



Auf der Suche nach der versiegelten Zeit

Materialitäten des Poetischen in Sergej Paradschanows »Schatten vergessener Ahnen« und ihr bildungspolitischer Kontext

Adrianna Hlukhovych

»Weshalb gehen die Leute eigentlich ins Kino? Was treibt sie in einen dunklen Saal, wo sie auf einer Leinwand zwei Stunden lang ein Spiel von Schatten beobachten können? Suchen sie dort Ablenkung und Unterhaltung? Brauchen sie etwa eine besondere Art von Narkotikum? In der Tat existieren überall in der Welt Unterhaltungskonzerne und -trusts, die Film und Fernsehen ebenso wie auch viele andere Formen der darstellenden Künste für ihre Zwecke ausbeuten. Doch nicht etwa hiervon sollte man ausgehen, sondern sehr viel mehr von dem prinzipiellen Wesen des Kinos, das etwas mit dem Bedürfnis des Menschen nach Weltaneignung zu tun hat. Normalerweise geht der Mensch ins Kino wegen der verlorenen, verpaßten oder noch nicht erreichten Zeit. [...]

Worin besteht das Wesen der Autorenfilmkunst? In einem bestimmten Sinne könnte man sie als ein Modellieren der Zeit bezeichnen. Ähnlich wie ein Bildhauer in seinem Innern die Umrisse seiner künftigen Plastik erahnt und entsprechend alles Überflüssige aus dem Marmorblock herausmeißelt, entfernt auch der Filmkünstler aus dem riesengroßen, ungliederten Komplex der Lebensfakten alles Unnötige und bewahrt nur das, was ein Element seines künftigen Films, ein unabdingbares Moment des künstlerischen Gesamtbildes werden soll.«¹

1 Paradschanow, Kozjubynskij, »Feuerpferde« und »Schatten«

Der Film »Schatten vergessener Ahnen« (1964) von Sergej Paradschanow (1924–1990) ist eine Verfilmung der gleichnamigen, 1911 erschienenen Novelle von Mychajlo Kozjubynskij (1864–1913). Der Film des jungen Regisseurs des Kyjiwer Oleksandr-Dowschenko-Filmstudios (zu jener Zeit Ukrainische Sowjetische Sozialistische Republik) wurde realisiert als

¹ Tarkowskij (2000, 66f).

Tribut zum 100. Geburtstagsjubiläum des Klassikers der ukrainischen literarischen Moderne. Vom Regisseur Paradschanow, der bis dahin bereits einige Spiel- und Dokumentarfilme im Stil des sozialistischen Realismus² gedreht hatte, erwartete man ein ähnliches Standardwerk im Sinne der sowjetischen Filmproduktion und -propaganda. Der Film wurde jedoch zum bekanntesten Werk des ukrainischen poetischen Kinos³, das sich der Tradition des sowjetischen sozialistischen Realismus widersetzte.

² Unter dem »sozialistischen Realismus« versteht man eine dogmatische »Stilbewegung mit Totalitätsanspruch«, die auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftstellerinnen und Schriftsteller im Jahr 1934 verabschiedet wurde. Die Bewegung begann als Reaktion auf den russischen und sowjetischen Formalismus und endete größtenteils mit Stalins Tod im Jahr 1953. Der sozialistische Realismus setzte dem »Intellektualismus« und der Ästhetisierung der Kunst der 1920er Jahre »eine von der kommunistischen Regierung kontrollierte, an ideologischer Vermittlung orientierte und allgemein verständliche, »realistische« Filmdramaturgie« entgegen und rückte »Probleme der zeitgenössischen sozialen »Wirklichkeit«, der Arbeit und des Klassenkampfes, des Aufbaus der neuen Gesellschaft« und gelegentlich auch »didaktisch ergiebige, historische Themen« in den Mittelpunkt. Filme dieser Stilrichtung wurden »in glatten und einfach konstruierten Fiktionen mit schemenhaften Plots dargeboten, deren typisierte Helden wenig individuelle Züge aufweisen«; die meisten von ihnen haben »eine idealisierende und optimistische Tendenz«. Die Hauptfunktion der sozialistisch-realistischen Filme lag in der Regel »in der Erziehung zu und Bildung von sozialistischen Idealen« (vgl. Brunner (2012b)).

³ Eine einheitliche Definition und Begrifflichkeit für das Phänomen des poetischen oder lyrischen Films oder Kinos gibt es nicht, denn »[p]oetische Filme lassen die herkömmlichen Gattungs- und Genrenormen hinter sich, indem sie deren Grenzen zum Fließen bringen.« Einige gemeinsame Züge dieses Phänomens lassen sich dennoch benennen: Poetische Filme »sind in erster Linie persönliche Visionen der Filmemacherinnen und Filmemacher, in denen die konkrete Dingwelt des Objektiven und die imaginäre Vorstellungswelt des Subjektiven wichtiger sind als die Logik und Hermetik dramaturgischer Spannungskurven. Poetische Filme leben stark aus der Kameraarbeit, die die Bilder in lyrischer Weise verbindet.« (Brunner (2012a)) Speziell den ukrainischen poetischen Film identifiziert Joshua First zunächst als »a cultural trope to differentiate Ukrainian cinema, both from central productions in Moscow, and from the folkloric mode of representing Ukrainians that dominated film production in the Soviet Union from the mid-1930s to the early-1960s.« (First (2009)) Ferner stellt First drei Merkmale des ukrainischen poetischen Kinos als loses ästhetisches System fest: die Relevanz der Frage nach der Autorschaft; das Interesse an Folklore und historisch-mythologischen Themen sowie ihre Verfremdung gegenüber der folkloristischen Darstellung der nicht-russischen Nationalitäten in der UdSSR; schließlich das Interesse an früheren und aktuellen modernistischen und avantgardistischen Filmströmungen sowohl in der So-

Den Plot, sowohl der Novelle als auch des Films, bildet im Wesentlichen die Liebesgeschichte von Iwan und Maritschka, die von der Feindschaft ihrer Familien überschattet ist. Während sich Iwan auf einer Alm verdingt, um Geld für die Hochzeit zu verdienen, verunglückt Maritschka. Iwan kehrt zurück, heiratet Palahna, doch sein Versuch, eine Familie und einen gemeinsamen Haushalt zu gründen, scheitert. Er kann Maritschka nicht vergessen und vereint sich mit ihr letztendlich im Tod.

Das Werk Mychajlo Kozjubynskyjs hat in das Schulprogramm der Ukrainischen Sowjetischen Sozialistischen Republik in einem respektablem Umfang Eingang gefunden. In erster Linie erwiesen sich diejenigen Werke des Schriftstellers als dankbarer Stoff, die soziale Probleme und den Klassenkampf zum Thema hatten oder in diesem Kontext interpretiert werden konnten. So wurden in die Lehrbücher für ukrainische Literatur für die neunte bzw. zehnte Klasse in den 1950-1980er Jahren, also kurz vor und nach der für diesen Beitrag maßgeblichen Erstaufführung des Films »Schatten vergessener Ahnen« von Sergej Paradschanow, etwa folgende Werke aufgenommen: die Erzählung »Fata Morgana« (1910) und die Novelle »Pferde sind nicht schuld« (1912) über den Wandel des ukrainischen Dorfes um die Jahrhundertwende und nach der russischen Revolution in den Jahren 1905–1907.⁴ Gewissermaßen als eine Ausnahme, die die Regel bestätigte, gelangte auch die Novelle »Intermezzo« (1908) in das Schulprogramm. Ihre in der Sowjetunion nicht unbedingt favorisierte impressionistische Stilistik war durch den autobiografischen Hintergrund des Schriftstellers und die Künstlerthematik kompensiert; offensichtlich trugen die beiden Umstände zur Aufnahme der Novelle in den Bildungsplan bei.

Anders ist dies bei der impressionistischen Erzählung »Schatten vergessener Ahnen«: Auch vor den 1960er Jahren gehörte sie nicht zum Schulprogramm und nahm auch außerhalb des schulischen Kontextes einen eher marginalen Platz ein. In die Lehrbücher wurde die Erzählung erst in der unabhängigen Ukraine aufgenommen, als der schulische Kanon der ukrainischen Literatur revidiert wurde. Die Sonderstellung der

wjetunion als auch in Westeuropa (vgl. First (2009); First (2015, 124f)). Zum ukrainischen poetischen Kino vgl. außerdem Brjuchowezka (2001); Brjuchowezka (2002).

⁴ Für die hilfreichen Informationen und inspirierenden Hinweise danke ich herzlich Silviia Glukhowych und Pawlina Rossul.

Erzählung im Schaffen von Mychajlo Kozjubynskyj wurde im Lehrbuch für ukrainische Literatur auch noch in den frühen 1990er Jahren hervorgehoben:

»Die Erzählung ›Schatten vergessener Ahnen‹ (1911) nimmt im Schaffen von Kozjubynskyj – dem Inhalt und dem Stil nach – einen besonderen Platz ein. Für den gesamtukrainischen Leser ist sie eine Entdeckung des Lebens der Bevölkerung des Huzulenlandes (der Bukowina), jenes bezaubernden Teiles des ukrainischen Landes, der über Jahrhunderte hinweg von der großen Ukraine weggerissen war.«⁵

In das Lehrprogramm der unabhängigen Ukraine ist die Erzählung »Schatten vergessener Ahnen« als obligatorische Lektüre, gleichsam mit dem Verweis auf ihre Verfilmung, eingegangen. Aktuell ist Paradchanows Film »Schatten vergessener Ahnen« im ukrainischen Standard-Lehrplan und im Profil-Lehrplan für die ukrainische Literatur in der zehnten Klasse verankert – und zwar als (empfohlene) Erweiterung des künstlerischen und gesellschaftlichen Kontextes der Erzählung von Mychajlo Kozjubynskyj, anhand welcher Schülerinnen und Schüler lernen, regionale Kulturen, Sitten und Sprachvarietäten zu beachten, zu schätzen und zu analysieren. Im Anschluss an den Film und seine literarische Vorlage üben sie sich darin, Bilder und Symbole zu deuten sowie die Besonderheiten des Impressionismus in der Literatur und in anderen Künsten, unter anderem im gesamteuropäischen Kontext, zu identifizieren und zu vergleichen. Schülerinnen und Schüler reflektieren den Zusammenhang zwischen dem Phantastischen und dem Realen sowie den Widerspruch zwischen Traum und Wirklichkeit. Ferner machen sie sich mit dem Schaffen von Sergej Paradchanow sowie mit dem Paradigma des ukrainischen poetischen Kinos vertraut.⁶

*

Einige der Gründe, warum die Erzählung »Schatten vergessener Ahnen« in die sowjetische sozialistische Realität nicht so recht hineinpassen wollte, dürften auch ihre Verfilmung betreffen: die ›Rückständigkeit‹ der in den Karpaten lebenden Ethnie mit ihren Aberglauben, mystischen Ritualen und ›Schatten‹ der Vergangenheit; ein passiver, apolitischer, dem Schicksal ergebener Protagonist, der das Gegenteil des sozialistischen, in die Zukunft blickenden Helden verkörpert; ferner ein fataler Ausgang der

⁵ Borschtschewskyj u. a. (1992, 204).

⁶ Vgl. Mowtschan (2017, 16f); Ussatenko (2017, 25f).

scheinbar nichts weiter versprechenden Geschichte. In der Dokumentation zur Beurteilung und Zulassung des Films finden sich mehrmals kritische Hinweise und Forderungen zur Überarbeitung des Filmmaterials im Sinne der sozialen und (anti-)religiösen Problematik, die dem tragischen Schicksal von Iwan und Maritschka zugrunde gelegt werden sollte. Sie deklarieren, dass »die höchste Aufgabe des Drehteams die Wiedergabe der sozialen Bedingungen, des realen Hintergrunds ist, vor dem sich Iwan und Maritschka verliebten, aufblühten und umkamen«⁷.

Immerhin war die (zum Teil hineininterpretierte) soziale Lage und die Ungleichheit von Iwan und Maritschka – als Zurschaustellung des Klassenkampfes – eine gewisse Voraussetzung und Rechtfertigung für die Aufnahme und Fortsetzung der Dreharbeiten an den »Schatten« in den sowjetischen Realien. Die Auseinandersetzung mit der ›Last der Vergangenheit‹ betraf dies in besonderem Maße: Nicht ohne Grund lief der Film im internationalen Verleih zu Sowjetzeiten unter dem Titel »Feuerpferde« – mit einem subtilen Versprechen der Bewältigung der ›Schatten‹ der Vergangenheit und der Rückständigkeit im Sinne des ›roten‹ Sozialismus: Die aus dem Kontext der literarischen Vorlage herausfallende Einstellung mit dem sich in rote Pferde verwandelten Blut versinnbildlicht diese Verheißung sehr treffend (s. Abb. 2). Sergej Paradschanow selbst ließ die Interpretation des im Film kurz aufscheinenden Bildes der Feuerpferde offen.

*

Die Tatsache, dass die Erzählung »Schatten vergessener Ahnen« in den schulischen Lehrplan erst nach ihrer Verfilmung aufgenommen wurde, ist bemerkenswert. Unter anderem geht es hier um den Fall, in dem die filmische Adaptation eines literarischen Werkes – als transformativer, schöpferischer Akt – bekannter wurde als die literarische Vorlage selbst und dadurch zur Bekanntheit der letzteren nachträglich beigetragen hat. Auf eine derartige Popularisierung der Literatur bzw. des ›literarischen Kapitals‹ des Films mittels Adaption hat bereits André Bazin hingewiesen.⁸

Literaturverfilmung als Bildungs- und Erziehungsmedium – unter anderem zur Vermittlung des kulturellen, nationalen Erbes,⁹ aber auch als

⁷ Korohodskij und Schtscherbatiuk (1994, 75).

⁸ Vgl. Bazin (1993, 36f).

⁹ Vgl. Schneider (1981, 283).

Medium der staatlichen Propaganda – wurde im Laufe der (Film-)Geschichte öfter und bereitwillig in Anspruch genommen. Auch in der Sowjetunion wurden Literaturverfilmungen als Kulturgut großzügig gefördert. Filmemacherinnen und Filmemacher griffen auf literarische Vorlagen bereitwillig zurück, weil letztere zum einen als Inspirationsquelle für filmische Sujets dienten und zum anderen weil sie – als vom Staat geprüfte und gebilligte Kanonwerke – dabei halfen, die Zensur des Filmmaterials umzugehen.¹⁰ Die Bereitwilligkeit der Rezeption der Literaturverfilmungen, unter anderem im Bildungskontext, hängt ferner nicht zuletzt mit den gepriesenen wie beklagten, vermeintlichen, Zugänglichkeit und dem Realitätsbezug des Films zusammen, die auf die Indexikalität der (bewegten) Bilder dieses (Massen-)Mediums zurückgeführt werden. Insofern: Während etwa Walter Benjamin die »technische Reproduzierbarkeit« des Films mit der Gefahr der »Ästhetisierung der Politik«¹¹ und die »Politisierung der Kunst«¹² in Zusammenhang stellte und Theodor W. Adorno und Max Horkheimer die filmische Massenproduktion als triviale, verblendende, manipulative Kulturindustrie scharf kritisierten,¹³ proklamierte Wladimir Lenin den Film zu der wichtigsten Kunst (der Aufklärung) in der Sowjetunion.¹⁴

Die Aufnahme der Erzählung »Schatten vergessener Ahnen« in den schulischen Lehrplan nach ihrer Verfilmung ist nicht weniger bemerkenswert als ihre Kanonisierung erst nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und die jahrzehntelange Verbannung des Films aus den sowjetischen Kinosälen. Die Gründe für diese auffallende Konstellation waren vielfältig. Einigen von ihnen möchte ich in diesem Beitrag nachgehen: Im Folgenden komme ich der exzentrischen Gestalt Sergej Paradschanows, der Politisierung des Films durch seine skandalöse Premiere sowie der eigentümlichen Poetik der Materialitäten in den »Schatten« auf die Spur.

¹⁰ Vgl. Nebesio (2000, 41); Steffen (2013, 15).

¹¹ Benjamin (1980, 506).

¹² Benjamin (1980, 508).

¹³ Vgl. Adorno und Horkheimer (1988).

¹⁴ Vgl. Engel (1999, 17).

2 Das Genie Paradschanow

Das ›Genie‹¹⁵ Paradschanow, wie sich der Filmemacher gelegentlich nannte, war stets darum bemüht, sowohl als Künstler als auch als Mensch, diesem Image zu entsprechen: Der in Tiflis, der Hauptstadt Georgiens, als Sarkis Paradschanjan geborene Regisseur verfügte über ein unglaubliches Talent, seine Biografie immer wieder neu zu erfinden. Noch heute ist es für seine Biografen nicht einfach, die Wahrheit von der Dichtung zu trennen. Denn Paradschanow »war ein Provokateur, Exzentriker und Mystifikator im Leben wie in der Kunst.« »Sein Verhalten im Leben war genauso effektiv theatralisiert wie seine Kunstwerke.«¹⁶ (s. Abb. 1)

Schönheit galt für Paradschanow »als oberstes Gesetz, sie konnte aus dem Nichts entstehen und verwandelte das graue Leben in ein Fest«¹⁷, wie etwa beim inszenierten Empfang der Gattin eines prominenten ausländischen Gastes: In seiner Kyjiwer Wohnung »war die Elektrik seit langem kaputt; es gab kein Licht und keinen Fahrstuhl.« Indes ließ Paradschanow »hunderte Kerzen anzünden, und seine kostümierten Jünglinge trugen die Dame nach oben [...]. So wurde der miserable Alltag verdrängt und in eine theatralische Handlung umgewandelt«¹⁸.

Nach dem Besuch des Staatlichen Instituts für Kinematografie in Moskau wurde Sergej Paradschanow als Filmregisseur im Kyjiwer Filmstudio engagiert. Am Beginn seiner Karriere drehte er in der Ukraine mehrere kanonische Filme im Stil des sozialistischen Realismus. Doch erst mit den »Schatten vergessener Ahnen« fand Paradschanow zu seinem einmaligen Filmstil und wurde – ferner mit seinen späteren Filmen »Die Farbe des Granatapfels« (»Sajat Nowa«, 1969), »Die Legende der Festung Suram« (1985), »Kerib, der Spielmann« (1988) – zu einem Regisseur von Weltrang.

Paradschanows Exzentrik und seine Bereitschaft zur Konfrontation mit dem Sowjetregime, die nicht zuletzt sein individualistisches Image eines *auteur* stärkte, waren im Übrigen die Ursache für seine Konflikte mit Obrigkeiten und mehrmalige Verhaftungen. Offiziell wurde Parad-

¹⁵ Vgl. Grigorjan (2011, 118).

¹⁶ Engel (1999, 177).

¹⁷ Engel (1999, 177).

¹⁸ Engel (1999, 177).

schanow wegen Homosexualität, illegalen Handels und Beamtenbestechung verurteilt. Aus seiner längsten, fünfjährigen, Haft wurde er – dank Bemühungen und Fürbitten mehrerer namhafter Künstlerinnen und Künstler, darunter Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, v. a. aber Lilja Brik und Louis Aragon – etwa ein Jahr früher entlassen.

3 Premiere der »Schatten«

Die Uraufführung der »Schatten vergessener Ahnen« fand im September 1965 im Kinotheater »Ukrajina« in Kyjiw statt. Nach den im Sommer durchgeführten Verhaftungen der ukrainischen Intellektuellen bot sich die Premiere des im Sinne des kulturellen, nationalen Erbes bedeutsamen Films als geeigneter Rahmen für eine Protestaktion an.¹⁹ Nach der Vorstellung des Drehteams ergriff der Literaturkritiker und Aktivist Iwan Dsjuba²⁰ das Wort und rief – wie es im Bericht zur Veranstaltung heißt – »nationalistische« und »antisowjetische« Sprüche etwa folgenden Inhalts aus: »Genossen! Die Reaktion des Jahres 1937 hat begonnen. In der Ukraine finden zurzeit Verhaftungen der ukrainischen Intellektuellen – Schriftsteller, Dichter, Künstler – statt [...]. Schande über die Regierung! Wer für uns ist, stehe zum Zeichen des Protests auf.«²¹ Einige Kinobesucherinnen und -besucher erhoben sich. Alarmsirenen wurden eingeschaltet, und die Miliz besetzte den Kinosaal. Das war unerhört. Die Premiere

¹⁹ Aus unterschiedlichen Gründen, die den Stoff, die Ästhetik, die Produktion und Distribution der »Schatten« betrafen, wurde der Film mit der ukrainischen nationalen Idee assoziiert. Einerseits war diese Konstellation auf den Autor der literarischen Vorlage, Mychajlo Kozjubynskij, zurückzuführen, der sich seinerzeit für die Förderung der ukrainischen Sprache und Kultur einsetzte und in diesem Sinne als eine bedeutende Figur für die Dissidentenbewegung fungierte. Eine zentrale Rolle bei der Politisierung des Films spielte jedoch die Hinwendung zur Kultur der Huzulen (vgl. die Fußnote 34) und die Verwendung im Film des huzulischen Dialekts ohne die zu jener Zeit übliche russische Synchronisierung, was in der kulturellen Situation in der UdSSR der 1960er Jahre nicht nur als filmästhetische Entscheidung, sondern auch als politischer Akt aufgefasst werden kann.

²⁰ Iwan Dsjuba (1931*) ist Autor des bekannten, einige Monate nach der Premiere der »Schatten vergessener Ahnen« anlässlich der Verhaftung der ukrainischen Intellektuellen verfassten Pamphlets »Internationalisierung oder Russifizierung?«, des damaligen Bestsellers des Selbstverlags (vgl. Brjuchowezka (2012, 41f)).

²¹ Brjuchowezka (2012, 41).

und der Film wurden zum politischen Skandal.²² Dessen Folgen waren Kündigungen und Verhaftungen der Protestierenden sowie weiterer ukrainischer Intellektuellen; ferner führten sie zu einer schärferen Filmzensur und zum späteren Drehverbot für Sergej Paradschanow.

Obschon nicht verboten, verschwand der Film »Schatten vergessener Ahnen« so gut wie vollständig aus den einheimischen Kinosälen und wurde hauptsächlich auf Filmfestivals im Ausland gezeigt (und dabei mehrfach ausgezeichnet). Spätere Produktionen des ukrainischen poetischen Kinos traf ein ähnliches Schicksal. Mehrere Jahre später äußerte sich Paradschanow zu diesem verhängnisvollen Zusammenhang zwischen dem Kino und der Nationalitätenpolitik in der UdSSR ironisch: Ich bin ein Armenier, der in Georgien geboren wurde und wegen des ukrainischen Nationalismus im russischen Gefängnis saß.²³

4 Film und Propaganda

Die sowjetische Zensur war zur Zeit der Erscheinung des Films »Schatten vergessener Ahnen« ein bekannt-berüchtigtes Phänomen. Sie betraf alle Sparten der Kunstproduktion, wobei der Film in der sowjetischen Hierarchie der Künste eine Sonderstellung genoss. Als leitender Ansatz galten hier die für die gesamte Sowjetära geltenden Worte Wladimir Lenins: »Von allen Künsten ist für uns die Filmkunst die wichtigste«²⁴. Gleichwohl betraf dieser Leitgedanke nicht das ästhetische Potenzial des Films, sondern sein Potenzial als Mittel der Agitation und Propaganda. Denn besonders in den Anfängen des sowjetischen Staates, in dem ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung Analphabeten waren, versprach man sich vom Medium Film eine besondere Wirkung auf die breiten Massen.²⁵ Der Film wurde in der Sowjetunion als Massenkunst und als kollektives Produkt verstanden. Insbesondere zu Beginn der sowjetischen Filmgeschichte sollte – entsprechend der Ideologie des revolutionären Umsturzes – die »niedere«, periphere Filmkunst zur »hohen«, zentralen

²² Vgl. Brjuchowezka (2012, 41).

²³ Vgl. Alexander-Garrett (2020).

²⁴ Vgl. Engel (1999, 17).

²⁵ Vgl. Engel (1999, 17).

Kunst etabliert werden.²⁶ Dieses ideologische Programm wurde auch in den 1960er Jahren vom Staat unterstützt und gesteuert.²⁷

Politisch war diese Zeit in der Sowjetunion v. a. durch den 1956 in Moskau abgehaltenen und in den 1960er Jahren nachhallenden XX. Parteitag der Kommunistischen Partei geprägt, auf dem der damalige Generalsekretär Nikita Chruschtschow zum ersten Mal öffentlich Stalins Herrschaft als eine Zeit des Massenterrors und der Geschichtsfälschung verurteilte. Die durch dieses Bekenntnis ausgelösten – wenn auch zögerlichen und subversiven – Änderungen im politischen wie im kulturellen Bereich, sind in die Geschichte unter dem Namen »Tauwetter«²⁸ eingegangen. Die zwielichtige Tauwetterperiode zeichnete sich dadurch aus, dass »[d]er politische Terror [...] verschwunden [war], nicht aber die politischen Repressionen, die nun nicht mehr die Massen betrafen, sondern die sich formierende Opposition, Dissidenten und Künstler.«²⁹

²⁶ Vgl. Engel (1999, 20).

²⁷ Aufgrund des aufklärerischen, agitatorischen Auftrags des Films spielte seine dokumentarische Qualität, bspw. und besonders in frühen sowjetischen Kinochroniken und Wochenschauen, eine besondere Rolle. Die Vorliebe für das Dokumentarische in der Sowjetunion verhalf dieser Filmgattung zu rascheren technischen Entwicklungen und ästhetischen Innovationen. Das Dokumentarische sollte das unvoreingenommene Publikum in die Position der Zeugenschaft, mitunter der Sensation, versetzen (vgl. Engel (1999, 19)). In Bezug auf die 1960–1970er Jahre darf man nicht vergessen, dass sie eine der produktivsten und innovativsten (Wende-)Zeiten in der Geschichte des Dokumentarfilms und des Dokumentarischen war: Der in den 1940er Jahren entstandene italienische Neorealismus und die sich in den 1950–1960er Jahren in Frankreich formierte *nouvelle vague* übten zu jener Zeit noch eine nachhaltige Wirkung aus. Die 1950er Jahre waren die Geburtsstunde des *free cinema* in Großbritannien. In den 1960er Jahren blühten die *cinéma vérité* in Frankreich und die *direct cinema* in den USA auf. Diese prägenden Filmepochen und Filmströmungen setzten sich für die »Errettung der äußeren Wirklichkeit« (vgl. Kracauer (1985)) ein, bewegten sich oft zwischen dem Dokumentarischen und Poetischen und übten Einfluss unter anderem auf Sergej Paradjanow und seinen Film »Schatten vergessener Ahnen« aus. Auch grundsätzlich konnten sich die Obrigkeiten in der UdSSR mit einer dokumentarischen Basis des Poetischen eher abfinden: Das Dokumentarische wurde somit zur Grundlage des Poetischen in der sowjetischen Kinematografie der 1960er Jahre (vgl. Woll (2000, 197)).

²⁸ Die Bezeichnung wurde dem Titel des Romans »Tauwetter« (1956) des Schriftstellers und Journalisten Ilja Ehrenburg entnommen. Zu Tauwetter-Filmen vgl. Brunner (2012c); speziell zum ukrainisch-sowjetischen Kino der Tauwetter-Periode vgl. First (2015).

²⁹ Engel (1999, 109).

Die Belebung der Filmproduktion stand in den 1960er Jahren ebenso unter dem Zeichen der Zwiespältigkeit und Unberechenbarkeit. Das Medium Film und die nationalen Kinematografien emanzipierten sich zunehmend – insbesondere unter dem Einfluss der jungen Generation der Künstlerinnen und Künstler, die versucht hat, in den etablierten, sozialistisch-realistischen Filmbetrieb neue Themen und formale Lösungen einzubringen. Speziell die ukrainische Filmschule setzte die Tradition des Poetischen fort, wie sie der Vorreiter des ukrainischen poetischen Kinos Oleksandr Dowschenko (1894–1956) in den 1920–1930er Jahren eingeleitet und geprägt hat. Doch auch wenn die zweitrangige Bedeutung der nationalen Filmschulen in der Sowjetunion »eine größere künstlerische Selbständigkeit [erlaubte], die etwa die Entwicklung der poetischen Schule in der Ukraine [...] ermöglichte«³⁰, wurde den Experimenten mit nationalem Kolorit ein jähes Ende bereitet: Noch vor der Absetzung Chruschtschows wurden die ersten Filme dieser Welle scharf kritisiert und später verboten.³¹ »Derart rapide technische, organisatorische, künstlerische und menschliche Umbrüche erlebte der sowjetische Film in keinem anderen Abschnitt seiner Geschichte.«³²

Genau in diesen, durch Hoffnung und Enttäuschung gekennzeichneten Abschnitt der sowjetischen Filmgeschichte und des poetischen Kinos schrieb sich der bereits nach der Entmachtung Chruschtschows entstandene Film »Schatten vergessener Ahnen« von Sergej Paradschanow ein: Der Film wurde als unverständlich und formalistisch gebrandmarkt, seine Handlung für nicht nachvollziehbar erklärt – wie das Zitat aus einem öffentlichen Zuschauerbrief deutlich macht: Im Brief beschwert sich ein Ingenieur aus Dnipropetrowsk über das ukrainische Flair des Films und seine Verfassung nach der Filmvorführung:

»Ich bin ein gewöhnlicher Filmzuschauer [...], und wenn Sie wissen wollen, was mir während der Vorführung der ›Schatten ferner [sic!] Ahnen‹ passiert ist, nehmen Sie eine Schüssel mit dem guten ukrainischen Borschtsch, schütten Sie ein halbes Kilo Honig hinein und versuchen Sie ihn innerhalb einer halben Stunde zu essen... Das würde den Zustand meines Gehirns während des nächsten Tages beschreiben...«³³

³⁰ Engel (1999, 167).

³¹ Vgl. Engel (1999, 112).

³² Engel (1999, 114).

³³ First (2008, 194).

5 Materialitäten und Faktur

»Schatten vergessener Ahnen« wurden vornehmlich in den Karpaten – in der Umgebung, in der die Handlung der Novelle spielt –, und nicht in einem Filmstudio, gedreht. Im Film sucht man allerdings vergeblich nach den typischen, ›touristischen‹ Karpatenbildern. Totalaufnahmen fehlen, die Landschaften werden in Fragmenten und *en détail* dargeboten und unterbrechen das herkömmliche Narrativ.

Authentische Kostüme, Gegenstände materieller Kultur, Bräuche, Lieder und der Dialekt der in den Karpaten ansässigen Ethnie Huzulen³⁴ finden im Film reichlich Anwendung. Sie korrespondieren vorzüglich mit dem Schauspiel der Laiendarstellerinnen und -darsteller, die zu den Dreharbeiten, zur Vertonung und für die musikalische Umrahmung des Films herangezogen wurden. Paradschanow nutzte das Traditionsgut der Huzulen im Film auf eine vorbildliche Art und Weise. Und während die Filmkommission den Regisseur »vor einer übermäßigen Begeisterung für die Ethnografie«³⁵ ›warnte‹ und seine ›Verliebtheit‹ in das Material

³⁴ Huzulen ist eine in den ukrainischen Karpaten ansässige ethnische Gruppe. Die Huzulen unterscheiden sich von anderen ethnischen Gruppen in den Karpaten durch den huzulischen Dialekt, traditionsreiche Folklore, Musik und Tänze wie ihre bunten, reich verzierten Volkstrachten. Sie sind bekannt für ihre kunstvollen Holzschnitzereien, Keramik, Gegenstände aus Leder, Teppiche, Textilien, Stickereien, Glasperlenschmuck, Ostereier und Holzarchitektur (vgl. Pavliuc u. a. (1989)). Die Begeisterung für die huzulische Kultur (nicht nur in der ukrainischen Kunst) war motiviert durch die Vorstellung von Huzulen als von dem vom Nihilismus und von der Technisierung unberührten Hirtenvolk. Für die ukrainische nationale Idee in der UdSSR war vor allem der Umstand von Bedeutung, dass Huzulen bis in die 1940er Jahre hinein der Russifizierung zu entkommen vermochten und in dieser Hinsicht zur Inspirationsquelle für nationale, künstlerische und politische Wiedergeburt avancierten (vgl. Bakula (2001, 252)). Bohdan Nebesio vermerkt zu Recht: »Hutsuls lived in a world that was perceived as exotic by any outsider. Paradzhanov's greatest achievement in *Shadows* was the cinematic recreation of this exotic world by threading a delicate line between myth and reality without falling into a trap of repeating a cliché.« (Nebesio (2000, 36)).

³⁵ Korohodskij und Schtscherbatiuk (1994, 77).

bemängelte,³⁶ wurde gleichzeitig Paradschanows »Tiefe in der Empfindung der Faktur«³⁷ gepriesen: »Einerseits ist der Film [...] geerdet, andererseits ist er beflügelt. Und man versteht nicht, wie das zusammengeht.«³⁸

Die Faszination für die ›Faktur der Gegenstände‹ war ein Wahrzeichen der 1960er Jahre. Der Regisseur Andrej Kontschalowskij erinnert sich an jene Zeit:

»Unser erster und wichtigster Wunsch war, zur Wahrheit der Faktur zu gelangen.«
 »Uns bewegten Risse im Asphalt, abblätternder Putz, wir strebten danach, dass der Zuschauer die Schminke in den Gesichtern nicht merkt und den Dreck unter den Nägeln der Helden sieht. [...] Die Art und Weise, wie der Film aussah, machte ihn bereits zu einem herausragenden Kunstwerk. Alles andere (Sprache, Philosophie, emotionaler Gehalt) wurde hinzugefügt. Natürlich war das auch vorhanden, vor allem aber die Faktur. Das war auffallend anders als das übliche sowjetische Kino!«³⁹
 Denn »[d]er Schock kam davon, wie dicht die Realität aus der Leinwand hervortrat, und die Realität konnte gar nicht anders als absolut anti-sowjetisch sein, und sei es nur, weil die sowjetische Ideologie nichts mit dem realen Leben zu tun hatte, und das reale Leben nichts mit der sowjetischen Ideologie. Der Bruch zwischen ihnen war schockierend. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, traten die Künstler der Sechziger exakt in Sachen Faktur in die Konfrontation mit den Obrigkeiten ein.«⁴⁰

*

In einem seiner Interviews sagte Paradschanow: »Meine Begeisterung für alte Dinge ist kein Hobby, sie ist meine ästhetische Grundhaltung.«⁴¹ Und der Schriftsteller Iwan Dratsch attestierte Paradschanow eine »phänomenale Kenntnis der Faktur der Welt« und das Gefühl dessen, dass

³⁶ Vgl. Korohodskij und Schtscherbatiuk (1994, 87).

³⁷ Der Begriff der Faktur wird im vorliegenden Beitrag in seiner formalistischen Auffassung verwendet, in der er als Schlüsselbegriff der künstlerischen Avantgarde fungiert und »die autonome Ästhetik sensorischer Qualitäten und materialer Spuren« bezeichnet. »Faktoren wirken als Verfremdung transparenter Inhaltlichkeit, als Erschwerung der Wahrnehmung und Entblößung des Gemachtseins von Kunst.« In der Übertragung auf den Film büßt der Begriff Faktur an seiner physisch-materiellen, produktionsästhetischen Fundierung gewissermaßen ein. Eine rezeptionsästhetische Faktur als sensorische Qualität der Filmform bleibt jedoch erhalten (vgl. Beilenhoff (2011)). Im Formalismus der 1920er Jahre wurde die Faktur, ganz allgemein als ‚Materialorientiertheit‘, in ihrer antiillusionistischen, antifiktionalen Dimension aufgefasst (vgl. Hansen-Löve (2006, 66)).

³⁸ Korohodskij und Schtscherbatiuk (1994, 90).

³⁹ Kontschalowskij (2004).

⁴⁰ Kontschalowskij (2004).

⁴¹ Steffen (2013, 4).

»die Welt aus all dem besteht, was man anfassen kann.«⁴² Als passionierter Antiquitätensammler war Sergej Paradschanow vom Reichtum an authentischen Objekten und Fakturen in der von der Sowjetisierung und Russifizierung beinahe unberührten Peripherie des Landes zweifellos fasziniert und nutzte dieses Material für die Realisierung seiner Filmidee. Paradschanows Leidenschaft für Antiquitäten, Kunstgegenstände, Objekte (Möbel, Lampen, Bilderrahmen, Geschirr, Vasen, Teppiche, Hüte, Schmuck) geht auf seine Kindheit zurück, in der er als Sohn eines Antiquitätenhändlers mit unterschiedlichen eigentümlichen Gegenständen umgeben war. Diese ›barocke‹ Kindheit materialisierte sich später in Paradschanows Collagen, die mit seinen filmischen Verfahren und *tableaux-vivants*-artigen, statischen Einstellungen korrespondieren und in denen es mehr Filmisches gibt, als in vielen echten Filmen.⁴³ Die meisten Collagen, die der Filmemacher ›komprimierte Filme‹ nannte,⁴⁴ entstanden während der Zeit der Verhaftung und des Drehverbots. Er experimentierte mit ihnen jedoch bereits in den 1950er Jahren und benutzte sie im Prozess der Entstehung seiner Filme.⁴⁵ In ihnen materialisierte sich der Geist Paradschanows.⁴⁶

In »Schatten vergessener Ahnen« kommt die Faktur nicht nur durch taktile materielle Objekte zum Vorschein, sondern auch durch Sprache, Töne und Musik.

6 Der poetische Film

Fakturen und Materialitäten sind tragende Elemente der Ästhetik poetischer Filme. Sie treten in Konkurrenz mit dem filmischen Plot und bauen ihr eigenes Narrativ auf. Sie lassen jene beunruhigenden ›dichten Realitäten‹ aus der Leinwand hervortreten, die im ideologischen Kontext zugleich spannend und bedrohlich wirken können. Denn die Zuwendung zu Materialitäten, Dingen markiert oft, und besonders in Umbruchszeiten, den Wandel grundlegender kultureller Konstanten und den Wunsch

⁴² Dratsch (2001, 354).

⁴³ Vgl. Shirman (2008, 12).

⁴⁴ Vgl. Akopjan (2016, 28).

⁴⁵ Vgl. Steffen (2013, 194).

⁴⁶ Vgl. Sarkisjan (2013, 4).

nach der Befreiung von alten Traditionen und Kanons.⁴⁷ Materialitäten und Fakturen verbinden die filmischen Bilder auf eine andere, lyrische Art und Weise. Derartige lyrische Verbindung – als »Geometrizität« bzw. »Geometrisierung der Verfahren«⁴⁸, als »Vorherrschaft technisch-formaler Momente [...] über semantische«⁴⁹ und als Auflösung der Komposition⁵⁰ – betonte der russische Formalist Wiktor Schklowskij, als er das »Kino der Poesie« dem »Kino der Prosa« gegenüberstellte.

Schklowskij's Weggefährte, der Sprachwissenschaftler und Strukturalist Roman Jakobson, untersuchte dieses »geometrische« Prinzip aus der linguistischen Perspektive, definierte es als »poetische Funktion der Sprache« und beschrieb sie als Projektion des Prinzips »der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination«⁵¹, bzw. von der Achse des Paradigmas auf die Achse des Syntagmas.

Die US-amerikanische Avantgarde-Filmemacherin Maya Deren adaptierte Jakobsons Modell – als »poetische Struktur« bzw. als »poetisches Konstrukt« – sehr produktiv für den poetischen Film und legte es wie folgt aus:

»[T]he poetic construct arises from the fact [...], that it is a ›vertical‹ investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth. [...] A poem [...] creates visible or auditory forms for something that is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement. Now it also may include action, but its attack is what I would call the ›vertical‹ attack«⁵².

⁴⁷ Vgl. Kukuj (2010, 11). Insbesondere in Anbetracht der Normen des sozialistischen Realismus in der UdSSR kann man von der emanzipatorischen Dimension der Logik des poetischen Films in der Tauwetterperiode sprechen (vgl. Gradinari (2016, 160)). Sie ermöglicht »die Mehrdeutigkeit politischer Aussagen« (Gradinari (2016, 171)) und bezieht sich bspw. auf die inhaltliche Fokussierung auf das Apolitische und Archaische sowie auf das Interesse an existentiellen Themen – wie Liebe, Glaube, Einsamkeit, Ewigkeit (vgl. Gradinari (2016, 167)) –, die jedoch sehr wohl als politischer Widerstand und als Suche nach der »Wahrheit jenseits der Ideologie« (Gradinari (2016, 166)) sowie als Konterpart zu »der ideologischen Korrumpierung der Kunstwerke« in der Sowjetunion zu verstehen sind (vgl. Gradinari (2016, 167)).

⁴⁸ Šklovskij (2005, 131).

⁴⁹ Šklovskij (2005, 133).

⁵⁰ Vgl. Šklovskij (2005, 133).

⁵¹ Jakobson (1979, 94).

⁵² Deren (2000, 174).

»Whereas, in what is called the ›horizontal‹ development, the logic is a logic of actions. In a ›vertical‹ development, it is a logic of a central emotion or idea that attracts to itself even disparate images which contain that central core, which they have in common.«⁵³

Derens poetische Offenbarung des Moments bringt die Handlung (des Films) zum Stillstand,⁵⁴ wobei ›horizontale‹ (prosaisch-dramaturgische) und ›vertikale‹ (poetische oder lyrische) Strukturen im Film koexistieren und – ihrer Gewichtigkeit nach – im unterschiedlichen Ausmaß kombinierbar sein können.⁵⁵

Die Momente des Stillstands, des Innehaltens im Film entdeckte bei der Betrachtung der Fotogramme der Filme Sergej Eisensteins auch Roland Barthes. In seiner ›vertikalen Lektüre‹ und der ›poetischen Erfassung‹⁵⁶ der Eisensteinschen Filmwerke identifizierte Barthes den sog. »stumpfen« oder »dritten« Sinn, den er aus semiotischer Perspektive »ein Signifikant ohne Signifikat«⁵⁷, als »die Gegenerzählung schlechthin«⁵⁸ bezeichnete: »[V]erstreut, umkehrbar, an seiner eigenen Dauer haftend«, kann der dritte Sinn, »(wenn man ihm folgt) nur einen ganz anderen Aufbau als den der Einstellungen, Sequenzen und Syntagmen (ob technisch oder narrativ) begründen: einen beispiellosen, widerlogischen und dennoch einen ›wahren‹ Aufbau.«⁵⁹ In seiner »weder diegetische[n] noch traumhafte[n] Zeitlichkeit« bringe er, nach Barthes, »einen anderen Film«⁶⁰ hervor; der dritte Sinn zerstört nicht, sondern subvertiert die Erzählung.⁶¹ Die Anwesenheit des »dritten« oder des »stumpfen« Sinns strukturiert das filmische Werk tiefgreifend um:

»Die Geschichte (die Diegese) ist nicht mehr bloß ein starkes System (ein tausendjähriges narratives System), sondern auch und widersprüchlicherweise [...] jene Konfiguration, jene Szene, deren falsche Grenzen das permutative Spiel des Signifikanten vervielfachen; sie ist jene breite Bahn, die nun, zum Unterschied, zu einer vertikalen Lektüre [...] zwingt; sie ist jene falsche Ordnung, die es gestattet, die reine

⁵³ Deren (2000, 178).

⁵⁴ Vgl. Deren (2000, 185).

⁵⁵ Vgl. Deren (2000, 174f).

⁵⁶ Barthes (1990, 49).

⁵⁷ Barthes (1990, 60).

⁵⁸ Barthes (1990, 61).

⁵⁹ Barthes (1990, 61f).

⁶⁰ Barthes (1990, 62).

⁶¹ Vgl. Barthes (1990, 62).

Serie [...] zu drehen [...] und eine Strukturierung zu erzielen, die *von innen her ausrinnt*.«⁶²

Der dritte Sinn »[strukturiert] den Film *anders*, ohne die Geschichte zu untergraben [...]; somit tritt das ›Filmische‹ letztlich vielleicht auf seiner Ebene, und nur auf seiner, hervor.«⁶³ »Denn das Filmische unterscheidet sich vom Film: Das Filmische ist ebenso weit vom Film entfernt wie das Romanhafte vom Roman«⁶⁴.

Der »stumpfe« oder der »dritte« Sinn und seine »signifikanten Beiläufigkeiten«⁶⁵ können sich unter anderem in Kleidung, Schminke, Frisur, Farben, Geräuschen oder Tönen erkennbar machen.

7 Materialitäten des Poetischen in den »Schatten«

Diese und andere Materialitäten machen einen signifikanten Anteil der ›vertikalen‹, lyrischen, subversiven Lektüre der »Schatten vergessener Ahnen« aus. In ihrer Statik, Tiefe, Prägnanz und Beharrlichkeit unterbrechen sie den diegetischen Fluss im Film und ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Ohne den Bezug zum Filmplot zu verlieren, erlangen sie an Selbständigkeit und beteiligen sich an der Konstruktion eines zweiten, ›vertikalen‹ Narrativs, das den Zuschauerinnen und Zuschauern die filmische (und außerfilmische) Welt durch mehrere Sinneskanäle nahebringt. Sie kreieren die Aura der Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit in zweierlei Hinsicht: Zum einen läuft die intensive Einbindung der Materialitäten und Faktionen im Film ins Dokumentarische hinaus und untermauert die Authentizität der Diegese bzw. des ›horizontalen‹ Filmnarrativs. Zum anderen legen Materialitäten – durch Autoreflexion – ihre inszenatorische Funktion offen und zeigen – in einem zweiten, subversiven Narrativ –, wie der Film gemacht ist. In dieser zweiten Funktion etablieren visuelle und auditive Materialitäten einen eigenständigen (filmischen) Raum und eine eigenständige (filmische) Zeit. Sie sind dermaßen intensiv, dass Sergej Paradschanow zu einer mehrfachen ›Lektüre‹ des Films aufforderte, um zum Filmplot zu gelangen:

»Im Film gibt es keine Exotik. Um sich dessen zu vergewissern, müssen Sie sich den Film wenigstens sechs Mal anschauen. Dann gewöhnen Sie sich an die Kulisse

⁶² Barthes (1990, 62f).

⁶³ Barthes (1990, 63).

⁶⁴ Barthes (1990, 64).

⁶⁵ Barthes (1990, 48).

– an Kostüme, Gegenstände, Lieder – sie werden Sie nicht mehr zum Staunen bringen [...], dann werden Sie imstande sein, sie nicht mehr ›wahrzunehmen‹, und Sie werden verstehen, dass das Wichtigste im Film die menschlichen Leidenschaften sind.«⁶⁶

Die Subversivität und die dokumentarische Qualität der Materialitäten kommt insbesondere im Filmabschnitt »Die Alm«⁶⁷ zum Vorschein (s. Abb. 3–5). Mit einer ethnografischen, beinahe wissenschaftlichen Haltung erfasst die Kamera die geografischen und geologischen Besonderheiten der Gegend und des Bodens und geht dem Alltag und der Arbeit der Hirten auf der Alm nach. Natur- und Kulturobjekte werden in Großaufnahmen und in der Präzision ihrer Faktur gezeigt: Böden, Gewässer und Moose, Bäume und Baumrinden, Holz, Mais und seine Verarbeitung, Käse und seine Herstellung. Diese Objekte werden in längeren Einstellungen, sehr ausführlich, oft ton- und kommentarlos oder durch anmutende Alltagsstöne und -geräusche begleitet gezeigt. Diese Materialitäten fügen sich zu einem zunächst unaufdringlichen, jedoch beharrlichen, ins Detail gehenden, vertrauenswürdigen Narrativ zusammen, das sich als Goffmanscher machtvoller »Rahmen«⁶⁸ entlarvt. In diesem Rahmen scheint die Geschichte der Protagonistinnen und Protagonisten fast zufällig, vorübergehend oder nur eine von vielen zu sein. Was im Gedächtnis bleibt, ist die Dichte und die Beständigkeit der Gegenstände, Oberflächen, Farben, Töne, Klänge, Rhythmen des Dialekts, Gräser, Bäume oder Landschaftsfragmente. In ihrer greifbaren Nähe erden sie die beflügelte Liebesgeschichte.

Materialitäten und Fakturen rücken allzu oft in den Vordergrund, um nicht wahrgenommen zu werden. Bäume, Büsche, Gräser, Zäune, Wände, Dächer, Holzwege, Truhen, Heilige Schriften, Tür- oder Fensterrahmen verdecken oder verstecken Menschengestalten und drängen sie

⁶⁶ Pohribna (1971, 136).

⁶⁷ Der Film »Schatten vergessener Ahnen« ist – durch Zwischentitel und kurze Resümees – in zwölf Abschnitte gegliedert, die in der literarischen Vorlage nicht vorhanden sind. Zum einen verweist eine solche Gliederung auf die Ästhetik des Stummfilms. Zum anderen diene sie der von den staatlichen Filmbehörden geforderten klaren Darstellung des Plots. Denn filmische Zeit und Raum sind in den »Schatten« genauso real wie abstrakt, und die Handlung bewegt sich zwischen konkreten geografischen (Dreh-)Orten und einem zeitlosen, mythischen Raum.

⁶⁸ Vgl. die Rahmen-Analyse nach Erving Goffman (Goffman (1977)); hier wird insbesondere die Beteiligung der Objekte an der Konstruktion der Rahmen gemeint.

in den Hintergrund (s. Abb. 6–8). Häufig verhüllen diese Objekte absichtlich die eigentliche Dramaturgie des Plots. Die Kamera wird dabei zu einer voyeuristischen Mitspielerin und vermeintlich zufälligen Beobachterin des Geschehens; auf diese Weise wird die Nicht-Inszeniertheit der Handlung suggeriert.

Doch parallel zu ihrer dokumentarischen Funktion legen Materialitäten, und insbesondere allerlei Rahmen, die Konstellation des Inszenierten, des Gemachten offen. Besonders trifft dies auf die zweite Filmhälfte zu. Die inszenatorische Autoreflexion der Objekte wird oft dadurch erreicht, dass sie, wie auf einer Guckkastenbühne, vorgeführt werden. Auch hier handelt es sich meistens um längere, statische Einstellungen, die den *tableaux vivants* gleichen und einander in einem langsamen, gleichmäßigen Rhythmus ablösen.⁶⁹ Öfter ergeben die zur Schau gestellten Objekte innerhalb einer Einstellung kein einheitliches, harmonisches Bild. Sie scheinen sich weder aufeinander noch auf die Protagonistinnen und Protagonisten zu beziehen, wirken dekorativ, übertrieben und künstlich nachgestellt (s. Abb. 9–11). Es sind Wände, Tische, Küchenutensilien, Einrichtungsgegenstände, Kleidung, (Musik-)Instrumente, Baumstämme oder Äste. Die rot verfärbten Baumzweige im Abschnitt über Iwans Tod sowie Schminke, Kostüme und Masken in den Weihnachtsszenen treiben die autoreflexive, inszenatorische Funktion der Materialitäten in den »Schatten« auf die Spitze. Sie wird durch die offensichtlich theatralen Posen, die Mimik und Gestik der Protagonistinnen und Protagonisten verstärkt zur Geltung gebracht.

Ein ähnliches subversives Spiel der Materialitäten ereignet sich auf der auditiven Ebene. Durch Alltagsgespräche im huzulischen Dialekt wird auch hier zunächst der Authentizität, der ›Faktur‹ des sprachlichen Ausdrucks eine besondere Bedeutung beigemessen; und die von den einheimischen Laiendarstellerinnen und -darstellern im Dialekt gesprochenen Passagen erlangen einen dokumentarischen Wert. Das eindrücklichste Beispiel hierfür findet sich in dem formal am kühnsten gestalteten

⁶⁹ Der Film »Schatten vergessener Ahnen« stellt eine gemeinsame Arbeit des Regisseurs Sergej Paradschanow und des Kameramanns Jurij Illjenko dar. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler war nicht konfliktfrei. Diese produktive Spannung brachte allerdings ein großartiges filmisches Resultat hervor. Denn die Verbindung von Illjenkos äußerst dynamischer, hektischer Kameraarbeit und von Paradschanows filmischen *tableaux vivants* ist einzigartig und kommt sonst in keinem der Filme weder bei Paradschanow noch bei Illjenko vor.

Filmabschnitt »Einsamkeit«, in dem die im Dialekt geführten Gespräche als Klatsch im Off-Ton stilisiert werden. Ihre Authentizität wird durch die schwarz-weiße, sachlich wirkende Visualität der Szenen von Iwans Herumirren intensiviert. Doch plötzlich mündet diese auditive Collage aus Erinnerungen an Iwans früheres Leben, Berichten über jüngste Begegnungen mit ihm und zu seinem aktuellen Zustand sowie aus wissenschaftlichen Prognosen zum Klimawandel in eine lyrische, auktoriale, durch die Hirtenflötenmusik begleitete Klage über Iwans Schicksal mit den für die fiktiven Genres typischen Interjektionen und rhetorischen Fragen. Sie mahnt an, dass es sich doch um eine fiktive (Film-)Geschichte handelt. Sie desavouiert das kurz davor suggerierte dokumentarische Setting und legt filmische und narrative Verfahren offen.

Pier Paolo Pasolini würde über die »Schatten vergessener Ahnen« vermutlich sagen, es handle sich um zwei Filme: um einen Film, in dem der Regisseur durch seine Protagonistinnen und Protagonisten spricht; und um einen anderen, absolut freien, subjektiven Film, den der Filmautor auch ohne das Alibi der Protagonistinnen und Protagonisten gemacht hätte.⁷⁰ Dieser zweite, in vielerlei Hinsicht statische, Film des Paradschanow-Collagisten und -Antiquitätensammlers, wäre vielleicht ein Film über die Dichte, Schwere und Zeitlosigkeit der Materialitäten, neben denen sich menschliche Geschichten und Leidenschaften nur beiläufig tummeln, abspielen und wiederholen. Vielleicht machen sie in den »Schatten« das Filmische schlechthin aus.

8 Schluss

Diese Überlegung führt ein weiteres Mal zur Einsicht, dass der Poetik der Materialitäten in Paradschanows Film »Schatten vergessener Ahnen« eine besondere Bedeutung zukommt. In ihrer dokumentarischen Dimension bringt sie eine »versiegelte«, von Verboten gekennzeichnete Zeit zur Sprache: die der Objekte, Landschaften, Kulturen und Epochen. Mit ihrem subversiven Narrativ und ihrem autoreflexiven Auftrag untergräbt sie die Vorstellung vom Film als bloßer Unterhaltung oder geradliniger Propaganda – zumindest für die Zeit des sozialistischen Realismus in der Sowjetunion.

⁷⁰ Vgl. Pasolini (1977, 72f).

In Sachen Materialitäten und Fakturen geht Paradschanows Film weiter als es Andrej Kontschalowskij in seiner Reminiszenz an das sowjetische Kino der 1960er Jahre beschreibt: Nicht nur lässt der Filmemacher ›dichte Realitäten‹ aus der Leinwand hervortreten, sondern zeigt, wie diese Realitäten inszeniert und gemacht werden – ein (film-)ästhetisch wie (bildungs-)politisch kühnes und gefährliches Unterfangen für Ideologien und Lehrpläne, die auf die einzig ›richtige‹, vorgegebene Realität fixiert sind.

Literatur und Filmverzeichnis

- Akorjan, Lilit A. – Акопян, Лилит А. (2005): Особенности киноязыка Сергея Параджанова [Die Besonderheiten der Filmsprache Sergej Paradschanows]. Выпускная квалификационная работа. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет. Verfügbar unter https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/5056/1/Osobennosti_kinoyazyka_Sergeya_Paradzhanova.docx [03.11.2021].
- Alexander-Garrett, Layla – Александер-Гарретт, Лейла (2020): »Красота – моя болезнь«. Ко дню рождения Сергея Параджанова [»Schönheit ist meine Krankheit«. Zum Geburtstag von Sergej Paradschanow]. In: *Журнал »Чайка«*. *Seagull magazine*. 9. Januar. Verfügbar unter <https://www.chayka.org/node/10489> [03.11.2021].
- Bakula, Boguslav – Бакула, Богуслав (2001): Українське кіно і тоталітаризм. »Тіні забутих предків« Сергія Параджанова [Ukrainisches Kino und Totalitarismus. Serhij Paradschanows »Schatten vergessener Ahnen«]. In: *Поетичне кіно: Заборонена школа* [*Poetisches Kino: Die verbotene Schule*], hg. v. Laryssa Brjuchowezka, 250–260. Київ: АртЕк.
- Barthes, Roland (1990): Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, hg. v. Roland Barthes, 47–66. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bazin, André (1993): Für ein unreines Kino – Plädoyer für die Adaption. In: *Literaturverfilmung*, hg. v. Wolfgang Gast, 32–39. Bamberg: C.C. Buchner.
- Beilenhoff, Wolfgang (2011): Faktur. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Jürgen Wulff. Verfügbar unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/f:faktur-3258> [03.11.2021].
- Benjamin, Walter (1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung). In: *Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften*. Bd. 1, Teil 2., hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 471–508. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Borschtschewskij, Wassyl M. u. a. (Hg.) – Борщевський, Василь М. та ін. (ред.) (1992): Українська література. Підручник для 10 класу середньої школи [Ukrainische Literatur. Lehrbuch für die 10. Klasse der Mittelschule]. Київ: Освіта.
- Brjuchowezka, Laryssa (Hg.) – Брюховецька, Лариса (ред.) (2001): Поетичне кіно: Заборонена школа. [Poetisches Kino: Die verbotene Schule]. Київ: АртЕк.
- Brjuchowezka, Olha – Брюховецька, Ольга (2002): До питання »поетичного кіно« [Zur Frage des »poetischen Kinos«]. In: *Світова кінокласика [Weltkinoklassik]*, hg. v. Laryssa Brjuchowezka, 103–117. Київ: Задруга.
- Brjuchowezka, Olha – Брюховецька, Ольга (2012): Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР [Ukrainisches poetisches Kino im Kontext der nationalen Frage in der UdSSR]. In: *Наукові записки НаУКМА. Т. 127: Теорія та історія культури [Wissenschaftliche Schriften der NaUKMA. Bd. 127: Kulturtheorie und -geschichte]*, 40–45. Verfügbar unter http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3578/Briukhovetska_Ukrainske_poetychne_kino.pdf?sequence=1&isAllowed=y [03.11.2021].
- Brunner, Philipp (2012a): Poetischer Film. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Jürgen Wulff. Verfügbar unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/p:poetischerfilm-3049> [03.11.2021].
- Brunner, Philipp (2012b): Sozialistischer Realismus. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Jürgen Wulff. Verfügbar unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:sozialistischerrealismus-5579> [03.11.2021].
- Brunner, Philipp (2012c): Tauwetter-Filme. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Jürgen Wulff. Verfügbar unter <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:tauwetterfilme-5137> [03.11.2021].
- Drach, Ivan – Драч, Іван (2001): Трагічна квітка [Die tragische Blume]. In: *Поетичне кіно: Заборонена школа [Poetisches Kino: Die verbotene Schule]*, hg. v. Laryssa Brjuchowezka, 353–356. Київ: АртЕк.
- Engel, Christine (1999): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Unter Mitarbeit von Eva Binder u. a. Stuttgart: Metzler.
- Feuerperle – Schatten vergessener Ahnen (1964). Regie: Sergej Paradschanow. Drehbuch: Sergej Paradschanow und Iwan Tschendelj. UdSSR: Olexsandr-Dowschenko-Filmstudio. Fassung: DVD. Diamant, 2008, 92'.
- First, Joshua (2008): Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s. Dissertation. Michigan: The University of Michigan. Verfügbar unter https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/61707/jfirst_1.pdf [03.11.2021].

- First, Joshua (2009): Ukrainian National Cinema and the Concept of the »Poetic«. In: *KinoKultura. Special Issue 9: Ukrainian Cinema*. Verfügbar unter <http://www.kinokultura.com/specials/9/first.shtml> [03.11.2021].
- First, Joshua (2015): *Ukrainian Cinema. Belonging and Identity during the Soviet Thaw*. London: I. B. Tauris.
- Goffman, Erving (1977): *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gradinari, Irina (2016): Der poetische Film Andrej Tarkovskijs. In: *Transmediale Genre-Passagen. Neue Perspektiven der Medienästhetik*, hg. v. Ivo Ritzer und Peter W. Schulze, 159–182. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Grigorjan, Lewon – Григорян, Левон (2011): *Параджанов [Paradschanow]*. Москва: Молодая Гвардия.
- Hansen-Löve, Aage A. (2006): Wie »faktura« zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde. In: *fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 63*, hg. v. Anke Henning, Brigitte Obermayr und Georg Witte, 47–96. München: Otto Sagner.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (2006): Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, hg. v. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, 128–176. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Jakobson, Roman (1979): Linguistik und Poetik [1960]. In: *Jakobson, Roman: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, 83–120. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kontschalowskij, Andrej – Кончаловский, Андрей (2004): Мои шестидесятые. О работе коллег и собственном дебюте [Meine Sechziger. Über die Arbeit der Kollegen und das eigene Debüt]. In: *Искусство кино [Kinokunst]*, 5. Verfügbar unter <http://old.kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article21> [03.11.2021].
- Korohodskij, Roman M.; Schtscherbatiuk, Switlana I. (Hg.) – Корогодський Роман М.; Щербатюк Світлана І. (упор.) (1994): *Сергій Параджанов. Злет. Трагедія. Вічність. Твори, листи, документи архівів, спогади, статті, фотографії [Serhij Paradschanow. Aufstieg. Tragödie. Ewigkeit. Werke, Briefe, Archivdokumente, Erinnerungen, Beiträge, Fotografien]*. Київ: Спалах.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kukuj, Ilja – Кукуй, Илья (2010): Концепт »вещь« в языке русского авангарда [Das Konzept »Ding« in der Sprache der Russischen Avantgarde]. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 77. München: Otto Sagner.

- Mowtschan, Rajissa W. u. a. (Hg.) – Мовчан, Раїса В. та ін. (ред.) (2017): Українська література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 10-11 класи (рівень стандарту) [Ukrainische Literatur. Programm für allgemeinbildende Bildungseinrichtungen. 10.–11. Klassen (Standardniveau)]. Київ: Міністерство освіти і науки України. Verfügbar unter <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2018-2019/ukr.lit.-10-11.-riven-standartu.docx> [03.11.2021].
- Nebesio, Bohdan Y. (2000): Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s. In: *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, 42 (1/2), 35–46.
- Pasolini, Pier Paolo (1977): Das »Kino der Poesie«. In: *Pier Paolo Pasolini. Reihe Film*: 12, hg. v. Hans-Klaus Junghenrich u. a., 49–77. München: Hanser.
- Pavliuc, Nicolae u. a. (1989): Hutsuls. In: *Internet Encyclopedia of Ukraine*, hg. v. Marko Stech u. a. Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies. Verfügbar unter <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CH%5CU%5CHutsuls.htm> [03.11.2021].
- Poetry and the Film: A Symposium. With Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler. Chairman, Willard Maas. Organized by Amos Vogel (2000). In: *Film Culture Reader*, hg. v. Adams P. Sitney, 171–186. New York: Cooper Square Press.
- Pohribna, Laryssa – Погрібна, Лариса (1971): Твори Коцюбинського на екрані [Kozjubynskyjs Werke auf der Leinwand]. Київ: Наукова думка.
- Sarkisjan, Zaven; Balayan, Roman (2013): Introduction. In: *Sergei Parajanov. Collage. Assemblage. Subject*, hg. v. Diana Klochko, 4–7. Kyiv: Dukh i Litera.
- Schneider, Irmela (1981): Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer.
- Shirman, Roman (2008): The dangerously free man. In: *Sergei Parajanov. Collages. Graphics. Works of Decorative Art. Album*, hg. v. Zaver Sarkisyan, 11–16. Kyiv: Dukh i Litera.
- Šklovskij, Viktor (2005): Poesie und Prosa im Film. In: *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, hg. v. Wolfgang Beilenhoff, 130–133. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Steffen, James (2013): The Cinema of Sergei Parajanov. Madison; Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Tarkowskij, Andrej (2000): Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein.

- Ussatenko, Halyna O. u. a. – Усатенко, Галина О. та ін. (2017): Програма. Українська література. 10-11 класи. Профільний рівень [Programm. Ukrainische Literatur. 10.–11. Klassen. Profilmiveau]. Київ: Міністерство освіти і науки України. Verfügbar unter <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-10-11-klas/2018-2019/ukr.lit.-10-11.-profilnij-riven.docx> [03.11.2021].
- Woll, Josephine (2000): Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. London; New York: I.B. Tauris.



Abb. 1: Sergej Paradschanow © Yuri Mechitov



Abb. 2: Feuerpferde
(»Schatten vergessener Ahnen«.
Regie: Sergej Paradschanow. UdSSR, 1964)

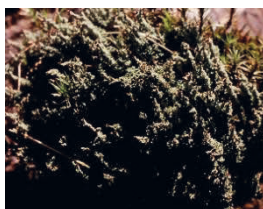
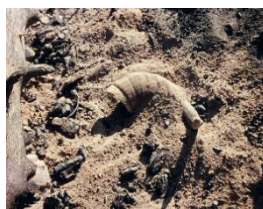


Abb. 3–5: Auf der Alm (»Schatten vergessener Ahnen«. Regie: Sergej Paradschanow. UdSSR, 1964)

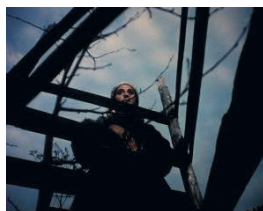


Abb. 6–8: Materialitäten als Rahmen (»Schatten vergessener Ahnen«. Regie: Sergej Paradschanow. UdSSR, 1964)

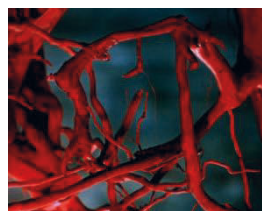


Abb. 9–11: Autoreflexion der Materialitäten (»Schatten vergessener Ahnen«. Regie: Sergej Paradschanow. UdSSR, 1964)