

Goldie Blankoff-Scarr

Die »Siebente Kunst« in Georgien

Alle Formen der Kunst reflektieren nicht nur das individuelle Genie ihres Schöpfers, sondern auch die Quellen der Inspiration, die ihn dazu bewegten, mit anderen zu kommunizieren. Georgier bilden da keine Ausnahme.

In wenigen Jahren (1996) wird der georgische Film seine Hundertjahrfeier begehen. Diese Form der Kunst hat niemals aufgehört, als Mittel zum Ausdruck persönlicher Ansichten zu allen Aspekten des menschlichen Lebens zu dienen. Die Wertschätzungen, die durch die »siebente Kunst« übermittelt werden, sind tief verwurzelt in einem geistigen Erbe, das auf wundersame Weise Hunderte von Jahren überdauerte.¹

Dieser Abriß der Filmproduktion wird versuchen, die spezifischen Quellen, Einflüsse und Ausdrucksmittel zu erläutern, welche die georgischen Filme charakterisieren. Die nationalen Eigenheiten, die georgische Filme von anderen unterscheiden, werden dabei besonders berücksichtigt.²

Die Anfänge

Das 20. Jh. begann mit unablässiger politischer, ökonomischer und sozialer Agitation, die sich durch häufige Demonstrationen und Streiks in Tbilisi, Erewan und Baku ausdrückte. Georgien war am Rande einer Agitation, die zur Abgrenzung von Bolschewiken und Menschewiken führte. Streiks und Demonstrationen lähmten die georgischen Städte und

brachten die neuerrichtete Eisenbahnstrecke zwischen Erewan und Tbilisi zum Erliegen. Auch die Provinz war in Aufruhr kurz vor Ausbruch des Russisch-Japanischen Krieges. Die soziale Demokratie triumphierte 1907 unter Akaki Zereteli. Trotz ständiger Unruhen wurde 1904 eine Gesellschaft gegründet, deren Ziel es war, die Verteilung ausländischer Filme überall im Land zu sichern.

Vier Jahre später wurde Wasili Amaschukeli, ein Pionier des Dokumentarfilms, zum ersten Produzenten eines georgischen Films, 1909 gefolgt von Aleksandre Zuzunawa, dem Autor des ersten georgischen Films über volle Länge: *Berikaoba-Qeenoba*. Gleich von Anfang an waren die Themen ausschließlich georgisch: Einer dieser ersten Filme berichtet über ein Ritual, das zu heidnischen Zeiten vollzogen wurde, während der zweite, der nach der Einführung des Christentums spielt, eine politische Satire ist, in der die Schauspieler verkleidet und maskiert sind. Eine satirische Vorstellung von der neuen Welt wird durch die Wiederbelebung dieser uralten Traditionen geschaffen.

Der früheste der Öffentlichkeit noch zugängliche Film ist Amaschukelis »Reise Akaki Zeretelis durch Ratscha und Letschchumi«. Dieser Film, der sich dem hervorragenden georgischen Schriftsteller widmet, ist auch ein nationales Dokument in dem Sinne, daß der Poet Akaki unter Georgiern als Inkarnation ihrer Traditionen und geistigen Werte, als In-

terpret ihres nationalen Bewußtseins, kurz: als ihr redengewandtester Sprecher gilt. Der Umstand, daß die erste Dokumentation über volle Länge in Georgien über einen seiner Poeten gedreht wurde, gibt uns einen Hinweis auf die Bedeutung der Literatur im Wertesystem dieser Nation.

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs gab es neunundzwanzig Filmhäuser in Georgien. Im Jahre 1915 kehrte German Gogitidse aus Frankreich zurück, wo er an der Universität Nantes Jura studiert hatte, um mit dem Erbe seiner Ehefrau eine Filmproduktionsgesellschaft zu gründen. Zwei Jahre später präsentierte er »Kristine«, ein repräsentatives soziales Drama, einem enthusiastischen Publikum. Obwohl der Film ein Erfolg war, ging Gogitidse bankrott. Aber er ließ sich davon nicht beeindrucken, seine Beharrlichkeit war nicht gebrochen; er leitete die georgische Filmproduktion weitere dreizehn Jahre lang³. Mit seinem unerschütterlichen Enthusiasmus organisierte er die erste Retrospektive georgischer Filme 1924 in Paris, außerdem richtete er Spezialkinos für die Aufführung georgischer Filme in europäischen Städten ein. Bis dahin konnten ausschließlich Dokumentations- und Stummfilme hergestellt werden. Obwohl Zahl, Qualität und Bedeutung der georgischen Filme sich ständig vervielfachten, fanden sie in der europäischen Öffentlichkeit und der übrigen Welt selten Aufmerksamkeit.

Die Stummfilme

Die Filmproduktion wurde direkt beeinflusst und hervorgebracht von dem literarischen und künstlerischen Aufbruch der zwanziger Jahre des 20. Jh. s. Das georgische Talent wurde oft von Einflüssen stimuliert, deren Ursprung jenseits der georgischen Grenzen lag.

Ab 1918 erschien eine große Anzahl von Literaturmagazinen und Literaturjournalen, zu viele, um sie alle hier aufzulisten. Begabte russische Poeten, unter ihnen Osip Mandelstam, wirkten zusammen mit literarischen Genies wie Galaktion Taidse. Die Futuristen prägten deren Erscheinungsbild. Der junge Lado Gudiaschwili, Dawit Kakabadse und Elene Achwlediani, die dazu bestimmt waren, drei der herausragendsten Maler dieses Jahrhunderts zu werden, kamen nach Paris, wo sie Kontakt zu Persönlichkeiten wie Modigliani fanden. Sie nahmen aktiv teil an der künstlerischen, aufrührerischen Umgestaltung des intellektuellen Lebens in Paris zu jener Zeit. Als sie später nach Hause zurückkehrten, überflutete die Originalität und erfrischende Qualität ihrer Kreationen andere Gebiete der georgischen Kultur, besonders aber den Film.

Georgische Lyrik und Prosa haben mehr als jede andere Form von künstlerischem Ausdruck einen großen Einfluß auf die Entwicklungsgeschichte von Drama und Film ausgeübt. Im 19. Jh. waren georgische Romane durchdrungen von humanistischen Idealen mit einem Hang zu sozialer Gerechtigkeit, was mit dem Streben der einfachen Menschen übereinstimmte. Schriftsteller übernahmen die geistige Verantwortung und versuchten die Kämpfe und Gefühle der sozial Schwachen auszudrücken. Die sozialen Themen, die kritisch und realistisch behandelt wurden, standen im Zentrum des täglichen Lebens. Die Filmproduktion, inspiriert von dieser Art Literatur der intensiven sozialen Konfrontation, war meist stereotyp und von einer mittelmäßigen Qualität.

Natürlich gab es eine Anzahl von Filmen, die eine Ausnahme bildeten. Die alten und neuen Techniken, die einst georgische Klassiker auf die Leinwand projizierten, wurden nun benutzt, um die

Ideen der Revolution auszudrücken. Iwane Perestiani präsentierte 1923 »Die kleinen roten Teufel«, eine erfrischende Abkehr von den sentimental-bürgerlichen Melodramen, die die Kraft verloren hatten, das Interesse der Öffentlichkeit zu wecken. Die dynamischen Themen, die von der Revolution hervorgebracht wurden, konnten ein breites Publikum anziehen. Iwane Perestiani und Pawel Bljachin waren Zeugen des enormen Erfolges von importierten Abenteuer- und Detektivfilmen gewesen. Das Kino jener Zeit wurde mehr und mehr zu einer Quelle des Entertainments, einer Flucht vor dem Schmutz und der Frustration des täglichen Lebens.

Zwei Jahre früher drehte Perestiani den ersten sogenannten Sowjetfilm. Er zeigte das Attentat auf General Grjasnow durch den jungen Terroristen Arsen Giorgaschwili. Der Film, der zunächst den Titel »Das Attentat«, später »Arsen Giorgaschwili« trug, ist eine romantisch verklärte Version eines historischen Fakts. Auf Befehl einer Gruppe von Revolutionären ermordete Arsen General Grjasnow, den Führer der zaristischen Armee jener Zeit in Georgien. Das Interessante an diesem Film ist, daß er die Verschmelzung von europäischen und georgischen Kulturtraditionen zeigt. Ilia Tschawtschawadse, die führende politische Figur am Ende des 19. und Anfang des 20. Jh.s in Georgien, war ein Bewunderer Garibaldis. Perestianis Film beinhaltet Postkartenansichten vom Italien und Tbilisi des frühen 20. Jh.s. Die szenische Komposition zeigt den direkten Einfluß dieser Fotografien.

Dieser Film wird jetzt als erster revolutionärer georgischer Film betrachtet. Im Gegensatz zur Meinung sowjetischer Filmkritiker, die diesen Streifen in die Kategorie »sozialer Film« einordneten, empfanden georgische Spezialisten ihn im Zusammenhang mit der bolschewistischen Revolution als politische Stellung-

nahme gegen die Besatzungsmacht. 1921 ist das Jahr, in dem Georgien seine Unabhängigkeit verlor und sowjetisch wurde. Das behandelte Thema ist kontrovers und daher offen für verschiedene Interpretationen.⁴

Mit »Die kleinen roten Teufel« (1923) war ein neues Filmgenre geboren, in dem alles jung, frisch und unerwartet war. Die jugendlichen Helden, spontan und ernsthaft, waren physisch kraftvoll und moralisch unantastbar. Der Film wurde im Geist der jungen Romantik und des leidenschaftlichen Verlangens nach dem Sieg über das Böse gedreht. Die Kunst dieses Films hat ihn zu einer heroischen Legende gemacht, zu einem Spiegel seiner Zeit, zu einem Film, der das revolutionäre Pathos der frühen zwanziger Jahre des 20. Jh.s reflektiert. Mehr noch: Der Streifen ebnete der sowjetischen Filmproduktion einen völlig neuen Weg.

Im folgenden Jahr (1924) zeigte Perestiani einen weiteren bemerkenswerten Film: »Drei Leben« nach Giorgi Zeretelis Roman »Der erste Schritt«. Damals pries Anatolij Lunatscharskij diesen Film, indem er erklärte, daß er nicht nur den besten ausländischen Produktionen gleichkäme, sondern auch weit über alles, was anderswo in der UdSSR gemacht wurde, hinausragte. Perestianis weiterer berühmter Film, »Die Festung Surami«, basiert auf dem gleichnamigen Buch von Daniel Tschonkadse.

Obwohl diese Werke weder die georgische Realität noch die georgische Kultur reflektierten, ist es ihr Verdienst, vorrevolutionäre russische Kinoerfahrung nach Georgien gebracht zu haben. Dank Perestiani und seinem Team konnten Filmdirektoren nun einen professionellen Status für sich in Anspruch nehmen, und Schauspielgruppen wurden für Filmrollen ausgebildet.

Die nächste wichtige Persönlichkeit, die es zu betrachten gilt, war Aleksandre

Zuzunawa (1881–1955), der von »SACHKINMBREZWI« (Staatliche Filmgesellschaft) eingeladen wurde, dessen Aktivitäten zu leiten. Zuzunawa, der bei der Inszenierung der ersten georgischen Opern behilflich war, galt eigentlich als Mann des Theaters mit nur einem Film, »Kristine« (1916), auf seinem Konto. Im Zusammenhang mit dem Jahr 1924 sollte daran erinnert werden, daß das Kino als untergeordnete Kunst betrachtet wurde, das in keiner Weise mit seiner älteren Schwester, der Bühne, konkurrierte. Viele Dramen wurden der Leinwand angepaßt, und vorher generalisierte Charaktere erhielten eine Individualität durch Theaterschauspieler mit ausgeprägter Persönlichkeit. Das gesprochene Wort war aber kein Mittel für den stummen Ausdruck des Kinos, und völlig neue Techniken und Fähigkeiten mußten eingeführt werden, um Gefühle auszudrücken: Gestik, Mimik, Körperbewegungen usw. Zuzunawa predigte Mäßigung und legte größeren Wert auf die innere »Flamme« des Schauspielers als auf den Gesichtsausdruck. Wahrscheinlich kennt man Zuzunawa durch seinen klassischen Film »Chanuma« (1926), ein wahrhaft soziales Dokument, das den georgischen Adel karikiert, ihm den früheren Status nimmt und ihn aufgrund der wachsenden Macht der Kaufmannsgilde von den Neureichen abhängig macht. Erwartungsgemäß gieren die verarmten Adligen nach Geld und die Neureichen nach Titeln ... Seine scharfen Beobachtungen und das Erkennen der üblen Züge der menschlichen Natur ausnutzend, verspottet Zuzunawa die Vertreter beider Klassen und legt deren Ambitionen, Egoismus und Gier offen⁵.

Die zwanziger Jahre des 20. Jh.s wurden völlig vom Talent Zuzunawas und Kote Mardshanischwilis bestimmt, während die Hauptquelle der Unterstützung und Inspiration des georgischen Kinos noch

in den Kinderschuhen steckte. Die Periode des Übergangs von dieser »Säuglings-« zur »Kindheitsphase« ist durch Mardshanischwilis »Samanischwilis Stiefmutter« (1927) charakterisiert, eine Adaption von Dawit Kldiaschwilis gleichnamiger Erzählung. In dieser Geschichte, die 1897 verfaßt wurde, behandelt der Autor den georgischen Adel mit Höflichkeit und Sympathie, ohne die sehr ernsten sozialen Probleme, die die Bevölkerung in verschiedene Segmente spalteten, zu ignorieren. Mardshanischwili modifizierte die Struktur der Geschichte völlig durch eine Einbindung in das Thema Klassenkampf, das zu jener Zeit in Georgien akut war. Diese Strategie wurde von Mardshanischwili häufig bei der Adaption georgischer und ausländischer Stücke des 19. Jh.s für das Theater genutzt. Seine moderne Leinwandfassung von Kldiaschwilis Erzählung ergab eine bissige soziale Satire, die die schmerzhaften und oft tragische soziale Fehlplatzierung der georgischen Gesellschaft jener Zeit in den Vordergrund stellte.

Zuzunawa und Mardshanischwili können als zwei Götter des georgischen Films aufgefaßt werden, die die besten Theatertraditionen und die Schauspielkunst einander annäherten. Literarische Klassiker wurden modernisiert, und die spezifischen Merkmale des georgischen Nationalcharakters wurden auf geschickte Art zur Schau gestellt. Persönlichkeiten wie Nikolos Schengelaia und Micheil Kalatosischwili, die das georgische Kino weiterführten, waren Erben von Theater- und Kinotraditionen, die die Entwicklung des georgischen Filmlebens bereicherten und stimulierten.

Der intellektuelle Aufruhr des Übergangs von den zwanziger zu den dreißiger Jahren übte auch einen starken Einfluß auf die Filmkunst aus. Tbilisi war damals das Zentrum einer »kulturellen Revolution«, was surrealistische und radikale

Schriftsteller, Künstler, Schauspieler und Theaterdirektoren anzog, die sehr gut informiert waren und häufig über kulturelle Kontakte mit Rußland und Westeuropa verfügten. Kontakte zwischen der georgischen Intelligenz, russischen Schriftstellern und Filmproduzenten wie z. B. W. Majakowskij, S. Tretjakow, W. Šklowskij, L. Kuleschow und Ester Sub sowie georgischen Künstlern, die aus dem Ausland zurückkehrten wie Lado Gudiaschwili und Dawit Kakabadse, waren häufig und intensiv. Gudiaschwili war der Verfasser des ersten Zeichentrickfilms »Die Argonauten« (1936), und Kakabadse schuf Bühnenbilder für verschiedene Filme. Nikolos Schengelaia, ein futuristischer Dichter aus Berufung, und Micheil Tschiaureli, ein Bildhauer, ließen Feder und Meißel zugunsten der Kamera im Stich. Viele junge Schauspieler und der junge Kameramann Micheil Kalatosischwili (Kalatosow) stellten ihr Talent und ihre Ambitionen dieser neuen Form des Ausdrucks zur Verfügung.

Nach Angaben von Fachleuten des georgischen Films bildeten die frühen dreißiger Jahre eine herausragende Periode. Diese Jahre reflektieren eine große Vielfalt der Inspirationsquellen, eine meisterhafte Filmsprache und eine ausgereifte Klarheit über das Potential des ursprünglichen kulturellen Erbes Georgiens. Soziale, ökonomische und politische Themen stehen im Zentrum der meisten Filme dieser Zeit. Da sind z. B. Schengelaia's »Eliso« (1928), basierend auf einem Roman von Aleksandre Qasbegi, »Die 26 Kommissare« (1932), Kalatosischwilis »Salz für Swanetien« (1930), ein Meisterwerk dieser Periode, Tschiaurelis »Chabarda« (1931) und »Arsena« (1937), Giorgi Makarows »Leb wohl« (1934), Semion Dolidses »Die letzten Kreuzritter« (1934), Wladimer Mudshiris »Die Argonauten« (1936) und Dawit Rondelis »Das verlorene Paradies«

(1936) zu nennen. Die meisten dieser Filme behandeln die Konflikte und Mißgeschicke des Adels im 19. Jh. Der letztgenannte Film, »Das verlorene Paradies«, stellt den Prototyp des bitter-süßen und bissigen Humors dar, der so sehr in der georgischen Tradition verwurzelt ist...

Dieses Entwicklungsstadium ist charakterisiert durch zwei Haupteinflüsse: das Literaturschaffen des 19. Jh. s, basierend auf georgischen Themen, und die leidenschaftlichen, sogar gewalttätigen Kontroversen, die die Befürworter und Gegner der formalistischen, symbolistischen und futuristischen Theorien auf allen Gebieten des Kunstschaffens in Rußland austrugen und in die auch Georgier aktiv eingebunden waren⁶. Es gibt georgische Vertreter der meisten Tendenzen, die von russischen Innovatoren eingeführt wurden, und die neuen Filmtechniken und der Inhalt standen sowohl in Moskau als auch in Tbilisi im Zentrum der Polemik. Die Futuristen und Formalisten waren sehr gegensätzlich. Auf der anderen Seite billigten sie Meyerholds und Eisensteins Theaterkonzeptionen. In ihrem Verlangen nach der Einführung einer neuen Kultur negierten die Futuristen Errungenschaften der Vergangenheit und begrüßten Kino und Zirkus als dynamische Kunstformen. Sie befürworteten den Konstruktivismus in der Architektur, den Kubismus in der Malerei und den Futurismus in der Literatur. Sie wollten sich vollständig vom Theater lösen und brachten für Theater und Drama ausgebildeten Schauspielern offene Feindschaft entgegen.

Die Futuristen waren große Anhänger des Stummfilms und empfahlen sogar eine Beseitigung von Untertiteln. Sie behaupteten, daß die Situation auf der Leinwand, falls logisch gestaltet, keine verbalen Anhängsel brauche. Für sie mußten Großaufnahmen die innere Welt des Helden durch den Ausdruck seiner Augen

darstellen, durch Bewegungen der Gesichtsmuskeln, Finger und Beine. Der positive Nebeneffekt dieser extremen Haltung bestand darin, daß Regisseure und Kameramänner gezwungen wurden, Großaufnahmen zu meistern, eine Fähigkeit, die ihnen bis 1924 gefehlt hatte.

Das sogenannte silberne Zeitalter des georgischen Films zwischen 1924 und 1937 war eine Zeit der Veränderung in allen Formen des kreativen Ausdrucks in der UdSSR. Es war eine Periode, die von neuen Tendenzen dominiert wurde, die von dem nachrevolutionären politischen und intellektuellen Wandel hervorgerufen wurden. Auf der Suche nach Moderne entstanden unterschiedliche Meinungen darüber, welche Aspekte der Vergangenheit positiv und daher zu bewahren und welche Aspekte schädlich und zu eliminieren seien. Es gab ständig Treffen, Debatten, Manifeste und ein immenses Vertrauen in die Möglichkeiten. Der Georgische Schriftstellerverband war Gastgeber zahlloser ideologischer Diskussionen über formale Techniken und den sozialen und politischen Inhalt der Literatur. Alle diese Debatten umfaßten auch die Welt des Films, da die meisten Protagonisten sich kannten und viele auch auf verschiedenen Gebieten des Kulturschaffens tätig waren. Während dieser Zeit der Rebellion gegen alte Wertmaßstäbe und der Suche nach neuen Idealen und Methoden gab es manchmal generelle Verwirrung über die Rolle und Beziehung der unterschiedlichen Elemente in dem neu zu entwickelnden System. Ein ideologischer Filminhalt wurde gefordert, um Armut, Ignoranz, Religion und Aberglauben zu verbannen.

Nikolos Schengelaia »Eliso« (1928) basiert auf historischen Fakten, die in Dokumenten beschrieben werden, die in staatlichen Archiven in der Terek-Region gefunden wurden. Das Material berichtet von einem zaristischen Erlaß, die tsche-

tschenische Bevölkerung des Kaukasus in die Türkei zu deportieren und ihr Land den Kosaken zu übergeben. Dieser Film ist viel mehr als eine Illustration oder Dokumentation dieses Ereignisses. Er ist ein komplexes und ästhetisch verfeinertes Unternehmen, von welchem viel gelernt werden kann. Er gibt eine völlig spirituelle und philosophische Dimension mit Bezug auf das immense Unglück einer Nation, die aus ihrer angestammten Heimat vertrieben wird und zum Untergang verurteilt ist. Schengelaia bringt einen georgischen Volkstanz, einen Bezug zu Georgiens tragischer Geschichte, in die Schlußepisode ein. Dieser gewaltige Film drückt mit besonderer Beredtheit die kollektive Psychologie eines Volkes aus, das ungerechterweise zum Opfer der Deportation gemacht wurde. Der Gegensatz zwischen Gut und Böse ist klar von individuellen Rollen abgegrenzt. Auf der anderen Seite beschreibt Schengelaia »Die 26 Kommissare«, der 1932 in Baku produzierte, völlig andere Filmtyp, eine komplexe kollektive Psychologie, indem er Metapher, Allegorie, Symbol, Satire, Karikatur und sogar die Groteske verwendet.

Im Jahr 1928 vollzog sich ein kompletter Wandel im thematischen Material der georgischen Filme, die nun fast ausschließlich sozialen Konflikten des derzeitigen Lebens gewidmet waren: antagonistischen Beziehungen zwischen Kulaken und armen Kleinbauern, der Notwendigkeit der Liquidierung von Spuren vergangener Praktiken, die das Voranschreiten des Sozialismus behinderten, usw. Die meisten dieser Filme spielen in Gebirgsgegenden, da das Leben in abgelegenen Dörfern am reichsten und konservativsten war in bezug auf alte Bräuche und rituelle religiöse Zeremonien. Es besteht kein Zweifel daran, daß »Salz für Swanetien« (1930) von Micheil Kalatosischwili der herausragende Film

dieser Serie ist. Mehr in Form eines Dokumentar- als eines Spielfilms wurde vom Autor eine Hymne auf die überwältigende Schönheit Swanetiens und seine mutigen Bewohner geschaffen. Der Bedarf an Salz dient als zentrales Leitmotiv, um das sich das tägliche Leben der swanischen Bauern rankt. Dawit Kakabadse, der Künstler, der kurz zuvor aus Paris zurückgekommen war, arbeitete mit Kalatosschwili an diesem Film. Bezaubert von den swanischen Landschaften, kreierte Kakabadse einen Zyklus von exzellenten Gemälden. Sowohl Kakabadse als auch Gudiaschwili beteiligten sich an der Arbeit von Micheil Tschiaurelis Filmen »Saba« (1929) und »Chabarda« (1931).

Das neue Themenmaterial, das Begriffe wie Alkoholismus und Emanzipation enthielt, war der georgischen Realität fremd und wurde trivialisiert durch einen didaktischen Ton, der an den Stil der Poster jener Zeit erinnert. Diese Filme sanken letztendlich auf das Niveau schlechter Propaganda.

Die manchmal opportunistische Herangehensweise gewisser Filmemacher dieser Zeit war der neuen Intelligenz vertraut, die glaubte, daß der einzig mögliche Weg zur Schaffung einer neuen sozialistischen Kultur durch die bedingungslose Negation aller früheren Errungenschaften führen müsse. Das ist Tschiaurelis Meinung in »Chabarda«, wo er die Positionen der alten Intelligenz lächerlich macht und den hohen Standard der technischen Kultur der jüngeren Generation preist. Solch eine systematische Opposition, bis auf die Spitze getrieben, wurde zur Karikatur und verlor ihre Überzeugungskraft.

Wie wir später sehen werden, wird Tschiaureli sein Talent in den Dienst der stalinistischen Bürokratie stellen, deren Order er gewissenhaft und in einem in wachsendem Maße grandiosen und pompösen Stil erfüllen wird. Vor Abschluß

dieses Kapitels sollte mit Kote Mikaberidzes »Meine Großmutter« (1929) der erste in Georgien verbotene Film erwähnt werden, eine ätzende Satire über Bürokratie, Protektionismus, soziale Laster und engstirnige Mentalität sowie das Benehmen der Bourgeoisie, welche wirklichen sozialen Fortschritt verbauen. Hier wurden Phantasie und Groteske auf originelle und für diese Zeit einzigartige Weise personifiziert. Dieser Film, der die Ränke und Machtfülle bestimmter Bürokraten und deren niedriges intellektuelles Niveau demaskiert, wurde erst 1967 aufgeführt, 36 Jahre nach seiner Entstehung. Die ästhetischen Errungenschaften der Stummfilmzeit trugen zur Herausbildung eines neuen poetischen Zweiges bei, der ethnische Originalität ausdrückte und in den weltlichen Traditionen Georgiens verwurzelt war.

Der Beginn des Tonfilms

Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm fand in Georgien mit dem Film »Schaqiri« (1932) von Leo Esakia statt. Die Qualität des Streifens war rundum mittelmäßig, aber dieser entscheidende Schritt wurde sehr schnell getan.

Die Themen der meisten Filme, die in den dreißiger Jahren gedreht wurden, waren ideologisch, der Kampf zwischen armen und reichen Bauern, die Kollektivierung, die Vervollkommenung des technischen Fortschritts, die Kampagne gegen religiösen Aberglauben, die Eliminierung der Volksfeinde und der sozialistische Staat von innen und außen... Eine Liste von Richtlinien stand am Beginn eines jeden Films: Verunglimpfe die Vergangenheit, verspötte die bürgerliche Kultur, indem du ihre Vertreter als Feinde des Volkes verurteilst, zerstöre die Saat der Gesellschaft und traditioneller moralischer Werte! Das Kino wurde in den Klassenkampf eingebun-

den. Die Vergangenheit wurde verurteilt und jede Manifestation georgischer Eigenheiten negiert. Durch Glätten der Vergangenheit und den Versuch, das reiche Ursprungsland zu leugnen, das über so viele Jahre eifersüchtig bewacht worden war, fiel der georgische Film auf die Stufe dienerischen Gehorsams und der Dekadenz. Nur durch eine Rückkehr zur eigenen Nationalliteratur als Inspirationsquelle war es diesem Film möglich, seine Identität zu bewahren.

Das aufgezwungene Schema beraubte die Filme jeglicher Spontaneität, Phantasie oder Romantik. Konflikte vollzogen sich im Betrieb, im Staat oder in der Kolchose. Die Leinwandbilder wurden zu einem einfachen Umriß reduziert, ohne reale Situationen widerzuspiegeln. Das Repertoirekomitee verlangte, daß ein Arbeiter oder Genossenschaftsbauer immer vollkommen positiv dargestellt werden müsse. Rollen wurden rein symbolisch, Filme verloren ihre Berufung, wahre Begebenheiten und die Komplexität des Lebens darzustellen. Stereotype verdrängten Individuen aus Fleisch und Blut.

Während der dreißiger Jahre wurden 21 Filme produziert. Die besten Regisseure, die unter sehr schwierigen Umständen arbeiten mußten, waren Dawit Rondeli, Micheil Tschiaureli, Siko Dolidse, Leo Esakia, Nikolos Schengelaia, Kote Mikaberidse, Iwane Perestiani, Sakaria Bereschwili. Sogar drei neue Namen tauchten auf: Aleksandre Taqaischwili, Diomide Antadse und Konstantine Pipinaschwili.

Als 1937 Säuberungsaktionen von Stalin und Beria durchgeführt wurden, kam es in Georgien wie überall in der UdSSR zur systematischen Verfolgung, Deportation und Ermordung der Intelligenz, wobei es aber verhältnismäßig wenig Opfer in der Filmbranche gab. Die Terrorherrschaft machte Leben und Arbeit vieler Filmdirektoren, Drehbuchautoren und Schauspieler zum Alptraum. Mit Ausnahme

Tschiaurelis war ihre schöpferische Arbeit gelähmt, und sie mußten sich in administrative Aufgaben stürzen, um zu überleben.

Der Beginn der Tonfilmzeit war gekennzeichnet durch eine primitive Verherrlichung der Macht der Technologie, die Religion und geistiges Leben ersetzte. Der herausragende Film dieser Zeit ist Dolidses »Die letzten Kreuzritter« (1934), der die Vorteile der sozialistischen Arbeitsethik und -organisation hervorhob. Die Herangehensweise bleibt manisch, wobei der gleiche Schauspieler in verschiedenen Filmen die Heuchelei, Treu- und Kraftlosigkeit der Feinde des Sozialismus verkörpert. Die Erfahrung hat gelehrt, daß es unmöglich ist, künstlerisch überzeugend zu sein, wenn die Errungenschaften der Vergangenheit systematisch geleugnet oder degradiert werden.

Vom technischen Standpunkt brachte der Ton viele neue Probleme mit sich. Die Wiedergeburt in einem komplexeren Medium bedeutete das Schaffen von Dialogen, audiovisueller Koordination und anderer Strategien. Tschiaureli gelang die erste Synthese in seinem Film »Die letzte Maskerade« (1934), der als Stummfilm gedreht und dem der Ton nachträglich beigelegt wurde. Aber es war noch ein weiter Weg bis zur Verbesserung der audiovisuellen Filmtechniken. Während der dreißiger Jahre blieben die Filme vom Theater abhängig, statt ihren eigenen Weg zu gehen, wobei das Theater einen dynamischen Wandel vollzog. Die oft posterartigen Stummfilme, den ideologischen Bedürfnissen untergeordnet, brauchten keinen Ton. Die Parolen der Partei wurden in den Untertiteln bekanntgegeben.

Das ideologische und kulturelle Erscheinungsbild der stalinistischen Periode wurde in Tschiaurelis Filmen immer deutlicher. Nach »Arsena« (1937) und

dem Einfall von Hitlers Armeen in die Sowjetunion produzierte er »Giorgi Saakadse« (1942–43). Dieser Film, eine Art nationale Epik, basierte auf Episoden der georgischen Geschichte, in denen Saakadse versuchte, georgische Prinzen gegen den persischen Herrscher aufzuwiegen. Sein hochtrabender patriotischer Ton ist vergleichbar mit bestimmten Momenten Alexander Newskijs. Aber ohne Eisensteins Genie sind Saakades Tiraden zur Unterstützung der Mobilmachung der Landjugend pompös und altmodisch. Der geschwollene Stil erreichte seinen Höhepunkt in Tschiaurelis nächsten zwei Filmen: »Der Schwur« (1946) und »Der Fall von Berlin« (1949).

Die Filme, die vor dem Krieg gemacht wurden, wiesen alle das gleiche Konzept auf, das den Richtlinien der übermächtigen Bürokraten folgte. Nach dem Ausbruch des Krieges 1941 war eine Generation talentierter Filmemacher vier Jahre lang von ideologischem Terrorismus und dem Verschwinden der Elite der georgischen Intelligenz gelähmt.

Nach der Invasion von 1941 galt die ganze Energie des Kinos, das in den Krieg zog, der Produktion von Kurzfilmen, die sich der Stärkung der Moral der Bevölkerung widmeten. Aber die Widersprüche zwischen dem Mythos, der in den Filmen proklamiert wurde, und der Realität des Krieges wurden unerträglich. Zu dieser Zeit besann sich Tschiaureli auf die Geschichte Georgiens und benutzte Saakadse, um die patriotische Botschaft zu verkünden.

Die Nachkriegsproduktion von Filmen war überall in der UdSSR begrenzt und von schlechter Qualität. Die dreißiger und vierziger Jahre behielten den pompösen Stil bei sowie stereotype Charaktere und eine idyllische Version der Realität. Zwischen 1945 und 1955 wurden in den Studios von Tbilisi nur neun Filme über volle Länge gedreht. Während die-

ser Zeit war es untersagt, den Konflikt zwischen Gut und Böse darzustellen, weil es nach den festgelegten Regeln das Böse nicht gab. Nur das Gute existierte auf Erden. Kein talentierter Schauspieler würde es akzeptieren, so zu spielen, und so wurde auf Handzetteln mit Wohlstand, kreativer Aktivität und Vollbeschäftigung geworben.

Ein resignierendes Publikum wartete geduldig ab und wunderte sich, wie lange die Herrschaft von »Gottes Engeln« wohl dauern würde. Deren Abdankung war tatsächlich nicht fern. Es war Zeit für einen qualitativen Wandel, und es näherte sich ein kritischer Moment. Im Jahre 1955 zeigten Tengis Abuladse und Reso Tschcheidse »Magdanas Esel«. Dieses Werk kennzeichnet die Renaissance der »siebenten Kunst« in Georgien und den Beginn einer ästhetischen Revolution⁷.

Die Filmproduktion der Neuzeit

Nach einer Periode der Stagnation der Kreativität war die Aktivität einer neuen Generation darauf gerichtet, das Vakuum, das in der UdSSR durch den Zerfall der Strukturen und die enttäuschende Qualität der Nachkriegsfilme entstanden war, aufzufüllen. Die jungen georgischen Erben der großartigen Errungenschaften auf dem Gebiet des Films der dreißiger Jahre studierten alle in Moskau am Staatlichen Allunions-Institut für Kinematografie (VGIK). Im Verlauf der fünfziger Jahre zog dieses Institut vielversprechende junge Leute aus fast allen Teilrepubliken an. Das VGIK wurde zu dieser Zeit von bedeutenden Regisseuren geleitet: Alexander Dowtschenko, Michail Romm, Lew Kuleschow und Sergej Jutkewitsch, die ihre heterogene Studentenschaft in Kursen, Diskussionen und Projektrealisationen anleiteten. Die interethnischen Kontakte und der Austausch zwischen solch dynamischen Gruppen er-

Öffneten Perspektiven, die frühere Generationen nicht gekannt hatten. Obwohl Stalin tot war, hatten sich die dogmatischen stalinistischen Filmtraditionen noch nicht für Alternativen geöffnet. »Magdanas Esel« (1955) nach einem Roman von Ekaterine Gabaschwili, verfilmt von Tengis Abuladse und Reso Tschcheidse, war die erste Herausforderung für den unrealistischen und emphatischen Stil, der sich durch Jahre ideologischen Kriechertums herausgebildet hatte. Der einfache und direkte Ton von »Magdanas Esel«, der jegliche Lehrmeisteri vermied, wurde als Schlag gegen das Establishment empfunden, und es wurden Versuche unternommen, um seine Aufführung zu verhindern. Die georgischen Intellektuellen liefen dagegen Sturm, und schließlich wurde der Film zur Vorführung freigegeben.

Die dramatisierte Handlung war sowohl hinsichtlich der Charaktere als auch des Bühnenbilds mit einem Maximum an Detailtreue ausgestattet, was in jener Zeit eine Innovation bedeutete. Es war sehr schwierig für den Betrachter, sich von den Konfliktsituationen nicht betroffen zu fühlen, die, obwohl die Handlung 100 Jahre zuvor spielt, die universellen moralischen Eindrücke, die Rolle menschlicher Gerechtigkeit und die primäre Wichtigkeit des Bewahrens persönlicher Würde in das Zentrum der Debatte stellen.

Die moralische Würde des Helden, einer der Grundsteine dieses Films, wurde von Tschcheidse noch ausgebaut in seinem Film »Der Vater des Soldaten« (1964), in dem ein einfacher Bauer als Resultat seiner Kriegs-Odyssee auf der Suche nach seinem Sohn ein gewaltiges Format erlangt. Das Thema des Zweiten Weltkriegs wurde durch Tschcheidses minutiöse Beschreibung der Realität und seine poetisch-lyrische Vorgehensweise von der stalinistischen Ideologie gesäubert.

Unter dem Einfluß des italienischen Neorealismus war eine Reihe von Filmregisseuren der fünfziger und sechziger Jahre erfolgreich in ihren Bemühungen, den georgischen Film wiederzubeleben, weil sie auf den angehäuften Reichtum georgischer Kunsttraditionen zurückgriffen. Diese jungen Männer versuchten, die Komplexität des Lebens durch eine Synthese der Gegensätze darzustellen, eine Technik, die in direktem Kontrast zu den früheren Vereinheitlichungstendenzen steht. Das georgische Temperament bleibt nachteilig für eine Vereinheitlichung sowohl des Lebens als auch seines künstlerischen Ausdrucks. Das Ziel eines einfachen poetischen Stils ist es, die komplizierte Dialektik und die emotionalen Zwischenbeziehungen, die das Aussehen der täglichen Existenz ausmachen, auszudrücken. Diese Meinung wird in Abuladses »Die Kinder eines anderen« (1958) und in »Ich, Großmutter, Iliko und Ilarion« (1962) deutlich. Dieser Streifen war eine Adaption des bekannten gleichnamigen Romans des gefeierten georgischen Schriftstellers Nodar Dumbadse (1928–1984)⁸. Der Stil dieses Films verkündete den Beginn einer poetisch-bildlichen Konzeption, die in direktem Widerspruch zu den damit veralteten Dokumentartendenzen stand.

Mit jeder Produktion wurde Abuladses Stil persönlicher, diversifizierter, weil er erfolgreich seine moralischen, geistigen und ästhetischen Konzepte durchsetzte. Seine Philosophie vom Leben und der Kunst wurde auf die notwendigen Elemente reduziert, und dieser Prozeß der Reinigung hatte einen Einfluß auf das bemerkenswerte Triptychon, das das »Flehen« (1967), der »Zauberbaum« (1976) und die »Reue« (1984) bilden. Die ersten beiden dieser Filme interpretieren literarische Arbeiten von Washa-Pschawela (Pseudonym des Luka Rasikaschwili, 1861–1915) bzw. Giorgi Leonidse

(1899–1966). In »Die Reue«, einem Vorläufer der Perestrojka, wurde der Wechsel realistischer, surrealistischer, absurder und grotesker Sequenzen dem Zweck des Films unterworfen: der Darlegung des psychologischen Mechanismus, der die Macht von Tyrannen heraufbeschwört und die Beständigkeit ihrer Herrschaft. Abuladses moralische Prinzipien, der Konflikt zwischen Gut und Böse, Licht und Dunkelheit, dienen der Inspiration zu diesem bemerkenswerten Film, dessen phantastische Bilder allein der Beleuchtung historischer und psychologischer Wahrheiten dienen.⁹

Reso Tschcheidse und Tengis Abuladse leiteten ein bedeutendes Umdenken in bezug auf die Berufung des georgischen Films und seine Mission als Kunstform ein. Sie zeigten zweifellos, daß Inspiration in der Originalität der reichen Traditionen und ihrer hervorragenden Errungenschaften auf dem Gebiet der Literatur, Musik, der Malerei, der Bildhauerei, Architektur usw. liegt. Das Universelle der menschlichen Existenz kann nur herausgefunden werden, wenn es seine Wurzeln in der Spezifik der verschiedenen Kulturen, im kollektiven Gedächtnis ganzer Völker hat.

Die neue Atmosphäre der sechziger Jahre ermutigte einige neue Regisseure, deren originelle Filme nicht übersehen werden dürfen. Die Schengelaia-Brüder Eldar und Giorgi, die Söhne von Nikolos Schengelaia und Nato Watschnadse, Merab Kokotschaschwili, Otar Ioseliani und viele andere. Ihre besten Filme haben Bedeutung für uns, weil diese Autoren die Probleme angehen, die universellen Charakter haben: die Industrialisierung und die Transformation einer Gesellschaft, die konfrontiert wurde mit dem Verlust ihrer Wurzeln, ihres Wertesystems und der Spezifik ihrer Kulturen, die ihr Überleben jahrhundertlang sicherte und sie in die Lage versetzte, einheitliche

Forderungen an die schwindende Heterogenität der menschlichen Spezies zu stellen. Das Verlorengehen von Sprachen und Kulturen als deren Träger bedeutet sowohl einen Verlust für die Individuen als auch für die gesamte Menschheit.¹⁰ Ioselians Filme zogen immer besondere Aufmerksamkeit wegen ihrer eleganten Einfachheit auf sich. Das in menschlichen Beziehungen in spezifischen sozialen Situationen Notwendige wird auf amüsante, unerwartete Weise dargestellt.

Die oben genannten Regisseure setzten die Filmproduktion in den siebziger Jahren fort und wurden von neuen Talenten wie Lana Ghoghoberidse, Irakli Kwirkadse, Alexander Rechwiaschwili, Reso Esadse, Nana Mtschedlidse, Soso Tschchaidse, Gela Kandelaki und Nodar Mandagadse auf ihrem Weg begleitet. Die verfeinerte ästhetische Qualität, die verführerische Komposition der Filme Sergej Parajanows, eines in Tbilisi geborenen Armeniers, der sich für sein späteres Werk die Schirmherrschaft von »Kartuli Pilmi« sicherte, brachten ihm viele Bewunderer ein.

Als in den siebziger und achtziger Jahren neue Talente zum Vorschein kamen, gab es keine Konfrontationen oder Konflikte zwischen der jungen und der alten Generation. Erfahrene Regisseure wurden zu Mentoren der Neophyten an der Schule für Filmstudien, die 1974 in Tbilisi gegründet wurde. An dieser Schule entfalteten sich die Aktivitäten der experimentellen Gruppe »Debut«, in der sich junge Studenten erstmals auf dem Gebiet ihres zukünftigen Berufes versuchen können. Am Ende der siebziger Jahre überraschten Temur Babluani und andere Publikum und Kritiker mit der Kühnheit und Originalität ihrer Werke. Temur Babluanis erster Film »Die Auswanderung der Spatzen« (1980) war eine Offenbarung der technischen Fähigkeiten und der Regiekunst dieses jungen Autors. Im fol-

genden Jahr (1981) vollendete Irakli Kwirikadse den »Schwimmer«, eine bissige Satire auf die stalinistische Gesellschaft, die die Feindschaft der Zensur in Moskau herausforderte und erst vier Jahre später dank Glasnost und Perestrojka aufgeführt wurde. Die Themen der besten georgischen Filme der Gegenwart beinhalten oft die Beziehung zwischen Menschen in besonderen sozialen Situationen und die Harmonie zwischen Mensch und Natur. Die Behandlung dieser Themen geschieht sehr unterschiedlich und persönlich. Abuladse fühlt sich zu realistischem Symbolismus hingezogen, Rechwiaschwili ist häufig mystisch, während die Schengelaia-Brüder den Naturalismus bevorzugen.

Die Filme von Reso Gabriadse, Erlom Achwlediani und Amiran Tschitschinadse haben entscheidenden Anteil am wachsenden Erfolg des georgischen Films. Die Zusammenarbeit von Gabriadse mit Eldar Schengelaia in Georgien und mit Giorgi Danelia in Moskau ist besonders bemerkenswert. Die magische Originalität von Gabriadses Universum hat das internationale Publikum für ihn eingenommen, das er als Autor und Direktor zu Aufführungen seines in Tbilisi beheimateten Marionetten-Theaters einlud. Reso Gabriadse schrieb das Drehbuch für Eldar Schengelaias »Die Spinner« (1973) und für Danelias georgische Version von »Mein Onkel Benjamin« (1968) sowie für »Mimino« (1977). Gabriadses innere Welt entsprang einer erfolgreichen Synthese von georgischen Traditionen, Sensibilität, Wertvorstellungen und seinem überschäumenden künstlerischen Talent. Er erhebt seine seltsame, aber gründliche Psychoanalyse eines ganzen Volkes zu einer Generalisierung, die auch für Nichtgeorgier zugänglich ist. Sein unnachahmlicher Humor wird von seiner Fähigkeit, die Enttäuschungen des Lebens und Tragödien durch das Provo-

zieren von Lachen zu meistern, charakterisiert. Oft ist es ein Lachen unter Tränen, aber ist nicht solch ein Lachen angesichts der Traurigkeit des Lebens das Wichtigste?

Kurzfilme

In den sechziger Jahren wurden Kurzfilme zu einem nützlichen und erfolgreichen Medium für eine Reihe begnadeter Regisseure. Das Poetische in Micheil Kobachidse »Die Ehe« (1964), »Der Regenschirm« (1967) und »Die Musiker« (1969), in Kartlos Chotiwaris »Serenade« (1968) und Irakli Kwirikadse »Der Krug« (1970) steht in völligem Gegensatz zu Merab Kokotschaschwilis Kurzfilm »Micha« (1965), in dem er auf realistische und objektive Weise das wachsende Dilemma der Dorfbauernschaft enthüllt, die eingeholt wird vom Konflikt zwischen uralten, ererbten Wertetraditionen und neuen Perspektiven, die durch unvermeidliche Einflüsse der Industrialisierung und Modernisierung entstehen. Der Verlust der Verbundenheit mit Land und Natur führt nach Meinung dieses Regisseurs zu einem Verlust der Wurzeln und folglich zum Abhandenkommen der persönlichen Identität. Das Recht auf eine eigene Meinung und die Verteidigung der menschlichen Würde stehen im Zentrum von »Drei Tage eines glühenden Sommers« (1981).

Viele gute Filme, die häufig über die Beziehung des Individuums zu seinem sozialen Milieu erzählten, wurden in den siebziger Jahren gedreht. Soso Tschchaidse »Tuschische Schäferhunde« (1976), Lana Ghoghoberidse »Einige Interviews über persönliche Probleme« (1978) und Reso Tschcheidse »O Erde, dein Sohn« (1980) gehören zu den wichtigsten.

Wie Kokotschaschwili nutzt auch Giorgi Schengelaia in seinen Filmen »Pirosm-

ni« (1969), »Die Reise eines jungen Komponisten« (1984) und »Komm zum Tal der Trauben« (1977) das Dorf, das Kreuz und das Reservoir von zeitlosen menschlichen Werten als Hintergrund für die Entfaltung individueller Konflikte, ausgetragen mit eigenem Bewußtsein auf der Suche nach dem eigenen Ich und nach einem Platz in der Welt.

Die herausragenden Filme der achtziger Jahre kamen von Neulingen wie z. B. von Dimitri Batiaschwili mit »Ein nicht ganz ernsthafter Mensch« (1980). Batiaschwili erobert Neuland. Seine Charaktere und deren Konflikte wurden vorher nie auf der Leinwand gezeigt. Der intellektuelle Inhalt seines Werkes ist von größerer Bedeutung als seine formalistischen Merkmale. Durch seine sehr persönliche Wahrnehmung stellt er bis dahin unbeachtete Aspekte des Lebens dar. Zwei Jahre nach der Produktion von »Die Auswanderung der Spatzen« drehte Babluani den Film »Der Bruder«. Seine zahlreichen Anhänger warten gespannt auf weitere Filme.

Trickfilme

Die achtziger Jahre waren Zeuge des Comebacks des Zeichentrickfilms, der in den dreißiger Jahren in Tbilisi dank der erfolgreichen Zusammenarbeit von Wladimir Mudshiri und dem berühmten Maler Lado Gudiaschwili, die 1936 »Die Argonauten« drehten, entstand. Die Entwicklung dieses Filmgenres durchlief Höhen und Tiefen. Nach einem vielversprechenden Anfang drang Walt Disney in dieses Gebiet ein, und die Entfaltung anderer Talente wurde systematisch unterdrückt. Es muß ergänzt werden, daß die Verwendung von Trickfilmen für rein didaktische und ideologische Zwecke zu einer Verarmung von Inhalt und Form führte. Die derzeitige Wiederbelebung war möglich durch die Adaption der Er-

zählungen von Sulchan-Saba Orbeliani und Washa-Pschawela.

Die ersten fünf Trickfilmproduzenten, die in Tbilisi ausgebildet wurden, schlossen ihr Studium 1981 ab (Dawit Taqaischwili, Dawit Sicharulidse, Lado Sulakwelidse, Lewan Tschqonia und Rewas Gwarliani). »Die Krähe« (D. Taqaischwili, 1981), »Der eingerostete Ritter« (L. Tschqonia, 1984) und »Das Porträt« (L. Sulakwelidse, 1981) illustrieren die Qualität ihrer Arbeit am besten. Es ist die Berufung dieser jungen Leute, Zeichentrickfilme mit einer speziell georgischen Note zu kreieren, die einem großen Publikum offenstehen.

Gegenwartsfilme

Seit 1980 wenden sich georgische Filmemacher mehr und mehr den Themen zu, die den moralischen Status der georgischen Gesellschaft reflektieren. Perestrojka und Glasnost' ermöglichten es, jene sozialen Themen offen aufzugreifen, die vorher ignoriert worden waren wie z. B. das Streben nach weitgehender Unabhängigkeit, das am 9. April 1989 durch die tragischen Ereignisse verstärkt wurde, was einen großen Einfluß auf die jungen Regisseure ausübte. Der erste professionelle Film des Lewan Kitia, »Die Kreuzung« (1991), wurde unmittelbar durch diesen Wendepunkt in der georgischen Geschichte beeinflusst. Der junge Aliko Zabadse brachte die heruntergekommenen Randgebiete der Städte und die Industriegebiete der Provinz auf die Leinwand. Der Film »Nachtanz« enthüllt den Geist und die Seele des sowjetischen Proletariats. Tato Kotetischwilis Film »Anämie« zeigt einen der Wege, auf denen die jüngere Generation versucht, das zu überwinden, was »geistige« oder »zivile Anämie« genannt wird, ihre Indifferenz gegenüber allem, was um sie herum geschieht.

Seit dem Ende der achtziger Jahre setzen die etablierten Regisseure ihre Arbeit fort, und die Öffentlichkeit wartet nun darauf, was sie unter den neuen Bedingungen zu sagen haben. Junge Regisseure begannen andererseits damit, auf eine bis dahin unbekannte Weise die Aufmerksamkeit auf die Probleme der sozialen Eingliederung des Wohnungsmarktes und der Suche nach dem eigenen Ich in Konfliktsituationen zu lenken, wobei die Protagonisten Stellung beziehen müssen. Helden versuchen, eine Einengung durch die Suche nach einem Ziel, nach einer Richtung für ihr Leben zu verhindern...

Viele scheinbar konstante Elemente des georgischen Films wie Lyrik und Humor gingen verloren und wurden ersetzt durch Gemeinheit, Härte und Brutalität. Unmenschlichkeit ist das Thema von Gegenwartsfilmen wie »Die Untermieter« (1990) von Dato Dshanelidse und »Lolita« (1991) von Ramas Giorgobiani. Weiche Pastelltöne sind verschwunden, statt dessen sehen wir nüchterne, düstere, sogar brutale Kontraste. In »Noah« (1991) beleuchtet Nodar Managadse die vielen negativen Seiten des Lebens: Gewalt in jeder Form, Prostitution, Drogenabhängigkeit, Bestechung, große und kleine Ausmaße der Korruption. Der Held, ein Richter, verzweifelt an einer Arbeit, die er aus beruflichen Gründen zu tun gezwungen ist. Er zieht sich in die Berge zurück, um als Einsiedler zu leben und moralische Läuterung nach einem Leben voller Sünde zu erstreben. Das Problem der sozialen und moralischen Eingliederung junger Leute, insbesondere junger Männer, die durch das Leben mehr als Beobachter denn als Teilnehmer zu taumeln scheinen, ist von Lewan Ghlonti künstlerisch in »Tag« (1991) gestaltet worden, in seinem ersten professionellen Film über volle Länge. Ein anderes Mitglied dieser talentierten jungen Ge-

neration, Goderdzi Tschocheli, ist der Autor von »Die Kinder der Schande« (1990), der vor kurzem bei den internationalen Filmwettbewerben in Tokio (1991) und Monte Carlo (1991) jeweils den zweiten Platz belegte. Dieser Film basiert auf der ethnischen Konfrontation im Kaukasus und ist bezeichnend für das heutige Alltagsleben in vielen Teilen der Erde. Inspiriert von den philosophischen Konzeptionen Washa-Pschawelas (wie auch T. Abuladses »Das Flehen«), illustriert »Die Kinder der Schande« die besten humanistischen Traditionen des georgischen Films, ist faszinierend für Menschen unterschiedlicher ethnischer Herkunft, Glaubensrichtung und Ansichten und fördert Toleranz und Verständnis in deren Beziehungen.

Die Vielfalt neuer Gegenstände bringt auch ein erneuertes Interesse an historischen Themen mit sich. Aleksandre Shghenti arbeitet jetzt an einem Film über die Geschichte Tbilisis als Mikrokosmos Georgiens.

Die neuen Talente sind so unterschiedlich wie die Themen, und es gibt verschiedene Herangehensweisen und Arten der Behandlung des Materials. Es wird interessant sein zu sehen, ob eine der Traditionen des georgischen Films, nämlich die der bitter-süßen humoristischen Darstellung tragischer Themen, auch bei der Beleuchtung der Unmenschlichkeit überleben wird.

Perspektiven des georgischen Films

Das 20. Jahrhundert und das zweite Jahrtausend nähern sich dem Ende. Die kulturellen Errungenschaften eines Volkes können nicht gemessen, verstanden und geschätzt werden, ohne ihre Wurzeln zu betrachten. Trotz einer langen Geschichte, in der Georgien oftmals als eigene Nation zerstört werden sollte, hat es auf wunderbare Weise überlebt.

Der Film ist eines der Mittel zum Ausdruck kultureller Identität, für das die Georgier eine besondere Vorliebe zu haben scheinen. Er zieht die georgische Kreativität an und ist fähig, eine Synthese mit vielen anderen Ausdrucksformen wie gesprochenem und geschriebenem Wort, Vorstellung, allen Formen der graphischen Kunst, Architektur, Musik und Tanz einzugehen.

Mit Perestrojka und Glasnost' kamen ein neuer Aufbau und ein neues Klima in das georgische Filmschaffen. Die Notwendigkeit eines strengeren Umgangs mit dem Budget hat ein schwer zu lösendes Dilemma heraufbeschworen. Wenn die Filmproduktion von rein kommerziellen Überlegungen geleitet wird, wandelt sich die Kunstform zum Geschäft. Geldbringende Filme müssen ein Massenpublikum anziehen, und in den meisten Ländern ist es so, daß die Filme, die die größten Besucherzahlen erzielen, meist von mittelmäßiger geistiger, intellektueller oder ästhetischer Qualität sind. Die Zahl der Anhänger von scharfsinnigen Filmen (oder von Anhängern jeglicher authentischer Kultur) ist leider überall begrenzt.

Kultur sollte allen Teilen der Gesellschaft offenstehen. Ihr Anliegen, das kulturelle Erbe eines Volkes zu bereichern, ohne es von anderen Kulturen zu isolieren, ist anspruchsvoll und komplex. Man braucht Jahre und natürlich finanzielle Unterstützung, um junge Filmemacher auszubilden. Die Bildung, ein geldverschlingendes, nicht profitables Unternehmen, liegt in der Verantwortlichkeit der gesamten Gesellschaft. Innerhalb dieses neuen Gebildes der finanziellen Unabhängigkeit müssen die für das Vorantreiben der Reformen Verantwortlichen besonders aufmerksam sein, wenn es darum geht, neue Zuständigkeiten zu definieren. Es besteht berechnete Kritik daran, daß die georgische Filmproduktion als Ge-

samtheit nicht nur die auserlesenen Filme, die in dieser Studie erwähnt wurden, behandelt, sondern auch eine ganze Reihe von mittelmäßigen, leicht verständlichen und unterhaltsamen Filmen für ein anspruchsloses Publikum.

Andererseits erfordern Filme, die für internationale Festivals ausgewählt und für ihre hohe Qualität gewürdigt werden, eine geschultere Betrachtungsweise und tiefere Einsichten sowie Fachwissen. Die Filmschaffenden dieser Kategorie müssen ermutigt und dabei unterstützt werden, den Film als Kunstform weiterzuentwickeln und die Traditionen, die der Einzigartigkeit Georgiens dienen, zu unterstützen. Georgien ist Geburtsort individualistischer Talente, die nun von äußerem Druck befreit, aber auch einiger positiver Aspekte der früheren Zwänge beraubt sind. Wachsende Freiheit und Unabhängigkeit werden jetzt jedem individuellen Arbeiten beim Film zugebilligt, weil das das Wichtigste in einem demokratischen Prozeß ist.

Versuche, die alten Strukturen in der Filmproduktion Georgiens zu reformieren, begannen 1991. Ihr Hauptziel war es, die drei Hauptsektoren Kreation, Produktion und Verkauf bzw. Verleih der Filme zu trennen. Ausländische Erfahrungen, besonders schwedische, halfen den Georgiern auf der Suche nach Lösungen. Sechsmonatige Verhandlungen führten zur Gründung der GSFG, der »Georgischen Staatlichen Filmgesellschaft« (die »Kartuli Pilmi« oder »Grusia Film« ersetzt), und von »Mematiane«, einem Dokumentarfilmstudio. Innerhalb der GSFG gibt es jetzt 23 Einzelstudios, die von verschiedenen Regisseuren geleitet werden: 13 für Spielfilme, 9 für Dokumentar- und 1 für Zeichentrickfilme.

Die georgische Regierung stellt der Filmproduktion einen gewissen Etat zur Verfügung. Zusätzliche finanzielle Unterstützung muß auf der Basis jedes

einzelnen Films ausgehandelt werden. Das führt zu Konkurrenzkämpfen. Es ist Aufgabe und Verantwortung des Kunstrates, der aus zwanzig hervorragenden Persönlichkeiten der Filmwelt besteht, die besten Szenarien auszuwählen, die mit notwendigen Zuwendungen unterstützt werden. Eines der wichtigsten Anliegen des Kunstrates ist es, wahres Talent zu unterstützen.

Das plötzliche Verschwinden von Tabus und Zwängen kann sich entwaffnend und verunsichernd auswirken, bis neue Richtlinien geschaffen werden, an denen sich

Regisseure orientieren können. Georgien besitzt kulturelles und humanistisches Rohmaterial, das es auf eine neue Stufe der kreativen Filmproduktion zu erheben gilt. Diese Periode wird sehr erfolgreich sein, wenn die georgischen Filmemacher sich weiterhin von den einzigartigen Elementen und Perspektiven, die in Georgiens kultureller Vergangenheit liegen, beeinflussen lassen und dabei für den belebenden Einfluß anderer Kulturen offen bleiben. Der Aufbau einer Zukunft, die der Vergangenheit würdig ist, hängt von dieser Synthese ab.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. G. Blankoff-Scarr, *Revue des Pays de l'Est* (1990) 2, 121–132; dies. *Литературная Грузия* (1990) 3, 212–222.
- ² Der gegenwärtig vollständigste Abriß des georgischen Films liegt vor in: J. Radvany (ed.), *Le cinéma géorgien* (1988).
- ³ Im Jahre 1921 wurde German Gogitidse zum Verwaltungsdirektor der SACHKINMREZWI-Studios (Staatliche Filmproduktion) in Georgien und Amo Bek-Nasarow zum künstlerischen Direktor berufen.
- ⁴ Aus einem Interview mit Marina Kereselidse, Filmkritikerin, 11. 9. 1991.
- ⁵ Zuzunawa war nicht der einzige Regisseur, der sich in seinen Filmen über den Adel lustig machte. In einem Gespräch zwischen Dawit Rondeli und Lawrenti Beria im Jahre 1937 wies letzterer Rondeli an, in der Verunglimpfung des georgischen Adels nicht zu weit zu gehen, da diese Klasse einst Georgien rettete.
- ⁶ *ოლიკო ქლენტი, ხელოვნება* (1991) 6, 135–148 (in georg. Sprache).
- ⁷ Natia Amirejibi, *La Montée des Dogmes: les années trente-quarante*, in: *Le Cinéma Géorgien* (1988) 61–65.
- ⁸ Vgl. G. Blankoff-Scarr, *Revue des Pays de l'Est* (1986) 1, 55–99; dies. *Литературная Грузия* (1988) 7, 157–164 (in russ. Sprache).
- ⁹ Für eine detailliertere Analyse der Arbeit von Tengis Abuladse im Zusammenhang mit der dynamischen Entwicklung des georgischen Films s. folgende Beiträge, die ausgewählte Listen hervorragender Filme enthalten: G. Blankoff-Scarr, *Revue des Pays de l'Est* (1987) 2, 65–97; dies. *Central Asian Survey* 8, 3 (1989) 61–86; dies. *Georgia* 12 (1989) 79–91.
- ¹⁰ Vgl. G. Blankoff-Scarr, *Revue des Pays de l'Est* (1990) 2, 121–132.