

DAS 'PARALLELE KINO'

RUSSISCHER FILM-UNDERGROUND 1984-1994

1984 drehte Igor Alejnikow den Film *Metastasen*. 1994 kam Igor Alejnikow bei einem Flugzeugunglück ums Leben. Zwischen diesen beiden Ereignissen fand die Geschichte des 'Parallelen Kinos' statt. Wieso begann sie so spät, zu einem Zeitpunkt, als die Geschichte des europäischen unabhängigen Kinos schon auf ein halbes Jahrhundert zurückblickte?

Die Antwort auf diese Frage liegt auf der Hand: Die Existenz eines parallelen bzw. unabhängigen, alternativen, experimentellen, auf Randgruppen bezogenen Kinos, wie es in Frankreich oder den USA bestand, war in der Sowjetunion deswegen unmöglich, weil es schlichtweg verboten war. Zum einen orientierte sich die internationale Kinematographie an den Experimenten Eisensteins und Wertows, und ein Tarkowski konnte sich über die Traditionen des Sozialismus hinwegsetzen, zum anderen war es in der UdSSR illegal und unter Androhung von Gefängnisstrafe verboten, einen Film außerhalb des Mosfilm-Systems, dem "chudsovet" (Künstlerrat) und den staatlichen Filmclubs zu drehen. Zwar konnte etwas trotz dieses Systems entstehen, aber nichts außerhalb seiner.

Im Gegensatz zur Literatur, der bildenden Kunst und der Musik gab es im Film keine starke Opposition. Hier mag der subjektive Faktor eine Rolle gespielt haben: Unter den Andersdenkenden gab es keinen, der sich in der Sprache des Films ausdrücken konnte. Obwohl die Gründe auch hierfür objektiver Natur waren. Wie hätte man sich auch der Filmmaschinerie in abweichender Weise bedienen können, wo doch nichts Freies und Neues zu uns gelangte? Das Kino ist schließlich keine Samizdat-Zeitschrift, und man kann es über die "Stimme Amerikas" weder hören, noch senden. Der Underground begann zuallerletzt in der Sprache des Films zu sprechen.

1984 dreht Igor Alejnikow in Moskau *Metastasen*, Jewgeni Jufit in Leningrad *Holzfäller* und Jewgeni Kondratjew Assa. Im Jahr darauf beginnen in Moskau Petr Pospelow und Boris Juchananow (auf Video) zu arbeiten. Die Regisseure lernen einander kennen, veranstalten gemeinsame Filmvorführungen, arbeiten für einander gegenseitig als Kameramänner und Schauspieler, geben im Eigenverlag eine Samizdat-Filmzeitschrift heraus, kurz: Sie verleihen der Wortschöpfung 'paralleles Kino' einen konkreten Inhalt: Eine Gruppe junger Leute aus Moskau und Leningrad, versammelt um die Zeitschrift CINE FANTOM, die ihre Filme außerhalb des Systems der staatlichen Filmproduktion drehen.

CINE FANTOM war anfangs von Igor Alejnikow als 'book art' konzipiert worden: Ein aus Collagen und verschiedenen Texten zusammengesetztes "Punk-Journal auf großen Blättern" (wie er es 1986 in seinem Tagebuch bezeichnete). Später wurde die Reproduktion des Umschlagblattes der ersten Nummer, die in jedem Artikel über das 'Parallele Kino' verwendet wurde, zu einem Erkennungszeichen der alternativen Kultur. Von 1987 an, mit der sechsten Nummer, wurde CINE FANTOM zu einer seriösen filmtheoretischen Zeitschrift, auf der Schreibmaschine vervielfältigt, und mit einer Auflage von ungefähr zehn Exemplaren. Sie hatte mehrere Rubriken, die sich grob in drei Bereiche gliederten: die Verarbeitung der sowjetischen Kinematographie (diesem meist parodistischen Ansatz, das sei zur Ehre der Autoren gesagt, wurde am wenigsten Platz zugestanden), die Chronik und Theorie des 'Parallelen Kinos', sowie Beobachtungen zu den weltweiten Entwicklungen im Film. Hierbei kam früher verschwiegenen Namen wie Faßbinder, Godard, Straub/Huillet und anderen endlich ein rein filmisches Interesse zu, das nicht politisch oder ideologisch verbrämt war. Bis zum Jahr 1990 kamen 11 Nummern heraus, das Vorhaben, die Zeitschrift in Druck gehen zu lassen, wurde jedoch nicht verwirklicht.

Das 'Parallele Kino' wuchs, neue Regisseure tauchten auf, in Leningrad bildeten sich die Gruppen 'Mzalafilm', 'Sewernyj poljus'1 und Tschepajew2. In diesem Moment setzte die Perestroika ein - das goldene Zeitalter des Underground: Für das 'Parallele Kino' beginnt eine neue Etappe. 1987 führt Igor Alejnikow in Moskau das erste CINE FANTOM-Filmfestival durch, das zweite findet zwei Jahre später bereits unter Einbeziehung des städtischen Filmverbandes statt: Zahlreiche Filmvorführungen, Interviews und Auslandsreisen folgen... und eine Vielzahl von Artikeln, die alle ein und dieselbe Frage stellten: "Was ist das 'Parallele Kino?'" In den Antworten wurde meist ein Aspekt des Ganzen verabsolutiert: sei es das Zerkratzen des Filmstreifens, nackte Männer, die Nähe zur soz-art3, oder, am häufigsten, die Zugehörigkeit zur politischen Umbruchphase. Das Interesse am 'Parallelen Kino' war anfangs sogar von filmtheoretischer Seite her soziologisch geprägt: Im Mittelpunkt standen weder die Filme, noch die Persönlichkeiten der Regisseure, sondern die Tatsache, daß sie alle zusammen

aus dem Untergrund kamen, daß sie anders, neu waren. Die zweite Hälfte der achtziger Jahre war von Wörtern wie 'Stillstand', 'glasnost', 'Prostituierte', 'Homosexuelle', 'Parlament' geprägt. Auch das 'Parallele Kino' gehört in diese Reihe von Wörtern und diesen Bereich sozialen Interesses. In diese Umgebung war es plötzlich geraten, und dort blieb es einstweilen auch: als Faktor des öffentlichen Lebens.

Die Regisseure des 'Parallelen Kinos', die durch eine bestimmte Situation (die starke Untergrundkultur, das staatliche Monopol auf die Produktionsmittel, die schlechte Qualität des Filmmaterials) zusammengeführt worden waren, bildeten diese Situation nicht ab, sondern sie verwirklichten ihr eigenes ästhetisches Programm. Außerhalb der geographischen und Zeitgrenzen von CINE FANTOM war dieses unbemerkt geblieben. Das 'Parallele Kino' war in den Bann des Interesses an der Perestroika geraten. Auf die aus dieser Perspektive aus gestellte Frage "Was ist das 'Parallele Kino'?", konnte und mußte es keine Antwort geben, denn die Frage richtete sich nur an das soziale Phänomen. Die Kunst stellte andere Fragen: "Was für Filme machen die Brüder Alejnikow?", "Was ist der Nekrorealismus von Jufit?", "Worin besteht das Rätsel der Filme von Kondratjew?" Auf sie hätte die Zeit eine Antwort geben müssen. Doch erst hatte man keine Zeit dafür, und dann war es zu spät. Die Perestroika kam aus der Mode, und auf das "Parallele Kino" reagierte man in Rußland eher gereizt. Daran kann man nichts ändern; doch sobald sich wieder Interesse regt, wäre es gut, es direkt auf die Filme zu lenken.

Die Brüder Alejnikow wurden beide in Groznyj geboren; Igor 1962 und Gleb 1966. Ende der siebziger Jahre kamen sie nach Moskau. Anfang der achtziger Jahre lernten sie den Komponisten Sergej Letowj kennen, gelangten mitten ins Zentrum des Undergrounds und nahmen an den konzeptualistischen Spielen der Künstlerszene teil: mail art, book art, soz-art, home art. Gleichzeitig schlossen Igor das Moskauer Physikinstitut (MIFI) und Gleb das Moskauer Bauingenieurinstitut (MISI) ab. 1985 gründete Igor CINE FANTOM, versammelte unter dem Namen 'Paralleles Kino' unabhängige Regisseure um sich und galt seither als Anführer der Gruppe. Die Brüder drehten zusammen 18 Filme. Am 23. März 1994 kam Igor bei einem Flugzeugunglück ums Leben.

1988 drehten die Brüder Alejnikow den Film *Postpolitisches Kino*, dessen beide Teile verschiedenen Schaffensperioden zuzurechnen sind. Der erste Teil des Films ist reich an Filmziten und reflexiven mise-en-scène-Einstellungen; Unvereinbares wird konzeptualistisch nebeneinander gestellt, so daß das Präfix post- wie ein funktionales Glied auf Generations- und Zeitbezüge hinweist bzw. auf solch fundamentale Konstellationen wie den Bezug zwischen dem einen und dem anderen, zwischen einem dritten und den beiden anderen u.s.w. Im zweiten Teil des Films gewinnt das Präfix eine ganz eigene Bedeutung als danach, wobei es gleichgültig ist, auf was sich dieses danach bezieht: die Politik, die Moderne, den Tod des Kinos: der Film geht in eine Sommerurlaubsszene der Gebrüder Alejnikow über. An ihren Augen kann man nicht ablesen, wovon genau sie sich erholen; klar wird nur, daß sie alles vergessen haben: die Arbeit, den Anfang des Films.

Vor *Postpolitisches Kino* hatte Igor Alejnikow *Metastasen* und die Trilogie *M.E. - Traktoren - Ich bin kalt. Na und?* gedreht. Diese Kurzfilme spielten virtuos mit Tonaufnahmen und Bildern und wurden dadurch zu vorbildhaft semantischen Spielen. Mit *Metastasen* entstand aus fehlerhaft belichteten Filmstreifen, die man im Abfall fand, ein Film über das Ende der Welt. In *M.E.* wurde mit den Ausschußprodukten einer Plastikspielzeugfabrik ein monstrum exosse geschaffen, ein Ungeheuer ohne Skelett, oder: ein strukturloses Zeichen. Traktoren entmystifizierte den Traktor als Symbol friedlicher Arbeit und reicher Ernte und zeigte ihn als das, was er eigentlich ist: Ein landwirtschaftliches Nutzfahrzeug. Raupenkette, Hebel, Fahrerkabine. Nach dieser Trilogie legten die Brüder Alejnikow ihre Ansichten schriftlich dar:

*Die Autoren sind der Auffassung, daß die Menschheit in der gegenwärtigen Situation auf eine Informationskrise in der Kunst vorbereitet sein muß, da rein mathematisch alle Varianten von Informationsspeichern gesichtet werden müssen, und für einen weiteren Fortschritt neue Informationen, neuartige Strukturmodelle und eine hohe Bearbeitungsgeschwindigkeit nötig sind. Es geht um den Aufbruch in die Computerkunst. Aber der Computer ist kein Geschenk Gottes und es genügt nicht, lediglich mit ihm in Kontakt zu treten; man braucht einen Grundbaustein von Einheiten, mit denen das Gerät arbeiten kann. Die Kunst muß in solche Einheiten aufgesplittet werden, und je kleiner sie sind, desto besser, da aus kleineren Einheiten feinere Konstruktionen entstehen. Eine solche Sprache existiert bereits, die Autoren erschaffen sie nicht, sondern benutzen sie. Unbestrittenenmaßen zerstört diese Sprache eine Vielzahl von Illusionen des Betrachters in Bezug auf Kunst. Die Autoren wünschen, daß der Betrachter diese Sprache beherrscht; insbesondere derjenige, der sich als an der Entstehung eines Kunstwerks beteiligt betrachtet.*⁴

Die Regisseure stellten Versuche an mit den Strukturen traditioneller Genres, Wahrnehmungsstereotypen und -schablonen und trieben die Zerlegung der Einheiten weiter voran. Ein struktureller Bau fand sich jedoch dann auch in den kleinsten Einheiten; im Schlußlied von *Traktoren* entblößen die Strukturen sich selbst: Reime und Rhythmen setzen sich zu einem munteren Liedchen zusammen, dessen gleitender Wortsinn jedoch die Aufmerksamkeit auf das Oszillieren der Bedeutungen lenkte:

Unser Heimattraktor aus Tscheljabinsk
fährt die Mondbahn lang
neben dem Mond, am Himmel abends,
blinkt Metall von Weltenrang.

In den ersten Filmen wurde die Tonkomponente noch überwiegend zur unterstützenden Sinngebung verwendet, d.h. sie wirkte noch direkt auf die Emotionen: Wo es eine Grundidee und Gefühle gibt, kann der Zuschauer sich mit dem Autor identifizieren. Das ist der Grund dafür, daß die frühen Arbeiten der Alejnikows oft als Höhepunkt ihrer Meisterschaft aufgefaßt werden.

Ab der zweiten Hälfte von *Postpolitisches Kino* scheinen die beiden das Interesse an der entblößten Konstruktion verloren zu haben, in Wirklichkeit realisieren sie sie nun nach für das Auge des Betrachters unsichtbaren Gesetzen. Jetzt werden die Grundidee, die Gefühle, und dies ist zentral, die Idee der Aufsplitterung in Einheiten selbst zu solchen Einheiten, die sie in ihren 16mm-Computer einspeisen: in ihre 'Krasnogorsk'. "Nun führt jede ihrer analytisch strukturierten Vorgehensweisen nicht mehr zu einer nüchternen, an Schablonen orientierten Geometrie, sondern hinaus in einen Raum, dessen Gesetzmäßigkeiten unvorhersehbar sind".⁵

Die Brüder Alejnikow drehen *Die grausame Krankheit der Männer, Boris und Gleb, Ende des Films, Servierrochade, Die Stenotypistin und Warten auf de Bil* (Hauptpreis bei den Oberhausener Kurzfilmtagen 1991) nicht nur nach unvorhersehbaren, sondern auch für den Betrachter gefährlichen Gesetzmäßigkeiten. Diese Filme sind wie in eine Falle: ähnlich einem Menschen, der rasch die gesuchte Adresse findet, den Hauseingang aufspürt, sich im Dunkeln an die Treppenstufen herantastet und sich sehr spät, zu spät, des Fehlens von Treppenabsätzen, Wänden, Wohnungen bewußt wird. Die einzige Tür, hinter die er sich flüchten könnte, ist die Ausgangstür des Kinos.

Diese Art, mit filmischen Sehgewohnheiten umzugehen, ruft bei der Mehrheit der Zuschauer Verärgerung hervor. Diese Reaktion ist gerechtfertigt und erweist sich insofern als positives Resultat, als sie auf die Sprengung der unbewußten, automatisierten Wahrnehmung, die sich im Verkehr des Menschen mit der Filmleinwand herausgebildet hat, antwortet. Die Alejnikows setzen im Kampf mit dieser Wahrnehmung Pseudohelden und Pseudometaphern ein und beseitigen sie mit einem Pseudokonzeptualismus und Pseudostrukturalismus. In Täuschungsabsicht fangen sie an, Geschichten zu erzählen: *Hier war jemand, Aquariumfische dieser Welt, Traktoristen II, Die Geschichte der Liebe des Nikolai Berjoskin*. Obwohl sie sich weiter im Rahmen einer minimalistischen Ästhetik bewegen (immer noch gezwungenermaßen, doch ist dies längst schon als ästhetischer Faktor in ihre Arbeit miteinbezogen), gelingt es ihnen, vorgegebene Rahmen und automatisierte Verfahren hinter sich zu lassen. In jedem dieser Filme verzichten sie darauf, expressiv zu sein, etwas "ausdrücken" zu wollen und nehmen dadurch eine ironische und nachdenkliche Haltung ein. So stellen sie ihren freien Umgang mit dem Medium Film und das Bewußtsein dieser Freiheit unter Beweis.

'Täuschung' und 'Freiheit' könnten in bezug auf die Poetik ihrer Filme als Schlüsselbegriffe gelten, und als wichtigste Statements ihre Artikel: "Film ist eine Lebensweise/ein Abbild des Lebens"⁶, "Manierismus ist Klaustrophobie. Postmoderne ist Leben nach dem Tod".

Ein wichtiger Zug der Alejnikowschen Filmästhetik ist die Gleichwertigkeit von Bild und Ton, deren Wechselbeziehung immer sorgfältig ausgearbeitet ist. Der Gebrauch von Wochenschau- und Archivmaterial, darunter u.a. der in diesem Bereich in großen Mengen anfallende Filmabfall, verstehen sie als buchstäbliche Antwort auf die Bildexperimente der westlichen 'junk'-Kultur.

Die technischen Defizite der Filme war ein einschränkender Faktor, der zum ästhetischen Prinzip erhoben wurde: Vorsintflutliche Filmkameras und fehlende Synchronisationsmöglichkeiten führten unvermeidlich zu Stilmitteln der Stummfilmzeit: Das groteske Spiel der Akteure, der gehäufte Einsatz von Zwischentiteln. Auch die schlechte Qualität des Filmmaterials diktierte ihre Bedingungen: kurze

Einstellungen, großer Kontrastreichtum. Solche Einzeleffekte wurden oft verabsolutierend als Hauptmerkmale des 'Parallelen Kinos' betrachtet. Was die Filme der Alejnikows betrifft, so sind ihre an die frühe Filmgeschichte erinnernden formalen Elemente zwar ein Tribut, der für die künstlerische Freiheit gezahlt werden muß, den die Regisseure jedoch gleichzeitig auch als Chance zu einer Rückkehr begreifen: einer Rückkehr zu den Ausdrucksmitteln der Filmavantgarde zu Beginn des Jahrhunderts, zur Exzentrik Kuleschows, zur metaphorischen Montage Eisensteins, zum Universalismus Murnaus. So schließt sich der Kreis. Die Stilmittel der großen Stummfilme werden durch ihre organische Einbindung in eine andere Poetik zu Bestandteilen der Alejnikowschen Filmästhetik.

Jewgeni Jufit wurde 1961 in Leningrad geboren, erhielt eine höhere technische Ausbildung, begeisterte sich Anfang der achtziger Jahre für inszenierte Photographie, wobei er sich für Motive aus dem Lehrbuch für Gerichtsmedizin begeisterte, übertrug 1984 diese Thematik aufs Kino, schloß sich mit Gleichgesinnten zum Filmstudio Mzalalafilm zusammen und fand einen Namen für sein Tätigkeitsfeld: 'Nekrorealismus'.

'Nekrorealismus' ist eine Filmrichtung, die den Tod des sowjetischen Kinos und den Mythos vom Tod des Kinos überhaupt gewinnbringend zu ihrem Thema macht. Zur Zeit der "letzten Stadien der Verwesung des sowjetischen Kinos" (so die Terminologie der Nekrorealisten) in Erscheinung getreten, verlieh der 'Nekrorealismus' Symptomen der Verwesung ästhetischen Rang. Die empörend schlechte Qualität (des Filmmaterials, der Ideen und der Ideologie) wurde verabsolutiert: unter- und überbelichtete Filme, verrückt gewordene oder von Geburt an debile Helden, unmotivierte Körperbewegungen vollführten. Betrachtet man dies alles jedoch als logischen Schlußpunkt einer Entwicklung, so erscheint es als hinreichend organisch: das letzte Stadium des Zerfalls. Das ist es, was die Nekrorealisten interessierte. Und das ist bis heute ihre Form des Umgangs mit der Vergangenheit. Man kann sie erforschen, parodieren, romantisieren, oder zu Grabe tragen. Jufit und die anderen Nekrorealisten graben die sterblichen Überreste aus, um sie in ihrem unappetitlichen Zustand zur Schau zu stellen. Es ist nicht ganz eindeutig, um wessen Überreste es sich dabei handelt: *Lenin im Oktober*, *Ein Mädchen mit Charakter* und die *Kleine Vera*⁷. Man hat es mit einem Massengrab zu tun, in dem diese Filme brüder- und schwesterlich nebeneinander zu liegen kommen.

Die zweite Quelle, aus der sich der Nekrorealismus speist, ist die internationale Kinowelt. Die Leningrader halten sich am Mythos vom Tod des Kinos, der in den höheren Sphären der Filmtheorie kultiviert wurde, schadlos. Während das europäische Kino seine Schwanengesang anstimmte, und dafür, nachdem der Vorhang gefallen war, den Applaus einheimste, schufen die Nekrorealisten zu diesem Ablass ein sterbendes, totes Kino bzw. ein Kino der Toten. Die Filme trugen Namen wie *Suizid-Wildschweine*, *Harntreiber und Leichenfänger*, *Werwolfsanitäter*. Die Nekrorealisten füllten diese Filme nicht nur mit Selbstmördern, sondern ließen mit dem Gleichmut wahrhaft Toter zu, wie filmische Verfahren - zu Mordinstrumenten geworden - , selbsttätig in den Filmen ihr Unwesen trieben. Der Tod des Kinos und der Tod im Film trafen sich an der Leiche der sowjetischen Kinematographie.

Nichtsdestotrotz kann man sich kaum fröhlichere Filme als die des 'Nekrorealismus' vorstellen. Ebenso schwer wäre es, sich in puncto Lebenslust mit einem Degenerierten messen zu wollen. Ein Vergleich, der die Nekrorealisten kaum treffen kann, da ja Degeneration, Debilität und Schwachsinn zu dem Wenigen gehört, worauf sie in ihren Filmen Wert legen und was sie ganz als Kriterien ihrer Arbeit betrachten. Auf die Frage, was er von den Brüdern Alejnikow halte, antwortete Jufit einmal: "Was den Grad des Verfalls betrifft, sind sie schon nah an der Grenze, hinter der das metaphysische Nichts beginnt. Sie müssen noch hart arbeiten, aber sie verfügen bereits über ein gerütteltes Maß an Stumpsinnigkeit."

Solche provokativen Äußerungen in der Presse vervollständigten das Menschenbild, das die Filmhelden Jufits schufen: Kerle - Leichen - Untote; einer im Armeemantel, der nächste in Turnhosen, wieder ein anderer in einem Matrosenanzug für Kinder - das sind Eindrücke, an die man sich erinnert und die man leicht wiedererkennt. Viele von ihnen haben den Kopf und andere Körperteile mit (verrutschten) Mullbinden verbunden - ein mögliches Vorzeichen des bevorstehenden qualvollen Todes aufgrund von Verwundungen, Schlägen oder Verbrennungen. Vielleicht handelt es sich aber auch um einen in seinen Fallschirm verstrickten Landungstruppensoldaten aus irgendeinem infantil sadistischen Witz. Oder soll dieser Aufzug den stumpfsinnigen Gesichtsausdruck unterstreichen, ähnlich wie der mit Watte gestopfte Mund (ein sowohl im Film als auch im wirklichen Leben häufig auftretendes Verfahren der Nekrorealisten). Die lebenden Leichen treiben ausgelassene Scherze und füllen derart die Kurzfilme mit Ereignissen, die jeglicher kausalen Logik entbehren. In Jufits erstem erhaltenen Film, *Werwolfsanitäter*, entwickelt sich die Handlung so: Ein Mann im Matrosenanzug, "der

Knabe", steigt aus der Stadtbahn aus und läuft tief in den winterlichen Wald. Hinter ihm schleicht eine Gruppe weiß gekleideter Männer her: SanITÄTER. Auf einer Lichtung tummeln sich andere, mit Stöcken bewaffnete Kerle. Der Knabe klettert auf einen Baum und springt wieder herunter. Die Sanitäter und die wilden Kerle stürzen sich auf ihn und beginnen, auf ihn einzuschlagen. In der letzten Einstellung, der Vision vor seinem Tod, sieht der Junge einen weißen Dampfer vorbeiziehen.

Die Filme von Jufit lassen sich weder in die Gattung der Komödie noch der Tragödie einordnen. Ein debiles Kino hat seine debile Ästhetik hervorgebracht. Nachdem Jufit ihren Eigenwert erkannt hatte, drehte er 1987 *Frühling*. Von diesem Zeitpunkt an standen nicht mehr Tod und Idiotismus im Zentrum der Filme, sondern die 'Nekroästhetik', die den Tod der Ästhetik selbst bedeutete.

1989 stellte "Lenfilm" Jufit für einen Film mit dem romantischen Titel *Ritter der Lüfte* seine Studios zur Verfügung. In dieser pseudoheroischen Geschichte spielen Helden aus Jufits früheren Filmen. Die vergleichsweise hohe Qualität des Film- und Tonmaterials zwangen den Regisseur, seine eigene Ästhetik nachzuahmen, um damit nochmals ihre unter Beweis zu stellen, daß sie keinesfalls ein Zufallsprodukt war. Die im Tonfilm üblichen Dialogstrukturen reduzierte Jufit auf einige wenige Repliken ohne jeden Informationsgehalt, die die Figuren, die sie von sich geben, vor ihnen wesensfremden Funktionen schützen. Und damit seine Leichen auch auf der Breitleinwand und bei einer Filmgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde hemmungslos herumalbern können, verdunkelte und verkleinerte Jufit den Handlungsbereich im Bild und ließ so die Mutmaßungen der Zuschauer mit dem begrenzten Raum an hellen Stellen der Leinwand allein. Jufits bislang letzter Film, *Papa, Väterchen Frost ist tot*, hat normale Spielfilmlänge und erhielt 1992 auf dem Filmfestival von Rimini den Hauptpreis.

Der 'Nekrorealismus' besitzt also eine eigene Ästhetik. Trotzdem ist man versucht, Analogien zu suchen. Die zahlreichen Filmkritiker wagen meist keine Kategorisierungen, die weiter als ihre eigenen Assoziationen reichen: Richard Lester, Mack Sennetts Slapstick, der deutsche Expressionismus. Jufit selbst hat einmal gesagt, daß er in der Filmgeschichte keine Vorläufer findet. Sein einziger Seelenverwandter sei der Gerichtsmediziner Eduard von Hoffmann, der Anfang des Jahrhunderts lebte und Spezialist für Exhumierungen war.

Will man ernsthaft Parallelen außerhalb des Kinos finden, dann kommen einem als erstes die 'Jungen Wilden' in den Sinn, und als Bindeglied zu Malerei und Graphik Jufit selbst. Außerdem liegt es nahe, die Filme der Nekrorealisten mit den literarischen Werken Andrej Platonows, des Autors von *Tschewengur* und *Kotlowan*, in Verbindung zu bringen. Seine Helden heben eine mythische Baugrube aus, versetzen in *Tschewengur* (einem Ort, von dem niemand genau weiß, wo er liegt) in einem fort ihre Wohnhäuser, galoppieren ziellos in der Steppe umher und zeichnen sich bereits vor ihrem physischen Tod durch einen völlig teilnahmslosen Blick aus. Die Nekrorealisten kennzeichneten eine solche Wirklichkeit als tot, gaben ihr die Charakteristik "idiotisch" und verewigten sie auf dem Filmstreifen.

Jewgeni Kondratjew wurde 1959 in Rybinsk geboren. Er begann zusammen mit Jufit zu arbeiten, und leistete durch seine Mimik und Gestik einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der nekrorealistischen Bildästhetik, die von Jufit als "unbescholten von Instinkt und Unterbewußtsein" bezeichnet wird. Ebenso stark beeinflusste er das Kino der Brüder Alejnikow: Nachdem sie Kondratjew kennengelernt hatten, der in der Lage war, eine lange Pause nur mit Hilfswörtern zu füllen, tauchte in ihren Filmen ein Held auf, mit dem sie in den Bereich des Spielfilms vordringen konnten.

Als Regisseur drehte er selbst mehr als 15 Filme, darunter *Olfs Anhänger*, *Arbeit und Hunger*, *Lenas Männer* und *Nanajnana* und die ersten Clips für J.Stingray. De Bil/Debil, 'Schwarze Perle' Sankt Petersburgs, enfant terrible des 'Parallelen Kinos' - so lauten die Spitznamen für den Regisseur. Sprechende, vielleicht treffende Namen, die sein rätselhaftes Wesen jedoch nicht offenbaren, eher seine Unergründbarkeit belegen. Die einzige kritische Auseinandersetzung mit Kondratjew und seinem Werk, die beiden gerecht wird, stammt von Gleb Alejnikow: Es ist die Erzählung *Warten auf de Bil8*, in der das Geheimnis der Filme Kondratjews nicht analysiert, sondern kultiviert wird, und die einen beinahe an der Existenz des Regisseurs zweifeln läßt.

Er selbst verbirgt seine Augen hinter dicken Brillengläsern und seine Gedanken in Sätzen, die er nie zu Ende spricht. Interviews geht er aus dem Weg oder antwortet auf die Fragen der Journalisten in einer derart allgemeinen und überkorrekten Sprache, daß der Interviewer sich geniert, sie zu veröffentlichen. Einmal äußerte er sich jedoch in einem Brief an einen Freund:

Regisseure plagen sich für meine Begriffe innerhalb der allgemeinen, von ihnen erdachten Grenzen des Erlaubten ab. Aber das Illusionäre kennt keine Grenzen. Der Traum aller Surrealisten war es, Illusionen zu schaffen, doch benutzten sie traditionelle filmsprachliche Mittel wie Montage und Bildkomposition. Ich hingegen strebe folgenden Effekt an: Ist ein Bild vorbei, kommt schon das nächste, und...!!! Der Zuschauer kann sich nicht sicher sein, ob er wirklich etwas gesehen hat, oder ob es ihm nur so vorkam.

Nachdem der erwünschte Effekt erreicht war, ging Kondratjew (auf den Spuren Norman McLaren) daran, das "Kino" selbst zu verbergen, indem er auf den Filmstreifen zeichnete oder ihn so stark zerkratzte, daß man die Schauspieler einfach nicht mehr sehen konnte. In seinen Filmen entstehen für den Zuschauer zwei Welten: die des Films und eine gezeichnete. Mal verdoppeln sie sich gegenseitig, mal treten sie zueinander in Konflikt, mal existieren sie voneinander unabhängig. Man ist versucht zu schreiben, daß diese zweite Wirklichkeit den Filmen eine neuartige Tiefe verleiht; aber es handelt sich im Gegenteil um eine neue Oberflächenstruktur, die den Filmstreifen und die Leinwand spürbar macht. Die Zweidimensionalität treibt ihren Spott mit der Illusion des dreidimensionalen Raums, schneidet ihr Grimassen und setzt ihr Hörner auf, unterdrückt sie und demonstriert die grobe Macht des Materials indem sie das Trügerische der Illusion bloßstellt und die Filmbilder als Trugbilder entlarvt.

Der Name Kondratjews läßt sich am wenigsten von allen mit technischem Fortschritt und Filmtechnologie in Einklang bringen: Seine Kamera hat keinen elektronischen Belichtungsmesser, keinen mechanischen Aufziehmechanismus, keine ordentlichen Objektive. Kondratjew vertraut seiner Intuition, seinen Augen und seinen Händen: Er entwickelt seine Filme selbst, ganz zu schweigen von der Intimität des Bemalens von gedrehtem Filmmaterial, beim tête-à-tête mit jedem einzelnen Filmbild.

Der Film *Die Bildung des Kinos. Horizontaler Primitivismus* (1988) lehrt den Zuschauer - ähnlich wie Wertows *Der Mann mit der Kinokamera* (1929) - die Grundtatsachen des Kinos; zugleich wird gezeigt, wie der Autor selbst dabei das Filmemachen lernt. Übrigens hatte Kondratjew, wie auch andere Regisseure des 'Parallelen Kinos', während der Existenz der *Leningrader Freien Akademie*⁹ Schüler um sich, denen er beibrachte, Filme ohne Kamera zu machen, indem man auf schon belichtetes Filmmaterial zeichnet. Erst nach längeren Übungen dieser Art ließ er sie die Kamera in die Hand nehmen. Und gerade diesem Regisseur gelingt es, eine Art schamanischer Illusion zu schaffen, die den Neid fortschrittlicher Filmtechniken erregt.

Diese Regisseure stehen für drei Hauptrichtungen des 'Parallelen Kinos', in deren Rahmen das Schaffen der anderen Künstler - insgesamt an die 20 Gesinnungsgenossen und Schüler - bewertet werden muß.

Und dennoch ist die Geschichte des 'Parallelen Kinos' heute zu Ende. Der erste Grund hierfür liegt in der Natur der Sache: Nach der Zerstörung des ideologischen Systems und dem Einstürzen des *Mosfilm*-Imperiums ist jeder auf sich selbst gestellt und es gibt nichts mehr, wozu man Parallelen ziehen könnte. Der zweite Grund ist technischer Art und empörend: In Rußland wird kein 16mm-Filmmaterial mehr hergestellt! Die glücklichen Besitzer der inzwischen abgelaufenen Filmreste drehen im Wissen, daß sie keine Möglichkeit mehr haben, ihre Filme zu vertonen, Kopien zu ziehen und sie irgendwo zu zeigen. Der dritte Grund ist tragisch: Igor Alejnikow lebt nicht mehr. Er war es, der sich von Anfang an um alle "filmpolitischen" Belange kümmerte und sich die organisatorische Arbeit aufgebürdet hatte, dank derer das 'Parallele Kino' aufblühte. Er führte das Archiv. An ihn wandten sich, zu ihm reisten junge Regisseure.

Doch die Situation stellt sich nicht ganz so bedrückend dar, wenn man das 'Parallele Kino' als Eigennamen der oben genannten Personen begreift. Sie werden weiter arbeiten und so diesen Namen mit neuem, eigenen Sinn füllen.

Heute ist das 'Parallele Kino' eine Gruppe immer noch junger Leute, deren Positionen sich zu Beginn der achtziger Jahre innerhalb des Untergrunds entwickelt hatten und deren erste Filme außerhalb der Maschinerie staatlicher oder kommerzieller Filmproduktion entstanden waren.

Olga Ljalina

Übersetzung: Hubert Bauer

- 1 'Nordpol'. Dieses Leningrader Kollektiv (O.Kotelnikow, A.Medwedew, A.Owtschinnikow, E.Kondratjew, Brüder Inal) spezialisierte sich auf verschiedene Trickfilmtechniken (Verwendung mit Filzstiften behandelter durchsichtiger bzw. belichteter und danach zerkratzter Filmstreifens). (Anm. d. Ü.)
- 2 Zusammengesetzt aus den ersten Buchstaben des Namens Che Guevara und den letzten Silben des Namens des sowjetischen Bürgerkriegshelden W. Tschapajew. Die Mitglieder von Tsche-pajew (A.Feoktistow, M.Pishamski u.a.) befassen sich unter der Führung der Kunsthistorikerin O.Lepestkowa mit filmischen Mythen und der Propaganda der "totalen Tschapajew-Idee". (Anm. d. Ü.)
- 3 Konzeptualistische Strömung, die mit sowjetischer Symbolik und Thematik spielt
- 4 "Was die Brüder Alejnikow über ihre Filme denken." CINE FANTOM Nr. 9, 1987.
- 5 Jekaterina Bobrinskaja, "Die Brüder Alejnikow." In: Parallelnoe kino v SSSR (hg. von der Redaktion von CINE FANTOM). Moskau 1989, 6-9, hier 7.
- 6 Der russische Titel "Kino - obras shisni" umfaßt beide Bedeutungen (Anm. d. Ü.).
- 7 Lenin v oktjabre (1937, R: M.Romm), Dewuschka s charakterom (1939, R: K.Judin) - Musterbeispiele der sozialistischen Filmästhetik der 30er Jahre; Malen'kaja Vera (1988, R: W. Pitschul) - erfolgreicher Film der Perestroika; (Anm. d. Ü.)
- 8 In deutscher Übs. veröffentlicht in *Du* 1993, 2, S.24-29 (Anm. d. Ü.).
- 9 Gegründet im Jahre 1988 als erste freie Universität in der UdSSR. An der *Freien Akademie* unterrichteten Künstler, Schriftsteller, Regisseure, Kunsthistoriker, die sich als dem Underground zugehörig empfanden. Die Akademie bestand bis zum Jahr 1992.

Der Beitrag wurde der Zeitschrift "Balagan - Slavisches Drama, Theater und Kino", Heft 1/95 entnommen.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 30/31 1995,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>