

6. internationales forum des jungen films

berlin
27.6. – 4.7.
1976

21

NE BOLIT GOLOWA U DJATLA

Der Specht zerbricht sich nicht den Kopf

Land	Sowjetunion 1974/75
Produktion	Lenfilm, Leningrad
Regie	Dinari Asanowa
Buch	Jurij Klepikow
Kamera	Dmitrij Dolinin
Dekor	Wladimir Swetosarow
Musik	Jewgenij Krylatow
Ton	Boris Andrejew
Darsteller	
Mucha	Sascha Shesljaew
Ira	Lena Zyplakowa
Baton	Sascha Bogdanow
Kapa	Ira Oboliskaja
Mischa	Denis Koslow
Gawrila	Andrei Nikitin
Dascha	Julja Schischkina
Tatjana Petrowna	Jekatherina Wassilewa
Muchins Vater	Nikolai Grinko
Großmutter	Tatjana Wolkowa
Andrej	Pawel Rostowskij
Stepan Stepanowitsch	Michail Swetin
Schlagzeuger	Wladimir Wassilkow
Uraufführung	März 1976
Format	35mm, CinemaScope
Länge	79 Minuten

Inhalt

Der Film erzählt von einem etwa 14-jährigen Jungen, Sewa Muchin, der sich leidenschaftlich für Jazzmusik interessiert und auf dem Dachboden Schlagzeug spielt. Diese seine Vorliebe bringt ihn aber ständig in Konflikte, mit dem Vater, dem Bruder, der ein berühmter Basketball-Spieler ist, mit der Großmutter und einem Nachbarn. Diese Auseinandersetzungen mit den Erwachsenen machen ihn zornig und unsicher, die Erlebnisse und Gefühle einer ersten Liebe verwirren ihn.

Leben, Beat und Poesie

Von Juri Chanjutin

Dieser Film hat einen seltsamen Titel – DER SPECHT ZERBRICHT SICH NICHT DEN KOPF. Aber auch er selbst erscheint seltsam und fällt aus dem üblichen Rahmen des Kinder- und Jugendfilms heraus. Er enthält keine Umerziehung eines schwierigen Jugendlichen, keine Eingliederung eines Individualisten in die Gemeinschaft. Es fehlt hier die rühmliche Tat eines kleinen Helden, auch helfen hier Kinder nicht den Erwachsenen in ihren so wichtigen Angelegenheiten. In diesem Film leben Kinder in den Grenzen ihres Alters; sie versuchen nicht klüger und bedeutender zu sein, als sie sind. Sie sprechen ihre Sprache und lösen ihre eigenen Probleme. Es ist lediglich etwas Aufmerksamkeit vonnöten, um sie zu verstehen, sowie ein lebendiges Kunstgefühl, um sich in die poetische und verzaubernde Welt des Films hineinzufinden, den der Drehbuchautor Jurij Klepikow und die Regisseurin Dinari Asanowa schufen. Durch den ganzen Film hindurch werden zwei Perspektiven deutlich. Einerseits die Perspektive des Autors, die wohlwollend, fast ironisch und auch traurig ist, da sie aus dem Bewußtsein der Vergänglichkeit dieses besonderen Zustandes resultiert, schon nicht mehr Kind, aber noch nicht erwachsen zu sein; – und andererseits die Perspektive der Protagonisten des Films.

Es ist die Geschichte einer Freundschaft, der Liebe zwischen Ira Fedorowa und Sewa Muchin, genannt Mucha (Fliege), ihres traurigen und tiefen Gefühls, wo alles fließend ist, alles noch kindlich naiv und unausgeformt, aber gleichzeitig intensiv und tief. Es ist ein Gefühl, das ihre Welt derart umgestaltet, daß sogar ein altertümliches herrschaftliches Tor mit seinem Knarren eine bekannte Melodie anzustimmen beginnt. Es erscheint natürlich, daß er die Freundin kopfstehend erwartet, und daß sie sich unerwartet zauberhaft verwandelt: ihreschülerhafte Aufmachung wird eingetauscht gegen Minikleid, offenes Haar und hohe Schuhe. Und ebenso wunderbar ist für den heranwachsenden Jungen die Welt der professionellen Musiker; glänzende Instrumente, flinke Bewegungen, virtuose Kompliziertheit des Spiels. Der Regisseur scheut sich nicht, eine längere Episode mit Improvisationen von Wladimir Wassilkow und seiner Freunde zu präsentieren, nicht um ihrer selbst willen, obwohl diese gut sind, sondern weil Mucha und die anderen Jungen während des Spiels aus sich herausgehen. Sie leben im Rhythmus der Melodien – dies ist ihr eigener Pulsschlag, der Rhythmus ihrer Herzen, wie eine traurige Erwartung der Zukunft mit ihren beharrlichen Rhythmen. Der überraschende Wechsel aus der Sphäre des realen Lebens in eine besondere poetische Welt vollzieht sich im Film bereits in den ersten Szenen, als Mucha aus dem schnellen Klopfen des Spechts einen Jazzrhythmus heraushört und ihn auf seiner Trommel hervorzubringen versucht.

Dies zeigt sich auch in der Szene, als auf der belebten Straße ein Mann auf Rollschuhen erscheint und sich vor den verwunderten Blicken der Passanten zwischen fahrenden Autos hindurchschlängelt. Ferner zeigt es sich im stummen Dialog zwischen den Protagonisten des Films und den Portraits berühmter Musiker, die einmal kritisch, dann wieder wohlwollend auf den schwermütig auf der Geige spielenden kleinen Mischa und den leidenschaftlich trommelnden Mucha blicken.

Wer die poetische Atmosphäre des Films nicht nachempfindet, wenn man seine besondere Plastizität, die durch die Vereinigung der Autorenperspektive mit der seiner Figuren entsteht, nicht sieht, dem kann der Film geradezu als langweilig und epigonenhaft erscheinen. Auch könnte man ihn nicht beschreiben durch kokettierendes Spiel mit dem Leser, oder durch gewissenhaftes Zitieren aller Stellen, die einem gerade einfallen, angefangen bei Puschkin bis Pasternak, von Baratinski bis Chlebnikow. Dies hätte keinerlei Beziehung zu der Sache selbst. Es würde bestenfalls von Belesenheit zeugen.

Fehlt das Gefühl für die Musik dieses Films, wird alles uninteressant, und alles scheint schon einmal dagewesen. Dann bliebe nur noch aufzuzählen, wo und wie oft die erste Liebe, der erste Kuß und das erwachende Bewußtsein eines Vierzehnjährigen bereits dargestellt wurden. Bei Mitta? Bei Rozow? Bei Bykow? In der Tat, dies alles war schon auf der Leinwand zu sehen und wird noch öfter zu sehen sein.

Die Lyrik Puschkins wurde nicht dadurch schlechter, daß die Sonette Petrarca bereits existierten. Die Abschiedsszene mit dem Eingezogenen in *Wenn die Kraniche ziehen* erschüttert auch die Zuschauer, die sich an die Abschiedsszene des Films *Wir aus Kronstadt* erinnern, in dem die Matrosen an die Front ziehen. Mich stört es durchaus nicht, wenn ich den SPECHT sehe, daß bis zu diesem Film über dieses Übergangsalter bereits Wolodin, Mitta und Bykow berichteten, und daß gleichzeitig mit der Asanowa auch Solowjow in *Hundert Tage nach der Kindheit* dieses Thema behandelte. Die Kunst wird immer von Liebe und Abschied, von Leben und Tod handeln, und immer wird dies für die Zeitgenossen interessant sein oder auch nicht. Es hängt ganz davon ab, was gesehen und wie es dargestellt wurde, ob in diesen ewigen Problemen und Themen das Alltägliche-Konkrete und eine neue Erfahrung sichtbar wird, und ob wir diesen Film sehen und die Stirn runzeln über banale Muster und stereotype Bilder und Situationen, oder uns freuen, wenn der Blick des Künstlers uns im Gewohnten Unbekanntes und Wahres aufdeckt. In diesem Sinne ist der ganze Film von Klepikow und Asanowa eine Überraschung, eine fesselnde Reise ins Unbekannte – Bekannt. Ungewöhnlich für den Film ist seine Landschaft. Nicht das moderne Leningrad mit seinen Neubauten, nicht das alte Stadtzentrum mit seinen Boulevarden wird gezeigt, sondern die Poesie der Umgebung: der ruhige Rhythmus der elektrischen Vorortbahn, das sonnige patriarchalische Häuschen an einem mit Wasserlilien bedeckten Teich, dumpfe Wände aus Ziegelstein von Fabrikwohnungen aus der Jahrhundertwende. Die Autoren des Films haben in einem hohen Maße die Gabe, die Biographie in einer Filmszene, in einem Detail zu konzentrieren. So tragen zum Beispiel in der Familie des Mucha der Vater und er selbst und sogar die Großmutter die mit einer großen '5' bedruckten Trikothemden des älteren Sohnes ab – eines bekannten Sportchampions. Sogleich erkennt man das Zusammenleben in diesem Hause und sogleich weiß man, daß der Abgott und Liebling der ältere Sohn ist, und daß die Mutter fehlt. Man erkennt die Einmütigkeit dieser Familie: alle nehmen Teil an der Suche nach dem verlorenen Talisman, sogar der 'Stern des Basketballs'. Er steht im Wasser und schaufelt mit seinen Pranken auf dem Boden des Teiches. Die Figuren des Films und die Beziehungen, die sie miteinander verbinden, werden von einem äußeren Handlungsfaden zusammengehalten, der nicht schwer zu erkennen ist und der im Dialog zum Ausdruck kommt. Es gibt jedoch eine zweite Ebene, die untergründig und tief ist und die sowohl die Helden des Films als auch die Zuschauer genau verstehen. So verbirgt sich hinter einem frechen Benehmen und Spiel Bulkins, genannt Baton, das er dem Publikum vorführt, der Wunsch, zu gefallen. So verbirgt sich sogar hinter der Dreistigkeit der Versuch, sich selbst zu behaupten. Die Jungen sehen diesen ehrlichen, von sich nicht überzeugten und verletzbaren Bulkin, wie er wirklich ist.

Natürlich fordert die Lehrerin Tatjana Petrowna ihre Schüler mit aller Strenge – das ist nun einmal ihre Rolle. Aber sie versteht auch ihre kindlichen Gefühle und achtet diese. E. Wassilewa deckt mit feiner komödienthafter Nuancierung die Doppelrolle der Lehrerin auf: Ihr offiziell strenger Ton und ihr Lächeln, das sie nicht verbergen kann, als Mucha in der Klasse mit Flossen erscheint;

sie diktiert die Sommeraufgabe mit vollem Ernst und hat Verständnis für das Verlangen der Kinder, 'ins Grüne zu gehen'; sie bleibt im Rahmen der Schuldisziplin und mischt sich in die persönlichen Erlebnisse ihrer Schüler nicht ein; sie liebt und achtet sie, und die Kinder erwidern diese Gefühle. In ihrem Tun offenbart sich ein Leitgedanke des Films, ja vielleicht eines der wichtigsten Themen, das man, um in der Sprache der modernen Soziologie zu sprechen, als eine nicht formale Beziehung zur Gruppe bezeichnen könnte. Die Gruppe – das sind die Kinder der 7. Klasse mit ihren Hemmungen, ihrem Gleichmut. Hinter ihnen stehen die Erwartungen, die sich im lauten Rhythmus der Trommeln und Beatmelodien äußern, – der Wunsch nach Selbstverwirklichung und der Tatendrang, der sich einstweilen in Jugendstreichern zeigt. In dieser Gruppe kennt jeder den Wert des anderen. Was bedeutet es schon, wenn ein gewisser Walerka weiß, wo die Laubheuschrecke das Ohr hat? Die Jungen verstehen sehr gut, daß dieser Sammler von Informationen, der 'Tonnen von Zeitungen verschlingt', alles nur sammelt, um sich hervorzutun und Popularität zu erwerben. Mucha folgt auch seiner Einladung nicht, weil er selbst, Sewa Muchin, für Walerka gar nicht wichtig war, sondern nur die Tatsache, daß er der Bruder des berühmten Muchin ist. Die Schülerin der ersten Klasse studiert auf Anweisung des Direktors eine Rede für die Absolventen ein: "Heute ertönt zum letzten Male die Schulglocke ... Fedor Kuzmitsch, vielleicht sage ich 'Kuckuck'?" unterbricht sie ihre eigene Rede. Die Jungen sagen ständig 'Kuckuck' als Antwort auf leere Worte. Nicht nur Worte und Taten erfüllen sie, sondern auch die inneren Impulse, die dahinterstecken. In ihnen ist der Drang nach Gerechtigkeit und nach dem Guten lebendig.

Gut, daß der Film erschienen ist und mit ihm die zweifellos begabte Regisseurin Dinari Asanowa hervortrat. Damit möchte ich aber die Bedeutung dieses Films nicht überbetonen. Er ist bescheiden gemacht, nicht pretenziös und nicht anmaßend, er erhebt keinen Anspruch auf große Erkenntnisse. Der Film handelt von der Kindheit, er ist durchdrungen von der Vorahnung des Zukünftigen und von der Trauer darüber, daß dieses wunderbare Alter spurlos vorübergehen wird und so in Erinnerung bleibt wie die Szene, in der Mucha auf den Schienen den Zug seiner Kindheit und seiner ersten Liebe nicht einholt und dieses Bild langsam erstarrt.

Iuri Chanjutin, Bijt, Bit i Poesiga, in: Sowjetsky Ekran, Moskau, Nr. 7, April 1976, S. 4

Biofilmographie

Dinari Asanowa, geboren 1944 in Frunse (Kirgisien). Ihr Vater war der Schriftsteller Asanow, der im Kriege gefallen ist. Studium am WGJK bei Michail Romm, lebt in Leningrad. Sie arbeitet an ihrem zweiten Film, wieder einem Kinderfilm, der den Titel *Nicht übertragbare Schlüssel* haben soll.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30