue“ noch deutlicher ausgeprägt ist. Der Kontakt zu dieser tieferen Realität ist notwendig, denn die Träumer sehen nicht, wie das Böse in der wirklichen Welt triumphiert. Viele Charaktere in „Der Baum der Wünsche“ sind von ihren Phantasien und Leidenschaften besessen: Elios erfriert auf der Leiter seiner Träume, Pupala und Bunbula leben in einer unwirklichen Vergangenheit, Ioram in einer unwirklichen Zukunft. Der Kampf für das Gute, Schöne, Wahre und Gerechte kann von solchen Menschen nicht geführt werden. In einem Interview nach der Premiere seines Films „Der Baum der Wünsche“ beantwortete Abuladse die folgenden beiden Fragen:

F: – Was ist Ihre Vorstellung vom Leben?

A: – Das Leben ist unmöglich ohne große Ideale. Ohne Glauben an das Schöne und Wunderbare kann man nicht leben. Wenn die Nützlichkeit der Dinge ihre Poesie übertrifft, ist eine Gesellschaft in Gefahr. In „Der Baum der Wünsche“ sage ich, daß Tyrannei und Hegemonie das Denken und das Leben töten. Alles im Leben ist vergänglich, außer einem: der Schönheit.

F: – Wie lautet Ihre Wahl zwischen Inhalt und Form?

A: – Es ist die Aufgabe des Künstlers, das Chaos zu ordnen, Form aus Formlosigkeit zu schaffen: Das ist das Wesentliche des kreativen Prozesses. Dann verschmelzen Inhalt und Form ...¹³

Der Baum, verallgemeinertes Symbol der Menschen, des Dorfes, hat Zweige, die in alle Richtungen wachsen, denn die einzelnen – oder die Zweige – sind nicht identisch. Aber zusammen können beide Einheiten eine harmonische Ganzheit bilden und eine Krone des Baumes sein. Wenn jemand versucht, die Zweige, die nicht „in die richtige Richtung“ wachsen, oder die Menschen, die

nicht „in der richtigen Weise“ denken, zu eliminieren, wird das Böse triumphieren. In „Das Flehen“ war dieser „Baumchirurg“ Mazila, in „Der Baum der Wünsche“ Zizikore, und in dem Film „Die Reue“ wird er Warlam Arawidse genannt werden (Božovič 1987:209).

5. „Die Reue“ ist ein Film, der Abuladse bedeutende internationale Anerkennung brachte und der die Aufmerksamkeit auf die in sich sehr differenzierte georgische Filmproduktion als ganze richtete. Wenn auch die beiden ersten Teile der Trilogie nur eine begrenzte Zuschauerzahl hatten, so ist „Die Reue“ schon von Millionen in der Sowjetunion (mehr als 1000 Kopien sind im Umlauf), Tausenden in Westeuropa und selbst in den USA (Center for Workers in the Arts, Washington, D. C. im Herbst 1986) gesehen worden. Darüber hinaus wollen diejenigen, die „Die Reue“ gesehen haben, diesen Film noch einmal sehen und interessieren sich nun für die beiden anderen Teile der Trilogie, um das Werk in seiner dritten Dimension zu verstehen. Viele betrachten nun diese Trilogie in umgekehrter Reihenfolge ... Das ist so im Falle des Moskauer Kritikers A. Bitow (Bitow 1987:13), der „Das Flehen“ als abstrakte Version von „Die Reue“ empfindet. Tatsächlich gehen die Filme in der einen oder anderen Form ineinander über, nicht in linearer Folge, sondern als Sphären, als eine Art Kosmos. Bitow meint, daß „Das Flehen“ nach „Der Baum der Wünsche“ und „Die Reue“ angesehen werden sollte, da es eine philosophische Verdichtung der Aussage der Trilogie ist.

Der Film „Die Reue“ hat eine Vielzahl öffentlicher Kommentare in der UdSSR ausgelöst, da er an einem Wendepunkt der sowjetischen Geschichte, die unter Gorbatschow unter dem Banner von Glasnost und Perestroika – Worte, die jetzt in andere Sprachen aufgenommen sind – begann, gedreht und veröffentlicht wurde. Die angestrebte Neubewertung der Vergangenheit auf der „Suche nach Wahrheit“ hat viel Bewegung hervorgerufen. Der Film kam zur rechten Zeit. Seine emotionale Wirkung auf das sowjetische Publikum ist unermesslich. Wenn auch Kritiker glauben, daß „der Film eine kinematographische und philosophische Analyse verdient, wäre es im Augenblick unmöglich, ja ein Sakrileg, wenn man das kritische Skalpell ansetzte“. (Chlopjankina 1987:6–7)

Auch wenn wir annehmen müssen, ein Sakrileg zu begehen, werden wir versuchen, den Film zu beurteilen, der von einigen Fachleuten als die sensationellste Produktion des sowjetischen Films seit Beginn der achtziger Jahre angesehen wird. Gegenstand dieses Teils der Trilogie ist die Geschichte der Tyrannei von Menschen, die sich überall und zu jeder Zeit Macht anmaßten. Die Person des Tyrannen ist hier ein verallgemeinertes Symbol, obgleich viele der schrecklichen Taten Fakten aus der georgischen Geschichte sind, viele Namen sind die von Menschen, die wirklich gelebt haben ... Abuladse sagte einmal, daß

„in Georgien die Geschichte so surrealistisch, so absurd, so grausam gewesen ist, daß der Realismus der Vorstellung nicht in der Lage ist, sie ganz und authentisch wiederherzustellen. Daher habe ich Symbole und Allegorien benutzt, so wie Hieronymus Bosch in seinen Gemälden ...“ (Baldewyns 1987:117).

Der Regisseur suchte nach allen möglichen Mitteln, um die Kraft der inneren Visionen seines schwierigen Themas herauszuarbeiten. Diese Mittel – sie sind

schwierig zu analysieren – kann man zuallererst auf der emotionalen Ebene wahrnehmen. Die Handlung des Films ist relativ einfach: Die Leiche eines früheren Diktators, Warlam Arawidse (im Georgischen wörtlich „Niemand“) (A. Macharadse), wird ausgegraben und in den Garten seines Sohnes gelegt¹⁴. (Die Rolle des Abel Arawidse wird gleichfalls von A. Macharadse gespielt). Obwohl der Leichnam mehrere Male wieder begraben wird, erscheint er immer wieder. Die Person, die für diese blasphemische Handlung verantwortlich ist, wird schließlich festgenommen und vor Gericht gestellt. In der folgenden Gerichtsverhandlung schildert Ketewan Barateli (S. Bozwadse) Ziel und Gründe ihres Handelns. Die Ereignisse, von denen sie berichtet, verwandeln den Prozeß gegen sie in den Prozeß gegen A. Arawidse und seine Kollaborateure und all jene, die bereit waren, die Wahrheit zu verschleiern und Seiten aus dem Buch der Geschichte auszulöschen. Das muß zur Lehre für zukünftige Generationen werden, so daß unschuldiges Blut nicht vergeblich vergossen wurde.

Abuladse benutzt Parabel, Metapher und die Sprache der Legende nicht, um seine Ideen zu verschlüsseln, sondern um sie deutlicher ins Blickfeld zu rücken, um die formale Seite des Films auf Bewußtsein und Gefühl der Zuschauer wirken zu lassen (Božović 1987:209).

Der Konflikt des Films beruht auf der Konfrontation zwischen Herrscher und Künstler. Er beginnt mit Warlams Antrittsrede auf dem Platz, wo der Maler Sandro Barateli (E. Georgogiani) wohnt und wo er voller Abscheu das Fenster schließt. Von nun an fühlen beide Protagonisten instinktiv, daß der andere ein Feind ist. Ihre Konfrontation, die sich um das Schicksal einer alten Kirche kristallisiert, ist nicht zufällig, denn der Tempel in „Die Reue“ ist das Symbol moralischer Kraft, sinnerfüllten Lebens und der Vernunft menschlicher Existenz.

Der Tyrann hat das Ziel, die Wurzeln der Kultur auszurotten, die innere Kraft und den Sinn des Lebens der Menschen zu zerstören und die Gesellschaft in eine willige Masse umzuwandeln. Warlam beginnt sein Spiel mit Sandro und dessen Familie, ein Spiel, in dem er sich vieler Masken bedient. In dem Bemühen, Sandro zu korrumpieren, besucht er ihn in seinem Haus (eine der brilliantesten Episoden des Films), wo er mit sanftzüngiger Schmeichelei, verdeckten Drohungen und schlaun Sophismen Sandro verlocken will, die Rolle eines Übermenschen, eines über der Moral Stehenden, anzunehmen. Aber Sandro, der in einer anderen Dimension lebt, bleibt gegenüber Warlams Werbungen standhaft. Warlam, der kein wahres Gesicht hat, agiert hinter verschiedenen Masken. Seine Posen und Launen sind Teil seines Wesens. Die Täuschung durch diese Masken ist ein Gesetz des Bösen, das Geheimnis seiner Vitalität (Božović 1987:210). Warlam hat einen Mummenschanz um sich geschaffen, bei dem jedes Ding nicht ist, was es zu sein scheint: hysterische Reden, Verhaftungen durch Wächter in mittelalterlicher Rüstung, die die rituellen Worte „Friede diesem Hause“ sprechen, bevor sie die Unschuldigen ihrem Schicksal zuführen. In einer Szene spielt der Ankläger im schwarzen Smoking Mendelssohns Hochzeitsmarsch auf einem weißen Flügel, während eine Hure, als Braut gekleidet, die Göttin der Gerechtigkeit darstellt. Wertbegriffe und moralische Prinzipien zu verwirren, ist der Zweck der ganzen Farce.

Mit scheinheiligem Bezug auf sich selbst rezitiert Warlam Shakespeares Sonett 66. In der Welt, die in diesen Versen beschrieben wird, sind Ehre, Wahrheit und

Unschuld entheiligt, es ist eine Welt, in der ein anständiger, ehrlicher Mensch nicht leben kann. Dies ist die Welt, die Warlam selbst geschaffen hat, und in Wahrheit ist es der Herr dieser Welt, der das Schicksal des Malers Sandro Barateli bestimmt, welcher in moralischen und physischen Qualen verderben soll. Arawidse will nicht nur Barateli, sondern auch Shakespeare, Beethoven, Botticelli und alle Schöpfer großer Kunst „auf seiner Seite“ haben, denn ohne die Korruption der Kunst kann seine Macht nicht bestehen. Geistige Unabhängigkeit und Tyrannei sind nicht miteinander vereinbar. Große Kunst existiert in einer anderen Dimension und entzieht sich der Kontrolle durch Diktatoren. Schöpfer von Kunst sterben physisch, aber die geistige Größe ihrer Meisterwerke macht solche außerordentlichen Menschen unsterblich. Und es ist diese geistige Unsterblichkeit durch Kunst, Literatur und Musik, die dem Zugriff der Tyrannen entzogen ist. In einer eindrucksvollen Szene, in der Sandro seinem unvermeidlichen Tod entgegengieht, singt Helen Koriseli (N. Sakaridse), die die von Warlam betrogene Generation symbolisiert, die triumphierende Melodie von Beethovens „Ode an die Freude“ und hebt so die Tragik seines Todes hervor.

Die Widersprüche verschärfen sich, als H. Koriseli Mann, Warlams alter Freund Micheil Koriseli (K. Kawasde – Ioram in „Der Baum der Wünsche“) verhaftet wird. Im Gefängnis wird er zu absurden Geständnissen gezwungen, Warlams pervertierte Logik bringt ihn um den Verstand. Nach dieser Logik und in einer Welt jenseits von Kafka kann eine Lüge der Wahrheit dienen und Verrat dem Triumph der Gerechtigkeit. Koriseli ist über Nacht ein alter Mann geworden; er und sein ehemaliger Schüler Sandro Barateli werden in Anwesenheit des Anklägers zusammengeführt. Während Micheil mit seiner Taktik des Absurden prahlt, die zur Demaskierung der Schuldigen führen wird, schaut ihn Sandro mit leidvoll an, und unter diesem Blick beginnt der unglückliche Koriseli voller Verzweiflung und Seelenschmerz wie ein gequältes Tier aufzuheulen...

Warlam, der mit dem „Kampf gegen die Feinde“ betraut wurde, hat eine Geheimpolizei zu seiner Verfügung und entscheidet allein, wer ein Feind ist. Sein Witz wird infam. So weist er seine Anhänger an, „eine schwarze Katze in einem dunklen Zimmer zu fangen, selbst wenn sie nicht darin ist“. „Von drei Leuten sind vier Spione...“

Unvergeßlich ist die bewegende Szene, in der eine endlose Reihe von Frauen mit Kopftüchern und in ähnlicher Weise dunkel gekleidet wie Schwestern in einem antiken griechischen Chor sich zu einem anonymen Loch in der Gefängnismauer bewegen, aus dem eine Stimme erklärt, ob ein Gefangener Post von seiner Familie erhalten darf. Dazu ist Musik aus einem französischen Film der dreißiger Jahre zu hören, der Film wird im Kino gleich neben diesem infamen Gefängnis gezeigt... Die Grenze zwischen Realität und Alptraum ist ausgelöscht.

Die Worte „Wo gehobelt wird, fallen Späne“ sind für sowjetische Menschen von besonderer Bedeutung, wenn sie auf die stalinistische Periode Bezug nehmen. Die Worte meinten, daß, „da das Ziel groß ist, auch unsere Fehler groß sind“. Helen Koriseli, Michails Frau, sagt diese Worte, um die Verhaftung vieler Menschen zu rechtfertigen, und fügt hinzu, daß „unsere Lieben“ durch ein Versehen ins Gefängnis gerieten.

Die Metapher „Wo gehobelt wird, fallen Späne“ wird

in einem der dramatischsten Momente des Films weiterentwickelt. Als Nino Barateli erfährt, daß ein Zug mit Baumstämmen, in die Namen von Gefangenen eingekerbt sind (das war die einzige Möglichkeit für die Gefangenen, mit der Außenwelt Verbindung aufzunehmen), angekommen sei, eilt sie mit ihrer kleinen Tochter Keto zum Eisenbahndepot. Sie gehen im Regen zwischen den Hunderten von Baumstämmen, von denen jeder ein Menschenleben symbolisiert, das von Warlam zerstört wurde. Eine Frau entdeckt auf einem Baumstamm den eingeschnitzten Namen ihres Mannes, sie streichelt den Baumstamm voller Sehnsucht, während sie im Geist bei ihrem Mann weilt. Der Anblick all dieser Baumstämme, all dieser Menschenleben, gibt der künstlerischen Verallgemeinerung eine intensive tragische Kraft und verwandelt ihn in ein trauervolles Requiem für die Opfer von Warlams Tyrannei.

Die absolute Macht schafft dem Diktator keine Ruhe, denn Furcht verdunkelt sein Leben. Und durch die Träume seines Enkels Tornike (M. Ninidse) sehen wir Warlam völlig geistesgestört. Er versteckt sich vor der Sonne in einem Bunker, weil er glaubt, daß die Sonnenstrahlen bewirken, daß er sein Blut verliert. Sein letzter wahnsinniger Wunsch ist es, die Sonne auszulöschen, das Symbol des moralischen Gewissens derjenigen Menschen, die er trotz aller Macht und allen Wahnsinns nicht zerstören konnte. Aber die Gerechtigkeit triumphiert nicht durch sich selbst: Wir müssen kämpfen, um ihren Sieg zu sichern (Božovič 1987:212).

Ketewan Barateli hat, obwohl sie durch Warlams Regime des Terrors schon als Kind zur Waise wurde, den Leichnam des Diktators nicht aus einem Gefühl der Rache ausgegraben. Sie will sich selbst und ihre Mitbürger von den Verbrechen der Vergangenheit reinigen. Die korruptesten Menschen sind jedoch Warlams Nachfolger, insbesondere sein Sohn Abel, der ohne Nachdenken alles angenommen hat, was durch Lüge und Terror angeeignet worden ist. Aber das Gewissen dieser Menschen ist nicht rein. Deshalb geraten sie angesichts der Wahrheit in Panik, selbst wenn diese Wahrheit nur von den Lippen einer schwachen Frau kommt.

Der Schlüssel zur Lösung ist Warlams Enkel, der Jugendliche Tornike, das Symbol der jungen Generation. Die von Ketewan ausgehende Kraft des Gewissens hat den jungen Mann erfaßt, für den die Widersprüche unerträglich geworden sind. Er ist dazu bestimmt, mit seinem Leben zu bezahlen (er begeht Selbstmord mit dem Gewehr, das ihm Warlam gegeben hatte), um die Verschwörung des Schweigens zu zerstören, die die dominierende Rolle seines Großvaters in der dunkelsten Periode der Geschichte seines Landes verschleierte. Der verzweifelte Abel hat sein einziges Kind verloren, ein bitterer Preis für seine Erkenntnis, aber nur wenn man sich der Wahrheit stellt, wird man zukünftigen Generationen die tragischen Irrtümer der Vergangenheit ersparen. Abel Arawidse selbst entfernt den Leichnam seines Vaters aus dem Grab und schleudert ihn in eine Schlucht und führt so die notwendige „heilige Handlung der Reinigung“ aus.

Aber der Film endet nicht mit dieser Szene, er endet mit einem kurzen Gespräch über den Tempel. Eine sehr alte Frau fragt Ketewan, ob die Straße, auf der sie geht, zum Tempel führt. Keto antwortet, daß die Straße nach Warlam Arawidse benannt ist und deshalb nicht zu dem Tempel führen kann. „Was nützt eine Straße, die nicht zum Tempel führt?“ fragt die alte Frau (Weriko And-

shaparidse) uns, die Zuschauer, und ihre Augen sind voller Mitleid und Verwirrung.

6. Die mehr abstrakten Helden der beiden früheren Teile der Trilogie sind in „Die Reue“ zu Menschen aus Fleisch und Blut geworden. Abuladses geistige und moralische Reife wurde zur vitalen Kraft seiner Kreativität, die es ihm ermöglichte, neue Höhen in der Konzeption seiner Themen, im Drehbuchschreiben und in der Regieführung zu erreichen. Die Kameraarbeit von A. Agranowitsch ist diskret; seine Entscheidungen, die nicht immer sofort deutlich werden, erwachsen aus inneren Zwängen. Viele Szenen bleiben lange im Gedächtnis.

Die formalen Aspekte dieses Films verdienen eine spezielle Studie, denn sie sind umfangreich und komplex, ordnen sich aber stets Abuladses Ziel unter, die innere Vision seiner Schöpfung zu exteriorisieren. Die Phantasmagorie von Ninos prophetischen Träumen, die absichtsvoll gemischte und anachronistische Verwendung von Kostümen, Fahrzeugen und historischer Ausstattung sind nur einige Beispiele für Abuladses Einfälle.

Die Form der doppelten Erzählung, bestehend aus Ketewans Geschichte und ihrer Vision, entwickelt sich auf mehreren Bedeutungsebenen, verliert aber nie ihre Eindeutigkeit. Die metaphorischen und realen Momente sind durch die Bilder des Films immer zueinander in Beziehung gesetzt und tragen so zur Verstärkung der Bedeutung bei. Abuladse betonte, daß „der Stil jedes Films durch das Drehbuch bestimmt ist, durch die Idee, die am Beginn des Themas steht“. (Tchekalova 1987:31).

Filme können unter verschiedenen Aspekten bewertet werden: unter ästhetischem, intellektuellem, emotionalem Aspekt. Der Zweck dieser Studie, dieses Blickes aus der Vogelperspektive, der nur auf die Oberfläche eines lebendigen, die Forschung stimulierenden Feldes fiel, sollte nicht eine Zergliederung von Abuladses Werk vornehmen, sondern wollte es einem größeren Publikum leichter zugänglich machen durch seine Darstellung als große Kunst. Aber man könnte am Ende der Analyse fragen: Muß man denn wissen, zu welcher botanischen Kategorie eine Blume gehört, um ihre Schönheit zu schätzen...?

7. Die Betrachtung der Projektionen von Abuladses inneren Visionen regt uns an, über die grundlegenden Fragen, die er uns stellt, nachzudenken:

1. Wie können wir die grundlegenden moralischen Werte des Lebens – Wahrheit, Gerechtigkeit, Schönheit und Güte – am besten verteidigen?
2. Wie können wir die reichen ethnisch spezifischen kulturellen Werte der Vergangenheit am besten gegen die überall spürbaren nivellierenden Tendenzen verteidigen? Das kollektive Gedächtnis gibt unserer Gegenwart Bedeutung und unserer Zukunft Richtung. „Der Mensch, der seine eigene Vergangenheit zerstört, kann sich der Realität nicht annähern und sich die Zukunft nicht ausmalen.“¹⁵ Worin besteht unsere persönliche Verantwortung für die Kontinuität der menschlichen Kultur?
3. Wie kann die moralische Harmonie des Menschen und der Gesellschaft wiederhergestellt werden?

Wenn Abuladse, der sein georgisches Erbe intensiv erlebt, behauptet, „je mehr ein Film in seinem Geist eth-

nisch ist, desto mehr ist er international und damit den anderen Völkern um so näher¹⁶, dann meint er damit, daß es möglich ist, alle Menschen zu erreichen und die künstlichen Grenzen zu überwinden, die durch Nationalismus und selbstsüchtige Rivalität geschaffen wurden, daß es möglich ist, in jene lebenswichtige Kommunikation einzutreten, welche mit Notwendigkeit Bestandteil menschlicher Bedingungen ist. Und die Grundlage dieser Kommunikation ist die Universalität der grundlegenden Werte, die Bewahrung des kollektiven Gedächtnisses mit all den darin akkumulierten charakteristischen Elementen des kulturellen Erbes, Elementen, die entscheidend sind für die Bewahrung der individuellen menschlichen Würde. Als Erben und Beschützer der

universellen Schätze der Vergangenheit, als Beitragende zum gegenwärtigen gemeinsamen Erbe haben wir die Pflicht, das heilige Erbe zukünftigen Generationen weiterzugeben...

Neue schöpferische Räume, neue Dimensionen haben sich in der sowjetischen Filmproduktion und im Verleih aufgetan. Erst die Zeit wird zeigen, ob genügend Talent, Geschmack, Toleranz und Mut auf der einen Seite, hohes Interesse, Verständnis und Aufnahmebereitschaft auf der anderen Seite vorhanden sind, um der Herausforderung durch die neugewonnene Freiheit zu begegnen, die übrigens nicht ohne Gefahren ist, denn die Wahrheit ist eine sehr flüchtige Substanz.

Anmerkungen

- 1 Nodar Dumbadse (1928–1984). Für eine kritische Studie des Schaffens dieses Schriftstellers wie auch des Werkes von Tschabua Amiredshibi vgl. Blankoff-Scarr 1986:55–99.
- 2 Berühmte georgische Schauspielerin, die zuletzt in der letzten Szene von „Die Reue“ zu sehen war, Ehefrau von Giorgi Schengelaia.
- 3 Vgl. Titel der Filme im Anhang.
- 4 Wie es mitunter in Filmen der Fall ist, die in der Ukraine oder in den zentralasiatischen Republiken gedreht wurden.
- 5 Akaki Zereteli (1840–1915): berühmter georgischer Dichter, bekannte Gestalt des öffentlichen Lebens.
- 6 Eine Übersicht über die wichtigsten Regisseure und ihre Filme siehe im Anhang.
- 7 Erstaufführung 1967 in der UdSSR, wurde in Frankreich beim La Rochelle Festival im Juli 1987 gezeigt.
- 8 Wurde auch auf dem Edinburgh Film Festival ausgezeichnet.

Literatur

- Aspects du cinéma soviétique: Géorgie, 4, hrsg. von der Association France-URSS. Paris 1982.
- Azernikova, A.: Interview à la demande du lecteur: Kaxi Kav-saja: „J'aime le cinéma à la passion.“ Le Film Soviétique 8, 1980.
- Baldewyns, C.: Tengiz Abouladze: le 7e art ère Gorbatchev? L'Événement du jeudi 117, 21–27 mai 1987.
- Bassan, R.: La Géorgie de „Ma Grand'mère“. Libération 26.7.1987.
- Berman, B.: Fil'm, kotoryj ne mog ne pojavit'sja. Bulletin APN, 870203-24: 1–5, 13.2.1987.
- Bitov, A.: Portrait d'un artiste audacieux. Les Nouvelles de Moscou, Nr. 7 (2109): 13, 15.2.1987.
- Blankoff-Scarr, Goldie: Soviet Multinational Literature: Two Georgian Writers: Nodar Dumbadze and Čabua Amiredžibi. Revue des Pays de l'Est 1:55–99, 1986.
- Bogomolov, Ju.: Gruzinskoe kino: otnošenie k dejstvitel'nosti. Iskustvo Kino, Nr. 11:39–56, 1978.
- Bohlen, C.: Out of the USSR, a filmmaker's Revolution; „Repentance“: Portrait of the Stalinist Terror; Georgia's Example. Bringing Artistry to the Industry. The Washington Post B-1, B-4, 3.11.1986.
- Božović, V.: Ispytanie: o kinotrilogii T. Abuladze. Družba Narodov 3: 206–213, 1987.
- Chitova, V.: Quand la terre grondait: un arbre de désir. Le Film Soviétique 12:19–21, 1977.
- Chitova, V.: D'interminables recherches. Le Film Soviétique 4:17–18, 1978.
- Chlopjankina, T.: Na doroge k pravde: „Pokajanie“. Moskovskaja Pravda, 4, 4.2.1987.

- 9 Die dargische Bevölkerung, 244352 Menschen (Volkszählung 1979), bewohnt das zentrale Gebiet des Nordostkavkasus. Ihre Sprache ist eine von etwa vierzig, die von den Menschen in Daghestan gesprochen werden (B. Comrie, The Languages of the Soviet Union, S. 197, 280).
- 10 In Le Monde, 7. Juli 1987, S. 1.
- 11 Ebenda.
- 12 Washa-Pschawela (1861–1915) – Pseudonym von Luka Rasikaschwili – ein berühmter georgischer Dichter.
- 13 In Le Soir, 31. Oktober 1979.
- 14 Kaukasische Tradition verlangt, daß Leichname begraben werden und begraben bleiben. Nichtbeachtung dieses Gesetzes ist ein Sakrileg.
- 15 In L'Humanité, 30. Januar 1987.
- 16 In Film Soviétique, Nr. 7, 1987, S. 11.

- Christensen, J.: Georgian Cinema: a Subtle Voice of Nationalism. Ed. by Nimrod: Tulsa/Tbilisi vol. 28, Nr. 2:25–39, 1985.
- Ciment, M.: Le cinéma soviétique n'a plus peur des mots. Le Monde, 12–13, 6.8.1987.
- Frédéric, B.: Dire seulement la vérité. L'Humanité, 30.1.1987.
- Frodon, J.-M.: Cinéma soviétique: les moissons du dégel. Le Point, Nr. 762:73–75, 27.4.1987.
- Guéorguiev, M.: Un collier pour mon aimée. Le Film Soviétique 2:20–21, 1973.
- Guerber, A.: Deux rencontres avec Tengiz Abouladze. Le Film Soviétique 2:11–14, 1987.
- Heller, E.: Le cinéma géorgien aujourd'hui. La Quinzaine Littéraire, Nr. 468, 1–3.8.1986.
- Kapralov, G.: Ottorzenie zla (zametki o filme „Pokajanie“). Pravda: 3, 7.2.1987.
- Kvasnetskaia, M.: Tengiz Abouladze. Le Film Soviétique 10:18–19, 1974.
- Lakchine, V.: La Mémoire qui ne pardonne pas. Les Nouvelles de Moscou, Nr. 48:11, 1987. Etudes Soviétiques 5:24–31, 30.11.1986.
- Lebedev, A.: Lana Gogoberidze: ne osuždat', a ponjat'. Izvestija: 3, 30.4.1987.
- Mamaladze, T.: Pritča i pravda. Izvestija: 3, 31.1.1987.
- Manier, D.: Alexandre Rechiaxvili, cinéaste primé ... et comblé. Ouest France: 8, 24.3.1987.
- Marcorelles, L.: Retrouver l'harmonie détruite. Le Monde: 1, 7.7.1987.
- Marcorelles, L.: Sous le Soleil de Géorgie. Le Monde: 16, 7.7.1987.

Mingalon, J.-L.: La face cachée du cinéma soviétique. Le Monde: 20, 3. 4. 1987.
 Navailh, Françoise: Histoire du cinéma géorgien. Aspects du cinéma soviétique: 17, 1982.
 Pol'skaja, L.: O prošlom dlja budućegogo (beseda s Tengizom Abuladze). Literaturnaja Gazeta: 8, 25. 2. 1987.
 Portal, M.: A la découverte du cinéma géorgien. Magazine France-URSS, Nr. 151: 41-43.
 Robertson, N.: Film Series Pays Tribute to Soviet Republics. The New York Times, 10. 10. 1986.

Georgische Filmregisseure und ihre Filme (Auswahl)

I. Pioniere

K. Mardshanischwili (1872-1933) Samanischwilis Stiefmutter (1927)
 I. Perestiani (1870-1959) Die kleinen roten Teufel (1923)
 A. Zuzunawa (1881-1955) Kristine (1916)

II. Die erste Generation

M. Tschiaureli (1894-1974) Chabarda (1931)
 Arsena (1937)
 Giorgi Saakadse (1942)
 S. Dolidse (1903-1983) Die letzten Kreuzfahrer (1934)
 N. Schengelaia (1903-1943) Eliso (1928)
 K. Mikaberidse (1896-1973) Meine Großmutter (1929)

III. Diejenigen, deren Werk über zwei Generationen reicht

M. Kalatosow (1903-1973) Ihr Königreich (1928)
 (Kalatosischwili) Das Salz von Swanetien (1930)
 Treue Freunde (1954)
 Die Kraniche ziehen (1957)
 D. Rondeli (1904-1976) Die Klippe von Arschaula (1936)
 Das verlorene Paradies (1938)
 Die Feuer der Kolchis (1941)
 Mein Freund Nodar (1968)
 Das Mädchen aus Zimmer 25 (1971)
 Luftbrücke (1975)

IV. Die zweite Generation

T. Abuladse (geb. 1924) Magdanas kleiner Esel (1955)
 Die Kinder anderer Leute (1958)
 Ich, Großmutter, Iliko und Ilarion (1963)
 Skizzen von Swanetien (Dokumentarfilm) (1965)
 Das Flehen (1968)
 Daghestan: Ein Freilichtmuseum (Dokumentarfilm 1972)
 Eine Halskette für meine Geliebte (1973)
 Der Baum der Wünsche (1977)
 Die Reue (1986)
 R. Tschcheidse (geb. 1926) Magdanas kleiner Esel (1955)
 Der Vater des Soldaten (1965)
 Grünschnäbel (1973)
 O Erde, dein Sohn! (1981)

Roždestvenskij, R.: Sovsem ne recenzija - o filme „Pokajanie“. Literaturnaja Gazeta, Nr. 4 (5122): 8, 21. 1. 1987.
 Tchekalova, V.: La Mémoire qui ne pardonne pas. Etudes Soviétiques 24-31, Mai 1987.
 Tsereteli, K.: Aux studios de Tbilissi. Culture et Vie 7, 1967.
 Zimmer, C.: La face cachée du pouvoir. Le Monde diplomatique: 14, Septembre 1987.
 Kino. Ėnciklopedičeskij slovar'. Moskva. 1986.

R. Esadse (geb. 1934)

Pro (1965)

Liebe auf den ersten Blick (1978)

L. Ghoghoberidse (geb. 1928)

Die Nylontanne (1986)

Ich sehe die Sonne (1965)

Grenzen (1970)

Wenn die Mandelbäume blühen (1973)

Krawall (1976)

Einige Befragungen zu persönlichen Problemen (1979)

Ein Tag länger als die Nacht (1984)

O. Ioseliani (geb. 1934)

Die Blätter fallen (1968)

Es war einmal eine Singdrossel (1971)

Ländlich (1976)

Die Lieblinge des Mondes (1984)

G. Kalatosischwili (1929-1984)

Tod eines Philatelisten (1970)

(Kalatosow)

Sibirischer Großvater (1972)

M. Kobachidse (geb. 1939)

Die Hochzeit (1965)

Der Regenschirm (1967)

Musikanten (1969)

M. Kokotschaschwili (geb. 1935)

Micha (1965)

Das große grüne Tal (1968)

I. Kwirikadse (geb. 1939)

Der Krug (1970)

Die Stadt Anara (1977)

Der Schwimmer (1982)

N. Managadse (geb. 1943)

Die Geschichte einer Ehe (1975)

Der Frühling geht vorüber (1984)

T. Meliawa (1929-1972)

Eine einfache Sache (1959)

Die Entführung des Mondes (1973)

A. Rechwiaschwili (geb. 1938)

Nuza (1972)

Eine georgische Chronik des 19. Jahrhunderts (1974)

Der Weg nach Hause (1982)

E. Schengelaia (geb. 1933)

Eine ungewöhnliche Ausstellung (1969)

Sonderlinge (1974)

Samanischwilis Stiefmutter (1978)

Die blauen Berge oder Eine unglaubliche Geschichte (1984)

G. Schengelaia (geb. 1937)

Zwei Geschichten (Das Alawerdi-Fest) (1963)
Pirosmani (1970)
Komm ins Tal der Trauben (1977)
Das Mädchen mit der Nähmaschine (1980)
Die Reise eines jungen Komponisten (1985)

V. Die dritte Generation: Debütanten

T. Babluani	Der Bruder
	Der Flug des Sperlings
G. Tschocheli	Eine lange Reise auf der Suche nach einer Verlobten
N. Dshordshadse	Mein englischer Großvater, Robinsonade
N. Mtschedlidse	Imeretische Skizzen
D. Taqaischwili	Die Pest (Animationsfilm)

Irina Arsenischwili

**Die Anfänge der georgischen Ateliermalerei
(Zum Einfluß der westeuropäischen Kunst)**

Die georgische Malerei des Mittelalters ist im Laufe ihrer jahrhundertelangen Entwicklung durch zahlreiche Denkmäler der monumentalen Malerei, durch Heiligenbilder und Miniaturen von hohem künstlerischem Wert hervorgetreten.

Die Malerei des 16.–18. Jahrhunderts, die die letzte Entwicklungsetappe der georgischen mittelalterlichen Kunst verkörpert, ist wie jede Kunst einer Übergangsepoche von kompliziertem Charakter und zeichnet sich durch stilistische Mannigfaltigkeit aus. Zwar kennzeichnet die Malerei dieser Zeit die grundsätzliche Orientierung auf die postbyzantinische Richtung, doch gleichzeitig sind in den Kunstdenkmälern dieser Periode sowohl Einflüsse der iranischen als auch der westeuropäischen Kunst zu erkennen. Bis zum heutigen Tag wurden hauptsächlich jene Denkmäler und Kunstrichtungen erforscht, die sich an der Malerei der Athos-Schule und der sogenannten „volkstümlichen“ Malerei orientierten.

Trotz der schwierigen geschichtlichen Situation, in der die Türkei und der Iran Georgien zu unterwerfen suchten, brach die schöpferische Tätigkeit in Georgien nicht ab, obgleich das künstlerische Niveau der damaligen Malerei im Vergleich zur vorhergehenden Zeit sank. Die Wiederherstellung jener Denkmäler, die infolge der islamischen Kriegszüge zerstört worden waren, und der Bau neuer gewannen politische Bedeutung. Weil die schöpferischen Kräfte nicht ausreichten, holten die georgischen Könige und Kirchenväter oft ausländische Künstler ins Land, nicht nur Griechen, sondern auch Russen. Schon Ende des 16. Jahrhunderts wurden Moskauer Meister vom kachetischen König Teimuras I. nach Kachetien gerufen¹.

Die einzige Quelle für die Überwindung der Entwicklungshemmenden Prozesse in der georgischen Malerei und für neue schöpferische Erkundungen war nicht die retrospektive postbyzantinische Kunst, sondern die Kunst Westeuropas, die die weitere Entwicklung der neuen georgischen Malerei bestimmte.

In Georgien gab es zwei Quellen des Einflusses westeuropäischer Kunst. Die erste bildeten unmittelbare Einflüsse der westeuropäischen Kunst, die im 17. bis 18. Jahrhundert durch die Tätigkeit katholischer Missionare, die in Georgien den Katholizismus propagierten, besonders stark wurden. Infolge ihres fruchtbaren Wirkens wurde die georgische Kultur der Kultur Europas teilhaftig. In den dreißiger und vierziger Jahren betrie-

ben die Missionare in Tbilissi eine Schule, in der die georgische Jugend neben der Muttersprache auch Italienisch und Latein lernte. Besonders intensiv betätigten sich die Mönche des Theatinerordens. Einer der ersten war Don Christifor de Castelli, der 1628 mit Pater Antonio Giardini und dem Mönch Claudios nach Georgien kam. In den Jahren 1638–1649 wirkte in Georgien, im Fürstentum Odischi, ein weiterer italienischer Missionar, Archangelo Lamberti, später Giuliani, Tocinelli und andere. Fast alle waren außer Verkündigern des Glaubens versierte Künstler. Die Italiener brachten Gegenstände der italienischen Kunst nach Georgien, vor allem Heiligenbilder und Kleinplastiken sowie Kreuze. Es gab auch Ateliers, wo Kopien italienischer Kunstwerke angefertigt wurden.

Die zweite Quelle des Einflusses westeuropäischer Kunst war die russische Malerei des 17.–18. Jahrhunderts, die sich schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts unter einer gewissen Beeinflussung der Kunst Westeuropas entwickelte. Seit 1490 kamen erst nach Moskau, dann nach Petersburg zahlreiche ausländische Künstler: Italiener, Deutsche, Skandinavier, Engländer, Holländer, Flamen, Franzosen². Die Einflüsse der russischen Kunst nahmen ihrerseits vor allem vom Beginn des 18. Jahrhunderts an zu, als die politischen Kontakte zwischen Rußland und Georgien stärker wurden. Diese neuen Einflüsse der westeuropäischen Kunst zeigten sich auf verschiedenen Gebieten der bildenden Kunst, in der Monumentalmalerei, in der Miniatur, den Ikonen und der Goldschmiedekunst. In einer bestimmten Gruppe von Kunstwerken dieser Zeit ist eine neue, profane Weltsicht zu spüren, und entsprechend treten Merkmale auf, die für ein realistisches System der Ausdruckssprache kennzeichnend sind.

Die ersten Atelierbilder der georgischen Malerei begegnen uns in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Porträtkunst. Es handelt sich um Porträts von Vertretern des Königsgeschlechts und des Königshofs. In der georgischen Monumentalmalerei und den Miniaturen des Mittelalters bestand eine lange Tradition der Darstellung von historischen Persönlichkeiten und Stiftern, bei deren Wiedergabe porträthafte Merkmale, charakteristische Gesichtszüge, Gewand und Attribute in Erscheinung traten. Diese „ikonenhaften“ Porträts waren keine Porträts in der wahren Bedeutung des Wortes, obgleich die hier innewohnenden Tendenzen die Grundlage für das Aufleben des Atelierporträts schufen