

8. internationales forum des jungen films

berlin 24. 2. – 3. 3. 1978

4

FILME VON WASSILIJ SCHUKSCHIN

SHIWJOT TAKOJ PAREN

Es lebt so ein Junge

Land	UdSSR 1964
Produktion	Zentrales Studio für Kinder- und Jugendfilme 'M. Gorki'
Regie	Wassilij Schukschin
Buch	Wassilij Schukschin, nach Motiven von Erzählungen aus seinem Zyklus 'Die aus Katunien'
Kamera	Waleri Ginsburg
Musik	Pawel Tschekalow
Bauten	A. Wagitschew
Ton	W. Chlobynin

Darsteller

Paschka Kolokolnikow	Leonid Kurawljos
Nastja	Lidija Aleksandrowna
Karia	Larissa Burkowa
Onkel Kondrat	Boris Balakin
Journalistin	Bella Achmadulina
N. Sassonowa, Rodion Nachapetow, R. Grigorjewa, A. Sujewa, J. Teterin	

Uraufführung	1964
Format	35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33
Länge	101 Minuten

Der Film lief in der DDR unter dem Titel *Von einem der auszog, die Liebe zu finden*.

Inhalt

Diese Komödie handelt von unserem Zeitgenossen Pawel Kolokolnikow, einem jungen Mann, der ständig unterwegs sein muß, weil er ein Lastwagenfahrer ist. Er trifft immer neue Leute, lernt verschiedene menschliche Schicksale und Aspekte des heutigen Lebens kennen. Dadurch wird er aktiver, denkt über viele Dinge nach und lernt viel. Pawel ist ein jovialer und geselliger Mensch; er kann nicht kühl und indifferent bleiben und mischt sich überall mit Leidenschaft ein, nur um Menschen zu helfen und ihre Erfahrungen zu teilen. Als Resultat der sowohl komischen wie

traurigen Ereignisse, die der Film zeigt, kommt Pawel allmählich zu der Schlußfolgerung, daß er keine allzugroße Erfahrung im Leben besitzt und daß sein eigenes Leben noch vor ihm liegt.

Sovexportfilm

WASCH SYN I BRAT

Euer Sohn und Bruder

Land	UdSSR 1966
Produktion	Zentrales Studio für Kinder- und Jugendfilme 'M. Gorki'
Regie	Wassilij Schukschin
Buch	Wassilij Schukschin, nach Motiven seiner Erzählungen 'Stepan, smeiny jad' ('Schlangengift') und 'Ignat prijechal' ('Ignat kam an')
Kamera	Waleri Ginsburg
Musik	Pawel Tschekalow
Bauten	I. Bachmetjew
Ton	D. Bogolepow

Darsteller

Wojewodin senior	Wsewolod Sanajew
Mutter	A. Filipowa
Wera	M. Grachowa
Ignat	L. Wanin
Stepan	Leonid Kurawljos
Maksim	L. Reutow
Wassili	W. Stschachow
N. Grabbe, A. Dorochina, S. Shgun, W. Sachartschenko, L. Iwanowa, L. Knjasew, A. Saranzew, S. Charitonowa	

Uraufführung	April 1966
Format	35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33
Länge	92 Minuten

Inhalt

Dieser Film handelt von der Familie Jermolaj Wojewodins, eines sibirischen Bauern und Vaters von vier Söhnen. Er lebt in seinem

alten Haus zusammen mit seiner Frau, seiner Tochter und seinem jüngsten Sohn Wassilij. Sein Sohn Stepan wurde zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, weil er an einer Schlägerei im Dorf teilnahm; Maxim und Ignat dagegen leben in der Stadt und haben mit den Dorftraditionen nichts mehr zu tun. Der alte Mann versteht Stepan nur zu gut, als dieser drei Monate vor seiner Entlassung aus dem Gefängnis entflieht, um sein Dorf zu besuchen und mit seiner Mutter, seinem Vater sowie den anderen Dorfbewohnern an einem Tisch zu sitzen. Vielleicht wird er noch am selben Abend ins Gefängnis zurückgebracht, aber er ist der Stimme seines Innern gefolgt und hat neue Energie gewonnen.

Jermolaj macht sich Sorgen über seine Söhne in der Stadt. Ihm mißfällt die Renommiersucht Ignats, eines Meisters im Ringsport, der schon in viele Länder reiste und Goldmedaillen gewann. Der alte Mann stiftet seinen jüngsten Sohn Wassilij dazu an, mit Ignat, dem Stadtbewohner, einen Streit anzufangen und ihm beizubringen, daß nur Dorfbewohner moralisch und physisch stark sind und daß nur sie mit jeder Aufgabe fertigwerden. Ebensowenig kann Jermolaj Maxim verstehen, einen Bauarbeiter, der in einer Gemeinschaftswohnung wohnt und sich nicht um Ruhe oder bürgerliches Wohllleben kümmert ... Der sanft humorvolle und optimistische Film gibt ein wahrhaftes Bild vom Leben in einem sibirischen Dorf heute.

Sovexportfilm

STRANNYJE LJUDI

Seltsame Leute

Land	UdSSR 1969
Produktion	Zentrales Studio für Kinder- und Jugendfilme 'M. Gorki'
Regie	Wassilij Schukschin
Buch	Wassilij Schukschin, nach Motiven seiner Erzählungen 'Tschudik'; 'Mily, narod, Madam' und 'Dumy'
Kamera	Waleri Ginsburg
Musik	Karen Chatschaturjan
Bauten	I. Bachmetjew
Ton	A. Matwejenko
Darsteller	
Tschudik	Sergej Nikonenko
Bruder	Jewgeni Jewstignejew
Bronka	Jewgeni Lebedew
Matwej Rjasanzew	Wsewolod Sanajew
J. Maximowa, L. Fedossejewa, G. Bulkina, L. Sokolowa, J. Sanajewa	
Uraufführung	1969
Format	35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.66
Länge	101 Minuten

Inhalt

Der Film besteht aus drei Episoden. In der ersten besucht ein junger Mann vom Lande seinen Bruder, der in einer Kleinstadt lebt, mit dem er sich jedoch nicht versteht. In der zweiten Episode berichtet ein alter Mann bei einer Jagd die seltsame Geschichte eines mißlungenen Attentats gegen Hitler; die letzte Episode schildert das Leben in einem Dorf, wo ein alter Mann sich durch musizierende und lärmende Jugendliche beim Meditieren gestört fühlt.

PETSCHKI-LAWOTSCHKI

Land	UdSSR 1972/73
Produktion	Zentrales Studio für Kinder- und Jugendfilme 'M. Gorki'
Regie, Buch	Wassilij Schukschin
Kamera	Anatoli Sabolozkij
Musik	Pawel Tschekalow
Bauten	P. Paschkewitsch
Ton	A. Matwejenko
Darsteller	
Iwan Rastorguew	Wassilij Schukschin
Njura, Seine Frau	Lidija Fedossejewa
Sergej Fjodorowitsch, Professor für Folklore	Wsewolod Sanajew
Spießbürger	V. Sachartschenko
Dieb	G. Burkow
Uraufführung	April 1973
Format	35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33
Länge	102 Minuten
Anmerkung	
Auf eine Übersetzung des Titels PETSCHKI LAWOTSCHKI wurde verzichtet; er bedeutet, wörtlich übersetzt, 'Öfchen – Bänkchen', sinngemäß jedoch soviel wie 'Paperlapapp'. In der DDR lief der Film unter dem deutschen Titel <i>Reisebekanntschaften</i> .	
Inhalt	
Ein sibirischer Bauer erhält zum ersten Mal die Gelegenheit, zu einem Kuraufenthalt ans Schwarze Meer zu reisen. Trotz mancher Widerstände nimmt er seine Frau auf die Reise mit. Der Film schildert die skurilen Erlebnisse der beiden auf der langen Eisenbahnfahrt, auf der sie unter anderem einem Dieb und Hochstapler sowie einem Folklore-Professor begegnen, der sibirische Dialekte erforscht.	

KALINA KRASNAJA, Wassilij Schukschins fünfter und letzter Spielfilm – er sollte Schukschin vor allem außerhalb der Sowjetunion bekanntmachen – lief bereits 1975 auf dem 'Internationalen Forum des Jungen Films'. Zu **KALINA KRASNAJA** verweisen wir auf das Informationsblatt Nr. 23 des 'Forums' aus dem Jahre 1975. Dort ist unter dem Titel „Man muß von einem Menschen drei Dinge wissen: wie er geboren wurde, wie er heiratete und wie er starb“ auch eine Montage von verschiedenen Interviews abgedruckt, die Schukschin in den letzten 10 Jahren seines Lebens gab.

Einleitendes zu Schukschin

Von Ugo Casiraghi

In Italien hörte man 1964 zum erstenmal von Schukschin, als er mit seinem 'Erstlingswerk' als Regisseur, *ES LEBT SO EIN JUNGE*, bei der Mostra des Jugendfilms in Venedig einen Goldenen Löwen gewann. Die Mostra hatte den Titel umgetauft in *Es war einmal ein junger Mann*, als ob es sich um ein Märchen handelte; und sie hatte den Namen des Autors in falscher Schreibweise als Ciukine wiedergegeben, wie es übrigens hierzulande, wo der Respekt vor den slawischen Sprachen noch nicht zu den bürgerlichen Errungenschaften gehört, üblich ist. Immerhin rühmte die Jury in ihrer Begründung das Fehlen von jeglichem Schematismus und die „reiche und komplexe Menschlichkeit“, was für die damalige Zeit schon allerhand war, auch wenn man vergaß hinzuzufügen, daß der Film mehr durch Zufall in die spezielle Rubrik geraten war, da es sich um ein für Erwachsene bestimmtes Werk eines Erwachsenen handelte. Immerhin ist es richtig, und man sollte ruhig darauf hinweisen, daß es in der Sowjetunion seit Entstehung der 'Sojusdetfilm', der staatlichen Gesellschaft für Jugendfilm, kein seltener Fall war, daß die Jugendfilme sich als ziemlich reife Klassiker erwiesen, wie zum Beispiel gegen Ende der Dreißiger Jahre *Es blinkt ein einsam Segel* von Legoschin, oder die sogenannte *Gorkij-Trilogie* von Donskoj; während im Gegensatz dazu nicht wenige Produktionen 'für Erwachsene' von Infantilismus durchdrungen erscheinen. Aber das wäre, wie man zu sagen pflegt, ein Thema für sich.

Schon zwei Jahre später beschäftigte sich ein aufmerksamer italienischer Essayist mit Schukschin. In seiner Studie 'Der junge sowjetische Film', die im Novemberheft 1966 von 'Bianco e nero' erschien und auch mit einem Verzeichnis der Regisseure versehen war, widmete ihm Giovanni Buttafava, ein Kenner der russischen Sprache und Übersetzer von Lyrik und Romanen, zwei interessante und ahnungsvolle Seiten Text. Nachdem er ihn als 'die eigenartigste Persönlichkeit' des Films 'Jenseits des Tauwetters' definiert und daran erinnert hatte, daß Schukschin auch ein 'berühmter Schauspieler' und 'Verfasser von bissigen und geistreichen Erzählungen' war, ordnete Buttafava die beiden ersten damals erschienenen Filme (*EUER SOHN UND BRUDER*, aus dem Jahre 66, was gerade erst herausgekommen) auf gründliche und präzise Weise ein, die auch zehn Jahre später, da man weitere Werke kennt, noch Gültigkeit hat. Und bei der Film-Biennale 76 überboten sich dann die Vertreter der Tageszeitungen darin, Schukschin als eine 'Entdeckung' und *EUER SOHN UND BRUDER* als ein 'Meisterwerk' zu feiern.

Gewiß war für die italienische Filmkritik im allgemeinen, die sich mit gleichsam religiöser Verböhrtheit gern um jede geringste Variante des uralten Western kümmert, dafür aber neue Ausdruckskontinente unter dem Vorwand, sie seien zu weit entfernt, über Gebühr vernachlässigt, Name und Vatersname Wassilij Makarowitsch unbekannt und der Zuname Schukschin mühsam aufzunehmen. Umso größer daher die Überraschung, als man den Regisseur während der 'Retrospektive' seiner Werke in Venedig entdeckte, wobei man sich gleichzeitig aber sofort bemühte, die Person wieder einzuordnen als die 'Ausnahme' innerhalb der 'Regel' des sowjetischen Films, von dessen breitem Panorama man gleichzeitig sehr wenig oder fast nichts zu wissen zugab, wofür es u.a. die bekannten Gründe der objektiven Informationsschwierigkeiten gibt, gegen die wir selbstverständlich *alle* weiter kämpfen

müssen. Wir möchten in Klammern hinzufügen, daß uns die Angelegenheit unproduktiv zu sein scheint, einen sowjetischen Autor nur in *Opposition* zur Realität, in der er lebt, zu betrachten und zu bewerten, während seine Identität fast immer aus einem dialektischen Verhältnis zu ihr entsteht. Mütterchen Rußland ist ganz offenkundig eine große Sache, und das 19. Jahrhundert mit seiner kulturellen und literarischen Tradition ist ein nicht zu vernachlässigender Prägestempel für jeden sowjetischen Intellektuellen, der auf sich hält; der Humanismus hat immer etwas 'Ewiges': Wohin tun wir aber diesen Schukschin, der wie nur wenige verwurzelt ist in der zeitgenössischen Gesellschaft, diesen großen Intellektuellen, dem es in seinen Werken mehr als jedem anderen gelingt, vergessen zu machen, daß er einer ist, diesen Bauern, der er auch in seiner Kunst geblieben ist, obwohl er als Künstler in der Stadt groß wurde?

Anders lautete da die glückliche Schlußfolgerung des schon zitierten Aufsatzes, der bereits vor zehn Jahren ankündigte: „Aber bei einer so originellen Persönlichkeit, bei einem Mann, der das Wagnis der Unpopularität einzugehen bereit ist (*EUER SOHN UND BRUDER* bekam zum Beispiel, schon bevor er herauskam, einen Verriß von seltener Heftigkeit in der 'Literaturnaja Gaseta'), können wir vertrauensvoll die Linie seiner faszinierenden, einzigartigen Entwicklung abwarten.“ Sie lautete anders, weil sie auf Fakten basierte, nicht auf Mutmaßungen oder Vorurteilen. Unterdessen haben die Filme von Schukschin zwar immer Diskussionen ausgelöst, aber sie sind auch immer herausgekommen. Seine Entwicklungslinie war 'einzigartig' wie die jedes Vorläufers, der seiner Zeit voraus ist oder ihr widerspricht, mit einem Wort: wie die jedes wahren Künstlers; aber seine Aktivität war nicht eine einheitliche oder statische, vielmehr läßt sich seine unaufhörliche Weiterentwicklung sowohl aus seinen literarischen wie den filmischen Werken ablesen. Er ist ein Sänger des Landlebens, aber nicht eines unwandelbaren Landlebens, denn er ist der erste, der dessen Veränderungen bemerkt. Er sieht sowohl den Preis wie die Gefahren einer Fortdauer der Vergangenheit, so wie er beide auch in den Widersprüchen der technologischen Entwicklung sieht.

Buttafava bemerkt richtig, daß der Autor in den Mittelteil von *EUER SOHN UND BRUDER* „mit einem merkwürdigen Groll einen kleinen Haßgesang auf Moskau“ eingebaut hat, als nämlich einer der Brüder, der erst seit kurzem in der Stadt ist, vergeblich von einer Apotheke in die andere läuft, um ein Serum für die kranke Mutter auf dem Dorf zu holen, und nur Gleichgültigkeit und bürokratischer Mißgunst begegnet; während der andere Bruder, der als Kulturschaffender und Sportlehrer ins Stadtleben integriert und also mit 'Beziehungen' versehen ist, das Problem durch einen einfachen Telefonanruf löst. Ebenso richtig ist auch, daß in der ersten Episode mit dem Titel *Mein Bruder* des 1969 folgenden Films *SELTSAME LEUTE*, der Stadt-Land-Konflikt abermals gestellt ist. Er zeigt sich an der Figur eines jungen Mannes, genannt 'der Sonderling', der sich aus reiner Verwandtenliebe zu Besuch auf den Weg zu seinem älteren Bruder macht, der in Jalta lebt, nicht weit entfernt von dem Haus, in dem sich drei große Schriftsteller begegneten: Tolstoj, Tschchow und Gorkij. Aber der Bruder in der Stadt hat nicht nur sein Haar verloren, sondern sich auch seelisch verändert: er könnte nicht mehr die Geschichte von den 'Kuckucksblumen' erzählen, wie es der Sonderling tut, der es schon nach einem einzigen Tag Aufenthalt bei dem Bruder nicht mehr aushält und wieder davongeht.

Und was soll das alles heißen? Soll es heißen, daß Schukschin, der 'bei seinem Leisten' bleibt, wenn er von Leuten spricht, die er gut kennt, von 'seltsamen' Leuten wie ihm selbst, deshalb schon wie ein Manichäer dächte, alles Übel liege in den Versuchungen der Metropolen und alles Gute auf den übersichtlichen und arkadischen ländlichen Gefilden? Wenn dem so wäre, sähen seine Filme ganz anders aus. Sie sind auch reich und komplex vor allem deshalb, weil sie das gerade Gegenteil solcher vereinfachenden Konfrontationen sind. Leider kennt man noch nicht den vierten Film von 1972, *PETSCHKI LAWOTSCHKI*, dessen Originaltitel unübersetzbar ist, es sei denn durch den evokativen Ausdruck 'Öfchen – Bänkchen' ... Das phraseologische Wörterbuch der

Sowjetischen Enzyklopädie schlägt in der Ausgabe von 1968 für diesen volkstümlichen idiomatischen russischen Ausdruck die Bedeutung 'enge und nahe Kenntnis' vor. Da es in dem Film um die Begegnungen eines Bauernpaares in einem Eisenbahnzug geht, wobei der Protagonist Iwan neigt, sich sofort hauteng mit Typen anzufreunden, die jedoch niemals, weder im positiven noch im negativen Sinne, seinen Erwartungen, seiner naiven Aufgeschlossenheit oder seiner 'Abwehr' entsprechen, könnte man den Ausdruck annähernd mit 'Hemd und Haut' umschreiben. Dieses Bestreben um Annäherung wird durch alle Begebenheiten der Reise auf ironische Weise infragegestellt und zunichtegemacht, auch in der Szene des Linguisten-Kongresses in Moskau, wo Iwan unbedingt einen guten Eindruck machen möchte, als er über den sibirischen Dialekt aus dem Altai einen Vortrag hält. Aber die Kamera setzt ihn und seinen Vortrag so ins Bild, daß sie wie etwas aseptisch Philologisches und geradezu Bürokratisches wirken, wie etwas, das außerhalb dieser Umgebung kein Leben mehr hat. Woraus erhellt, daß auch der Bauer an seine Grenze stößt, wenn er von zu Hause fortgeht, um die andern nachzuäffen, und daß einer der Schätze, die es nicht zu verlieren gilt, auch wenn man woandershin geht, die Natürlichkeit ist. Man wird nicht 'wie Haut und Hemd' mit dem erstbesten Übeltäter oder Professor; man lernt nicht den Beruf des Intellektuellen, ohne die gleiche Mühe aufzuwenden, die nötig ist, um die Sichel zu handhaben. Und auch auf dem Lande ist Raum – sogar mehr Raum als in den Metropolen – für die existenziellen Probleme der menschlichen Kommunikation, die Schukschin als die Grundlage jedes anderen Problems interessieren.

Wassilij Schukschin, Sibirier, geboren 1929, in einem Dorf des Altaigebiets, gestorben in Moskau am 2. Oktober 1974, an Magendurchbruch, mit 45 Jahren, hat im Grunde das gleiche Leben gelebt wie die Figuren, die er uns in seinen Erzählungen und seinen Drehbüchern zeigt, die er in den Filmen anderer Regisseure und in seinen beiden letzten eigenen Filmen darstellt. Er war Schüler, Arbeiter, Maurer auf dem Bau, Direktor einer technischen Schule und Matrose, bevor er 1954 im Alter von 25 Jahren am Filminstitut von Moskau landete. Nach vielerlei Erfahrungen hatte auch er sein Dorf verlassen, aber im Unterschied zu den andern nicht für immer: er kam sogar sehr oft zurück, um im lebendigen Kontakt Kraft zu schöpfen für seine schöpferischen Werke. „Ich möchte nicht für einen Hinterwäldler gehalten werden“, sagte er einmal. „Die sowjetischen Dörfer haben nichts Rückständiges: sie haben Elektrizität, Fernsehen, Motorisierung, Kinos, Bibliotheken, Schulen, Krankenhäuser. Und trotzdem gibt es eine starke Landflucht. Das ist ein objektives Gesetz des Lebens. Schließlich bin nicht einmal ich im Dorf geblieben. Aber ich denke mit Sorge an die, die fortgegangen sind: haben sie im Tumult der großen Städte nicht ihr Bestes verloren? Denn die Hauptsache ist, daß man dies Beste behält.“

In den Fächern Film und Literatur hatte er die beiden beneidenswertesten Lehrer der Zeit: den Regisseur Michail Romm, der den von ihm besuchten Kurs leitete, den er 1960 mit dem Diplom abschloß, und den Dichter Aleksander Twardowskij, Herausgeber der Zeitschrift 'Nowyj mir', der seine ersten Erzählungen druckte. Ungeachtet der Schönheit und Strenge eines Films wie *Neun Tage eines Jahres* (1961) ist es schwer zu sagen, ob der Einfluß des Regisseurs Michail Romm während der Tauwetter-Periode größer war als der des Pädagogen Romm. Tatsache ist, daß er der Lehrer der Tauwetter-Generation war: von Tschuchraj bis Tarkowskij, von Chuziew bis Schukschin gingen die besten aus seiner Schule hervor. 1958 begann Schukschin seine Schauspielkarriere als Protagonist des ukrainischen Films *Die beiden Fjodors* von Marlen Chuziew. Der große Fjodor ist ein Kriegsheimkehrer, der, da er niemand mehr hat, den kleinen Fjodor zu sich nimmt, der ebenfalls Waise ist, und mit ihm sein Leben in der Nähe seines Heimatstädtchens wieder aufbaut. Schukschins Rolle ist die eines Soldaten mit Schnurrbart und Haartolle auf der Stirn: eine starke 'Präsenz', melancholisch und wortkarg, der den wilden Knaben mit Solidarität und der Autorität der eigenen Trauer erobert, die auch die des Jungen aufschließt in der ziemlich gefühlvollen Bahnhofsequenz, als der kleine Fjodor im letzten Moment ankommt, um den Zug zu nehmen, der seinen neuen Vater für immer fort-

führen soll. Ein Konflikt entsteht zwischen den beiden, als eine vom großen Fjodor gefundene Frau dazwischentritt; das Ende ist, wenn auch nicht ohne dramatische Wendungen gebaut, konventionell optimistisch und hebt die glaubwürdige Bitterkeit auf, die sich durch die ganze Geschichte zieht.

So schmerzlich es auch sein mag, das zuzugeben, so hatte seinerzeit der heute aus der UdSSR ausgewanderte Schriftsteller Viktor Nekrassow recht, als er die 'kleinen Wahrheiten' der *Beiden Fjodors* der 'falschen Größe' von *Gesang des Meeres* von Dowshenko vorzog, dem ersten seiner Filme, die dessen Witwe Julija Solnzewa nach seinem Tod realisierte. Chuziew war schon damals der beherrliche und lyrische Beobachter der Vater-Sohn-Beziehung, die er später in *Ich bin zwanzig* weiterentwickeln sollte, jenem in Venedig preisgekrönten Werk, über das sich Nikita Chruschtschow so ärgern sollte. Und Schukschin, fast nicht wiederzuerkennen hinter dem Kosakenbart (den er zum Kummer des 'Sohnes' abschneidet, um seiner Partnerin zu gefallen), leistete den darstellerischen Beitrag eines widerpenstigen und 'misanthropischen' Charakters, den eine gewisse sowjetische Kritik der Zeit mit 'pessimistisch' verwechselte. Aber Nekrassow schrieb bissig in seiner Verteidigung des Films in 'Iskusstwo kino': „Ich möchte gerne die Bekanntschaft dieses wenig umgänglichen Soldaten mit dem traurigen Gesichtsausdruck machen, der von der Front kommt. Wir beide hätten uns etwas zu sagen.“ Die Anfangssequenz des Transportzugs, die Begegnung mit der Kriegswaise, die erste Nacht der beiden Fjodor in dem verfallenen Haus, ihre Beziehung 'von Mann zu Mann', die Beerdigung mit dem aus den Trümmern gezogenen Panzerwagen, die Ohrfeige, die das Kind bekommt, das sind ausgezeichnete filmische Momente, die, um noch einmal Nekrassow zu zitieren, verglichen mit dem großen, akademischen Dowshenko der letzten Jahre, zwar „mit weniger vertrauensvoller, weniger kerniger Stimme, dafür aber von den einfachen Leuten sprechen, vom Leben unserer Freunde.“

Diese Worte könnten ein Schlüssel zum Verständnis des Werks von Schukschin sein, der nämlich der eigentliche Nachfolger des jungen Dowshenko ist, des bäuerlichen Dowshenko und seiner revolutionären Ursprünge. Als Schauspieler hat man ihn dann in weiteren Filmen gesehen. Die Arbeit an *Am See* von Gerassimow, der an den Ufern des Baikals spielt, führte ihn zehn Jahre später in ähnliche Gegenden, brachte ihn in Kontakt mit kongenialen Menschen. „Unsere gemeinsame Arbeit vermittelte uns eine durch nichts gestörte Befriedigung“, erinnerte sich Gerassimow nach dem Tod Schukschins, der ihn als Autor und Protagonist von *KALINA KRASNAJA* jedoch in seiner Eigenschaft als offizieller, orthodoxer und nicht unbeteiligter Beobachter vor einige Probleme gestellt hatte. Die beiden letzten Filme wurden kurz vor seinem Tode gedreht. In *Ich bitte ums Wort* von Gleb Panfilow, der mit Verspätung bei der Mostra 76 von Pesaro zu sehen war, und der anscheinend einige Schwierigkeiten in der UdSSR gehabt hat, ist er ein Dramatiker, der zwei Unterredungen mit der Protagonistin, Bürgermeisterin einer Stadt, hat, weil sein Stück abgelehnt worden ist. Bei der Begegnung im Restaurant verspricht ihm die Frau, sich um den Fall zu kümmern, und während des anschließenden telefonischen Gesprächs bringt sie, nachdem sie den Text gelesen hat, die Argumente des sozialistischen Realismus vor; wobei Schukschin, der bei der Begegnung sich selbst und sein Werk mit anderen Argumenten verteidigt hatte, nur seine Stimme am andern Ende der Leitung vernehmen läßt: und nachdem er seine freundliche Gesprächspartnerin hat ausreden lassen, informiert er sie ironisch und spöttisch darüber, daß das Drama mit allen Genehmigungen in Moskau schon über die Bühne gegangen ist. Warum hört man nur seine Stimme? War es vielleicht eine Notlösung, die man für seine Rolle fand, nachdem der Schauspieler ausgefallen war? Mit Sicherheit wissen wir, daß Schukschin den tödlichen Anfall gegen Ende der Dreharbeiten an Bondartschuks *Sie kämpfen für die Heimat* erlitt, wo er die äußerst lebendige Rolle eines Soldaten und großen Schützenjägers spielte. Ein Film, dessen Monumentalismus sicherlich durch seine originelle und gewinnende letzte Mitwirkung mehr als durch andere Faktoren abgemildert wird. Der spektakuläre Film, der den sowjetischen Kämpfern gewidmet ist, erweist ihm eine letzte Huldigung dadurch, daß sein Bild unter den Vorspanntiteln liegt.

In seinen drei ersten Filmen tritt Schukschin nur als Autor, nicht als Schauspieler in Erscheinung, wenn er auch an den jungen Leonid Kurawljow, den Protagonisten von *ES LEBT SO EIN JUNGE* und der ersten Episode von *EUER SOHN UND BRUDER* nicht wenig von der eigenen Identität abgibt. Das Porträt von Paschka Kolokolnikow, dem Kolchosa-Lastwagenfahrer auf der vergeblichen Suche nach der idealen Frau, ist exzentrisch und amüsant, und wenn man *Es war einmal eine Singdrossel* von Josseliani kennt, findet man hier sein Vorbild. Aber bekanntlich sind die Georgier wie die Armenier 'Südländer' mit einem Hang zur Komödie, wohingegen die Tatsache, daß auch aus dem südlichen Sibirien eine Gestalt hervorging, die zum Lachen brachte, zu jener Zeit – wer weiß warum – fast wie eine Provokation wirkte. Schukschin selbst zeigte sich übrigens außerordentlich überrascht, als das Publikum den Film komisch fand.

Aber sicherlich bekümmerte es ihn noch mehr, als eine Zeitschrift ihn *ernst nahm* mit einem 'Argument' folgenden Tenors: „Wie kann man die Kulturlosigkeit der Figur derart feiern, ausgerechnet jetzt, wo alle studieren?“ Dazu muß man wissen, daß Paschka, um einer Bibliothekarin den Hof zu machen, den Vorwand gebraucht, den letzten Band des 'Kapital' entleihen zu wollen, da es ihm angeblich nie gelungen sei, das letzte Kapitel zu lesen. Naiv und stotternd, ist der unerschrockene Verehrer gleichwohl fähig, sich in jedes Abenteuer zu stürzen und die eigene Phantasie mit 'verbotenen Träumen' zu unterhalten, wenn ihm das Abenteuer nicht gelingt, oder wenn er es mit einer aussichtslosen Realität zu tun bekommt (wie z.B. einer gewissen psychologischen und sozialen Disposition der sibirischen Frauen), die seiner glühenden und fruchtbaren Einbildungskraft nicht nur nicht weiterhilft, sondern sie jäh in ihre Schranken weist. Ein ungemein sympathischer Held ist dieses bestürzte und schlaue Bäuerlein, ein typischer 'Heiratsvermittler'. Und dies nicht nur deshalb, weil er ein Paar alleinstehender älterer Leute zum Zweck der Verheiratung zusammenbringt, indem er ihre ersten schüchternen Annäherungsversuche dirigiert in einer kleinen Szene, die ein Meisterwerk an Zärtlichkeit und Humor ist, sondern auch, weil er mit feinsten Ironie, vom Gesichtspunkt des Autors, eine bescheidene ländliche Modenschau kommentiert, die sich mit städtischer Geziertheit abwickelt, oder weil er im Schlußteil, als er in einem Treibstofflager eine wirklich mutige Tat vollbringt, sie gleich danach im Krankenhaus scherzend verkleinert, in einem subtilen Crescendo entmystifizierender Fröhlichkeit, wie in einem befreienden Lustspiel, wo der Buffo den Dogmatiker auf heilsame Weise bekehrt, und wo Paschka auf die dumme Frage einer Journalistin aus der Stadt nach dem Motiv seiner heroischen Tat nicht ganz naiv antwortet: „Weil ich ein Idiot bin.“

Ebenso *dumm*, wie er sich hier stellt, flieht auch der Bauernjunge aus *EUER SOHN UND BRUDER* drei Monate vor seiner Entlassung aus der Strafanstalt und kehrt nach Hause zurück. Er hat dafür unwiderstehliche Antriebe. Er begehrt seine Dummheiten aus der einfachen, unüberwindlichen Sehnsucht nach der Familie und dem Dorf. Dabei befand er sich an dem Ort, wo er wegen einer Rauferei festgehalten wurde, gar nicht so schlecht. Er sah dort, wie er mit Begeisterung erzählt, zum Beispiel mehr Filme als auf dem Dorf. Aber der Wunsch, einen Sonntag bei den Seinen zu verbringen (mit Vater, Mutter, Holzfällerbruder und taubstummer Schwester, die ein Ausbund an Vitalität ist, ein bezaubernder Kobold), die Vorstellung, in einer Atmosphäre, die kein bürgerliches Milieu kennt, essen und trinken, singen und tanzen zu können, war stärker als seine Furcht vor der ihm genau bekannten Strafe: der nämlich, nach dem Fest wieder eingesperrt zu werden und danach einer noch längeren Strafzeit ins Auge sehen zu müssen.

Wie Buttafava schrieb, „bricht in der ersten Erzählung in einem großartigen Getöse von bäuerlichen Banketten, aus vollem Hals geschrienen Liedern, derben Trinksprüchen, Tänzchen aus alten Zeiten, eine gierige und fröhliche Sehnsucht nach der Einfachheit des Landlebens auf, wo der große Geist Rußlands lacht und herrscht“. Und diese Worte sind ein meisterhafter Prolog zu dem Film, der vielen in Venedig als der schönste von Schukschin erschienen ist. Aber nicht als ein Film mit voneinander unabhängigen

Episoden wie *SELTSAME LEUTE*, sondern als einer, wo die eine Erzählung aus der andern strömt, in der Art eines breitgefächerten Familienporträts, das nicht nur die ländliche Skizze hinter sich läßt, sondern mit dem epischen Atem der großen Erzähler von Tschechow bis Platonow komponiert ist. Über den letzteren wurde, als er in seinen späten Jahren 'Pfortner' im Haus des Vereins der sowjetischen Schriftsteller war, ein Witz erzählt, bei dem man sich fragt, ob er amüsant oder bitter ist, der mit folgendem Ausruf Hemingways endete (ein Name, der in Schukschins Dialogen wiederkehrt): „Ach, wenn ich doch schreiben könnte wie dieser Platonow in Moskau, der Pfortner beim Schriftstellerverein ist!“

Nach dem „kleinen Haßgesang auf Moskau“, von dem schon die Rede war, kommt der große Sportlehrerbruder mit seiner schönen und modischen Frau ins Dorf zurück: vor dieser und vor den Geschenken, die sie mitbringen, empfindet der Patriarch der Familie einige Verlegenheit, die er dadurch zu überspielen versucht, daß er den verbürgerlichten Sportsmann neckt und ihn dazu provoziert, sich mit dem als Holzfäller im Haus verbliebenen Jüngsten zu schlagen. Der Schluß nach diesem Sarkasmus ist wieder weich: der Alte sinnt melancholisch über das verrinnende Leben nach, als ein Brief von dem Sohn ankommt, der im Gefängnis sitzt. Jemand kommentiert: „Das geschieht ihm recht. Er hätte leben sollen, wie es sich gehört.“ Worauf einer antwortet: „Und wie gehört es sich?“

SELTSAME LEUTE ist ein Triptychon aus drei aufeinanderfolgenden Erzählungen mit verschiedenen Titeln über drei Figuren, die durch eine wunderliche Grille, die nur eine subtile tiefere Menschlichkeit ist, miteinander verbunden sind. Aus *Mein Bruder* wird noch das bei Schukschin so fruchtbare Motiv der Verlegenheit übernommen: der Besucher ist zuerst wie ein Fisch, der in dem übrigens unbequemen und engen Haus des größeren Bruders nicht in seinem Element ist. Ziemlich bald jedoch wendet sich das Blatt: der Städter fühlt sich nun unwohl und wahrhaft unbeholfen im Gefühlsmäßigen, während vom Land ein Atem der Phantasie und Würde herströmt. Er ist nach Hause gekommen, der Junge mit dem reinen und verdammt lauterem Herzen. Er wird eine Lüge erzählen, damit der landflüchtige Bruder nicht das Gesicht verlieren muß.

Der fatale Schuß, die zweite Episode, bekam am Lido von Venedig offenen Szenenapplaus. Der alte Bronka, dargestellt von dem außerordentlichen Jewgenij Lebedew, hat das kleine Laster, den Leuten, in diesem Fall seinen Gästen bei einer Treibjagd eine Geschichte zu erzählen. Damit sie ihm die Gunst des Zuhörens erweisen, erläßt er ihnen gewöhnlich, trotz der Proteste seiner Frau, das Treibergeld. Es ist die Geschichte eines Attentats auf Hitler, von dem die Experten der Geschichte des Zweiten Weltkriegs nicht sprechen. Und sie sprechen nicht davon, weil die Gelegenheit, den Diktator zu zerschmettern, sich ihm, Bronka, geboten habe; und er, ob schon mit Pistole, vergifteter Munition und allem Nötigen versehen, verfehlte das Ziel, das ihm erlaubt hätte, das überfallene Land zu rächen und die Welt vorzeitig zu befreien. Seine Erzählung setzt sich zusammen aus einer solchen Mischung von Leidenschaft, Wahrscheinlichkeit und Wahnsinn, daß man ihm respektvoll zuhört, weil – wenn die Flunkerei auch dick aufgetragen sein mag – seine Empörung und Einbildungskraft absolut aufrichtig sind, ebenso auch der Kummer über den verfehlten Schuß. Man hört ihm mit Respekt zu und glaubt im Grunde daran, so wie man an die Natur glaubt, die die Erzählung umrahmt, an die Weiden und Flüsse, an die sanften Tiere, die nicht weniger aufmerksam sind als die Zuhörer in der Runde. „Diese Natur“, schrieb Renato Ghiotto, „verwendet Schukschin als Theater seiner Erzählungen, aber auch als Metapher, und das heißt, als Ausdrucksmittel. Wenn eine Figur – eine jener einfachen Gestalten, von denen es in der russischen Erzählkunst wimmelt, die plötzlich von einer metaphysischen Angst erfaßt werden – nicht mehr mit Worten sagen kann, wie sehr sie das Geheimnis von Leben und Tod überwältigt, erhebt sie die Augen, um ins Land zu blicken, und wir mit ihr. Wir betrachten die Ebene unter dem Mond und in der Mittagssonne; ein Vogel wiederholt seinen Vers; ein Geräusch in der Ferne oder ein Ruf bezeichnen die Weite der Landschaft. So ist das Land selbst, mit neuen Augen betrachtet, ein wimmelndes Geheimnis, Teil und Symbol des letzten Geheimnisses.“

Die dritte Episode von SELTSAME LEUTE hat den Titel *Meditationen*. Sie zeigt das Porträt eines anderen alten Mannes, der sein ganzes Leben der Arbeit und der Verwaltung seiner kleinen Gemeinde gewidmet hat, und der nicht schlafen kann, weil ein Junge auf der Ziehharmonika spielt, weil er von Kindheitserinnerungen (dem Tod eines kleinen Bruders) und von Todesahnungen gequält wird (er stellt sich sogar sein eigenes Begräbnis vor), weil er sich von der jungen Generation, die er nicht begreift, überrundet fühlt und sich aus Reaktion in eine Art immunmachenden Wahns flüchtet. Aber als eines Abends der nächtliche Störenfried auf sich warten läßt, wird der Alte nervös, weil dessen Musik ihm das Meditieren erlaubte. Jetzt hindert ihn dessen Verspätung daran, seine Gewissensforschung fortzusetzen, sich die letzten Fragen zu stellen über die Bedeutung dessen, was er erlebt hat, sofern es ihm gelingt, es zu sammeln. Wehe, wenn dieser junge Mann ihm nicht hilft! Eine Feinheit wie diese würde schon genügen, Schukschin zur Spitzengamitur der Cineasten zu zählen, die es in der Erforschung des menschlichen Herzens, und vor allem der Alten, am weitesten gebracht haben: vielleicht findet man nur noch bei dem Größten, dem Japaner Ozu, etwas ebenso Intimes und Bewegendes. Die immer schwarzweiße Leinwand ist in SELTSAME LEUTE zur Breitwand geworden, gleichsam als wolle sie eine immer komplexere und beunruhigendere Konzeption des Menschen und seines Schicksals, der familiären Gefühle und Generationskonflikte aufnehmen, eine Diskussion führen, die, von der Sowjetunion ausgehend, sich verbreitert und in einem moderneren Sinne auch Europa einbegreift, die über den Sozialismus hinaus von etwas spricht, das man ein zeitgenössisches Bewußtsein nennen könnte.

An diesem Punkt der fragenden Rückschau wird deutlich, wie gravierend in der in Italien gezeigten unvollständigen Retrospektive das Fehlen des vierten Films ist, PETSCHKI LAWOTSCHKI, der von der sowjetischen Kritik als wesentlich für den Ausdruck des Übergangs von der Darstellung der Welt zu einer autobiographischen Vision von ihr hervorgehoben wird. Tatsächlich wird hier das Dilemma, das der Brennpunkt seiner Poetik ist, in den Autor selbst verlegt. Schukschin bleibt nicht mehr abseits stehen als kritzeiender und komplizenhafter liebevoller Beobachter, sondern er erforscht sich selbst, indem er als Darsteller in die Haut des Protagonisten Iwan schlüpft, der so natürlich wirkt mit der Sichel in der Faust, so verirrt scheint in dem Eisenbahnwagen, der ihn weit fort von seinen Birken und seinen Flüssen führt. Seine unentbehrliche Reisebegleiterin ist seine Frau, die Schauspielerin Lidija Fedossejewa, die er während der Dreharbeiten von *Wie ist das Meer?* im Jahre 1964 kennengelernt hatte, und die sich nach der Heirat vom Film zurückgezogen hatte, um sich ihren beiden Kindern zu widmen. Nun ist sie jedoch, nachdem sie auch in SELTSAME LEUTE einen kurzen Auftritt hatte, wieder an seiner Seite: auch hier handelt es sich wieder darum zu sehen, 'wie das Meer ist', nämlich um einen Urlaub am Strand des Schwarzen Meeres, wo sie kaum zum Baden kommen in einer Menschenmenge, die ebenso fremdartig ist wie die, die sie während der Reise nach Moskau kennengelernt haben. An seiner Seite findet sie sich auch wie selbstverständlich (wie übrigens auch in *Sie kämpften für die Heimat*) in KALINA KRASNAJA, der im März 1974 herauskam und leider das filmische Testament Schukschins darstellt, in dem nun auch die Farbe mitwirkt, um das herzzerreißende Schicksal von Jegor Prokudin zu kommentieren.

Fröhlich und quälend, romantisch und polemisch, existenziell und revolutionär erstreckt sich der Weg bis ans Ende; und mit diesem zwar nicht qualitativen, aber stilistischen und intimistischen Sprung vom etwas verrückten Vaudeville wie PETSCHKI LAWOTSCHKI — der am ehesten an den großartigen Barnet unter den klassischen sowjetischen Regisseuren erinnert — bis zu dieser letzten Beichte in der ersten Person, die dagegen, vielleicht auch nur wegen seines gespannten und glattrasierten Gesichts, wegen der kurzen und fast weggeschorenen Haare, an Majakowskij denken läßt. Entlassen aus den vaterländischen Zuchthäusern, wo er zum Verbrecher geworden ist, kämpft Jegor Prokudin, scherzend und weinend, Freundschaft und Wärme suchend und

gebend, verzweifelt mit sich und den anderen, um sich wieder in die Dorfgemeinschaft zu integrieren, die ihm feindlich gesonnen ist. Und diesmal ist es zu spät: sein unglückliches Leben oder besser: das Unglück seines Lebens macht die Rückkehr unmöglich, ob schon die 'seltsamen Leute' des Ortes sich ihm nähern und ihn nach und nach zu begreifen beginnen. Aber 'der fatale Schuß' kommt von außen, von den Schurken aus der Stadt, der Schuß, mit dem die Anständigen nur zu oft nicht treffen (wie man bei Bronka gesehen hat) und mit dem die Unanständigen treffen. Prokudin-Schukschin stirbt, erschlagen am Fuß einer Birke, aber er hinterläßt seiner Frau — und uns allen — einen Abschiedsbrief, der uns ermutigt, ans Leben zu glauben und es nach eigenem Gesetz, mit Treue und Leidenschaft, in Freud und Leid zu leben.

Dennoch überzeugte dieser Schluß Schukschin selbst nicht völlig, weil er sich nicht aus der Entwicklung der Geschichte ergab, wie er es gewünscht hätte. Es bleibt die für ihn beängstigende Tatsache bestehen, die mit großer Kühnheit durch den ganzen Film hin untersucht wird, daß nicht einmal der Sozialismus — der Sozialismus nicht als Ideal, sondern als Lebenspraxis und in den Grenzen, innerhalb deren er realisiert worden ist — demjenigen das Gleichgewicht wiedergeben kann, der es verloren hat. Wie rhetorisch erscheinen daher die konventionellen und scheinheiligen Fragen Gerassimows, die er an die Leser richtete, als KALINA KRASNAJA herauskam — und wie unangemessen müssen sie ihm selbst erschienen sein, als er sich anschickte, einen Nekrolog auf eine so große Gestalt der sowjetischen Kunst von heute aufzusetzen: „War es richtig, in die Mitte eines so talentreichen Werks das Schicksal eines Kriminellen, eines Delinquenten zu stellen? Hat dieser Mensch das Recht, sich in Herz und Bewußtsein der Zuschauer zu schleichen, ihre Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und hierdurch ihre Sympathie zu erobern?“ Wie schrieb doch damals Nicole Zand in dem fälligen Bericht für 'Le monde' vom pansowjetischen Festival in Baku, wo der Film den großen Preis erhielt? „Die sowjetischen Zuschauer haben das Urteil von Baku nicht abgewartet, um auf die rhetorischen Fragen von Gerassimow bejahend zu antworten.“

Wir haben schon bei anderen Gelegenheiten darauf hingewiesen, daß der Verlust von Schukschin für die Sowjetunion ebenso schwer gewesen ist wie der von Pasolini für Italien. Das bedeutet nicht, daß es zwischen den beiden nicht mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten gegeben hätte. Dennoch übten sie beide die doppelten und komplementären Funktionen von Literaten und Cineasten aus, hatten sie beide eine lebhaftere, wenn auch andersartige Liebe zur bäuerlichen Kultur, stießen sie beide Warrufe aus über die Entfremdung durch Landflucht und Verstädterung, und wurden sie beide ständig begleitet von einer beängstigenden Todesahnung. Es wäre der Mühe wert, die Berührungspunkte und die Unterschiede zwischen diesen beiden gründlicher zu untersuchen, auch um zu prüfen, auf welche Weise die verschiedenen Gesellschaftssysteme, in denen sie lebten, in gewisser Hinsicht verwandte Empfindungen und Sorgen in ihnen hervorrufen konnten. Immerhin glauben wir sagen zu können, daß Pasolini die Filme von Schukschin bestimmt geliebt hätte, wenn er sie gekannt hätte.

Wassilij Schukschin war schon vor seinem Ableben ungeheuer populär in der UdSSR. Darauf deutet auch seine frenetische Aktivität der letzten Jahre hin: als ob er, auch hier wieder Pasolini ganz ähnlich, gewußt hätte, daß ihm wenig Zeit mehr verblieb. In einem Interview mit Carlo Benedetti, dem Korrespondenten der 'Unità' in Moskau, der sich mehrfach mit ihm zu beschäftigen hatte, hatte er gesagt: „Man müßte drei Leben haben, um alles erzählen zu können.“ Aber was ihm zu hinterlassen auch so gelungen ist, ist schon ein Erbe, über das man gerade erst anfängt, sich systematisch Rechenschaft abzulegen, und für das man ihm danken sollte auf die einzige Weise, die ihm gefallen hätte: mit wachem Geist und offenem Herzen.

Ugo Casiraghi: Introduzione a Suksin. In: Cinemasessanta, Nr. 112, Rom, Nov./Dez. 1976, S. 22 ff.

Das Talent verspricht viel. Über PETSCHKI-LAWOTSCHKI

Von Rostislaw Jurenjew

(...) Da beschließt also der in dem sibirischen Dörfchen Srostki berühmte Traktorist Iwan, mit dem Ziel, sich zu bilden und sich selbst zu behaupten, zusammen mit seiner Frau zur Erholung ans warme Schwarze Meer zu fahren.

Eine, wie man meinen möchte, alltägliche Angelegenheit, es gibt in unserem Lande nicht wenige Spezialsanatorien für Kolchosarbeiter, noch nicht so aber im Land der kleinen Dörfer, wo sich die Einwohner noch nicht an den Tourismus gewöhnt haben.

Und die Helden Schukschins sind sichtlich aufgeregt, trauern sogar ein wenig vor der Abreise, sind wegen der Töchter beunruhigt, die bei Verwandten zurückgelassen werden, beraten sich mit den Weisen des Dorfes, den Nachbarn, dem Lehrer. Diese Aufregung ländlicher Menschen mit reinem Herzen vor dem Vollbringen einer Tat, die für Stadtmenschen mehr als gewöhnlich ist, wird von Schukschin mit tiefem und sensiblem Lyrismus gezeigt. Iwan organisiert Unternehmungen – ein Gelage für alle, die schmausen möchten. Aber im Herzen ist er unruhig. Bald zettelt er ein Wett-rufen mit den Flößern an, bald, ohne über irgendetwas beleidigt zu sein, drückt er sich vom gastlichen Tische fort, zur Seite, und diese Aufregung eines starken, von sich selbst überzeugten Menschen läßt seine Gestalt rührend erscheinen, von gutem, zärtlichem Humor beleuchtet. Iwan spielt Schukschin selbst. Wie immer spielt er sparsam, zurückhaltend. Und mit Liebe. Die Anfangs-szenen werden von ihm mit gutem, mitfühlendem Humor ausgeführt. Als sich jedoch Iwan und Njura, losgelöst von der heimatlichen Umgebung, im komfortablen Eisenbahnabteil befinden, ändert sich der Humor Schukschins. (...)

Der verbitterte Spießbürger (den der Schauspieler V. Sachartschenko so differenziert gespielt hat) wäre uns unwichtig vorgekommen, Iwan erscheint er allmächtig, gefährlich, und wir verstehen – der Spießbürger ist gefährlich und, zuguterletzt, bei weitem nicht schwach. Der mit allen Wassern gewaschene Eisenbahndieb (eine Rolle, die uns von neuem die Begabung des Schauspielers G. Burkow erschließt) wäre uns abgeschmackt und heuchlerisch erschienen, Iwan erscheint er kulturell hochstehend und gutherzig, und wir verstehen schließlich, das Drama eines Menschen, der mit vielen Fähigkeiten ausgestattet, jedoch vom Wege abgekommen ist. Und weiter in Moskau, in der Wohnung des guten Professors, betrachtet Iwan die spitzfindige Jugend, die modische Einrichtung der Zimmer, die Sammlung von Samowaren und antiken Uhren, und all diese uns vertrauten 'Accessoires der Intelligenz' fassen wir auf einmal als nicht unbedingt notwendigen, unnötige Unruhe mit sich bringenden Blödsinn auf, als überflüssigen Flitter. Und darin liegt der tiefe Sinn der schukschinschen Komödie.

Wie alle schukschinschen Filme zeichnet sich PETSCHKI-LAWOTSCHKI nicht durch einen genau durchdachten Bau der Komposition und nicht durch gefestigte Meisterschaft des Regisseurs aus. Die Filme Schukschins sind vor allem durch ihren Ideen-gehalt interessant, durch die literarische Grundlage, durch echt schriftstellerische Beobachtungsgabe, durch die Fähigkeit zu typisieren, durch eine echte und reiche Umgangssprache. Ihre zweite starke Seite ist die Ausfüllung durch die Schauspieler. Schukschin, der selbst ein hervorragender Schauspieler ist, vermag seinen Schauspielern sowohl Freiheit zu geben als auch sie richtig auf den literarischen Text zu stützen. (...)

In dem Wett-rufen, in der Kommunikation mit der großartigen russischen Natur vergrößert sich gleichsam auch der Mensch selbst, wird mächtiger, lauter – dies ist der Sinn des Anfangs. Auf einem schwarzen Acker, auf einem kleinen Hügel, mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen, so daß die Assoziation an die Rundung unseres Planeten entsteht, sitzt barfußig, in einem aufgeknöpften Russenhemd Iwan, der gleichsam das überhöhte und verallgemeinerte Bild des Menschen auf der Erde verkörpert, des Ackerbauern. Und das, was er sagt: „Das wärs Leute, Ende“, mit einer alltäglichen verhaltenen Intonation, gemahnt daran, daß wir eine Komödie gesehen haben. Eine ernste Komödie. Wir sollten uns daran

erinnern, daß 'Der Wald' und 'Der Kirschgarten' von ihren Autoren auch als Komödien bezeichnet worden sind. Die Kritiker nennen solche Komödien gern 'hohe'.

Bedeutet das, daß Schukschin in Zukunft zum Komödienschriftsteller werden wird? Nein, das heißt es bei weitem nicht.

Schukschins Liebe zur Arbeit verdient Begeisterung. Als Schriftsteller, Schauspieler, Regisseur tritt er jedes Jahr mit mehreren bemerkenswerten Arbeiten hervor. Zwei Romane und einige Dutzende von Erzählungen, zwei Dutzend Rollen und fünf Filme (ich erinnere hier auch an Schukschins Diplomarbeit, den Film *Aus Lebjaschje wird vermeldet*, der aus völlig unverständlichen Gründen nicht auf die breite Leinwand gelangt ist). Dies ist die quantitative Summe.

Die qualitative Summe ist noch bedeutsamer. In allen seinen drei Hypostasen hat Schukschin seinen eigenen, unwiederholbaren, individuellen Tonfall gefunden. Sogar in den Filmen anderer Regisseure (...) bleibt er Schukschin. Dies gibt Anlaß, noch mehr von ihm zu erwarten.

Iskusstwo Kino, Moskau, Nr. 12/1973

Bekenntnisse eines Autors

Von Wassilij Schukschin

Ich bin ländlicher Herkunft. Ich bin, wie man sagt, ein richtiger Bauer von altem Schrot und Korn. Angefangen zu arbeiten habe ich, als ich noch ein Kind war. Damals war Krieg, deshalb konnten wir die Schule nicht bis zu Ende besuchen. Ich habe angefangen zu arbeiten, als ich kaum vierzehn Jahre alt war. Dann, als es soweit war, bin ich zum Militär gegangen. Ich habe bei der Marine Dienst getan, und erst nach beendetem Militärdienst ist in meinen Zukunftsplänen das Filminstitut aufgetaucht. Ich möchte aber darauf hinweisen, daß zwischen meinem Eintritt ins selbständige Leben und meinem Eintritt ins Institut zehn bis elf Jahre Zwischenzeit liegen. Das war eine Periode, während der ich Material gesammelt habe. Im Institut habe ich dann aber die Möglichkeit bekommen, über die Grundlage einer breitgefächerten Lebenserfahrung nachzudenken. Und vielleicht liegt gerade in dieser Fähigkeit zum Nachdenken mein individuelles Talent, meine persönliche Note.

Ich habe das Glück gehabt, Schüler bei einer sehr interessanten Persönlichkeit gewesen zu sein. Bei einem Mann von großer Faszination, einem echten Intellektuellen, bei Michail Romm. Ich werde ihn mein ganzes Leben lang in dankbarer Erinnerung behalten. Wenn ich heute darüber nachdenke, muß ich sagen, daß es Romm war, der mich geführt und unterstützt hat, der mir geholfen hat, meine Persönlichkeit zu entwickeln, die sich ja schon mit dem Leben auseinandergesetzt hatte, bevor ich auf das Institut kam. Er war es, der den Wunsch zum Schreiben in mir geweckt hat. Meine ersten literarischen Arbeiten habe ich im Institut geschrieben, und durchgesehen hat sie Romm. Er ist es gewesen, der mir auf diesem Gebiet sozusagen den Segen erteilt hat. Er war es, der meine ersten Erzählungen gelesen hat – die natürlich noch sehr schwach waren – und der mir geraten hat, weiterzumachen. Ich bin dann seinem Rat gefolgt und habe nach abgeschlossenem Studium im Institut den Weg des professionellen Literaten gewählt. In jener Zeit fing ich auch an zu publizieren. Von diesem Augenblick an datiert meine Entscheidung. Da beginnt sozusagen mein eigener künstlerischer Weg.

Da ich hauptsächlich das Leben auf dem Lande kannte, konnte ich auch nur vom Land reden. Bei den ländlichen Themen war ich selbständig, kühn, erfinderisch. Und nachdem ich mich einmal für diese Richtung entschieden hatte, beschloß ich, sie gründlich zu bearbeiten. Ich habe in meinen Erzählungen und meinen Filmen immer versucht, mich durch das Land inspirieren zu lassen. Warum? Weil das mein Thema ist, das Gebiet, auf dem ich mich auskenne. Und dann müßte man drei Leben haben, um andere Dinge zu machen, um alles erzählen zu können.

Der wissenschaftlich-technische Fortschritt ... das ist zwar ein schönes Wort, aber der Fortschritt hat auch seine negative Seite. Ich wünschte, daß die Landbevölkerung vor der Heraufkunft der neuen

Technik selbstbewußter würde. Praktisch möchte ich, daß sie ihre Angst verliert, daß sie öfter ihre eigene Denkfähigkeit einsetzt, von der Kraft des Herzens Gebrauch macht, um gewisse, auch mit dem Fortschritt verbundene Probleme zu lösen. Deshalb ... tut Bewußtsein not, Bewußtsein und nochmals Bewußtsein. Aber es gibt noch einen anderen Aspekt des Problems. Früher sah ich zum Beispiel mehr den Auszug der Bevölkerung vom Lande in Richtung Stadt. Heute sehe ich dagegen mehr die Ankunft der Bauern in der Stadt, und ich muß feststellen, daß es dabei leider ... nicht ohne Verluste abgeht.

Die Leute fangen an, an gewisse Werte zu glauben, die keine Werte sind. Zum Beispiel lernen sie sehr schnell die Sprache des Durchschnittstädtlers; sie hören auf, die *Sprache* zu sprechen, die sie auf dem Land gesprochen haben, jene schöne, biegsame und melodische Sprache. Die Leute haben effektiv keine Erfahrung und glauben, die Sprache des Landes, das heißt, die der Großväter, sei antiquiert und müsse abgelegt werden. So lernen sie mit Vergnügen die Sprache der Stadt, das heißt, eine neutrale Sprache ohne Nuancen, ähnlich der Sprache der diebischen Elster, die ein schnell zwischemder Vogel ist. Ich bin heute 45 Jahre alt und habe die gleiche Erfahrung einer Veränderung der Lebensweise durchgemacht; und ich sehe, daß es nicht der Mühe wert ist, sich derart anzupassen. Ich meine, man darf die frühere Sprache nicht aufgeben. Und dafür kämpfe ich in meinen Erzählungen.

Einige meiner Leser glauben, daß ich Stadt und Land gegeneinander ausspiele und behaupte, auf dem Lande sei alles gut und das Leben schön, in der Stadt dagegen sei alles schlecht. Dieses Urteil ist falsch. Dennoch muß ich aufrichtig bekennen, daß ich mich unter den Dingen, die ich gut kenne, viel wohler fühle. Vielleicht bedarf es einer *neuen Weisheit*, um auch die Stadt zu begreifen. (...)

Ohne eine klare und deutliche Stellungnahme kann man kein Wort schreiben und keine Sequenz drehen. Ich hüte mich davor, eine kalte Objektivität zu beschwören. Hier hängt alles vom Sinn für das Maß ab, vom Takt, von der Aufrichtigkeit des Künstlers. Auch von der künstlerischen Methode, die er wählt. In der zeitgenössischen Literatur und mehr noch im Film kann man folgenden Prozeß beobachten: der klassische Aufbau des Sujets wird immer weniger respektiert; man sucht immer mehr nach einer über den engen Rahmen des Sujets hinausgehenden Interpretation des Lebens. Ich bin ein Gegner des 'verknöcherten' Sujets. Es bremst Phantasie und Gedanken des Autors. Viele sind ja fähig, einen Haufen Ereignisse zu erfinden und sie dann in eine gewisse Ordnung zu bringen. Dem Leser und Zuschauer sehr viel schwieriger zu vermitteln ist die Summe unserer Beobachtungen, oder ihm zu helfen, das Leben zu entdecken, zu erkennen, was es an Schönerem enthält.

Leider fehlt es unseren Drehbüchern daran am meisten. Es gibt viele Geschichtenerfinder, aber wenig authentische Drehbuchschreiber. Hier liegt das Problem beim Beruf des Regisseurs. Ein Cineast von Rang muß die Qualitäten und Grenzen eines Drehbuchs auf Anhieb erkennen. Er sieht sofort, ob ein Text artifiziell ist oder voller Leben.

Wie oft schon bin ich zu dem Schluß gekommen, daß ich mich nicht mit dem beschäftige, womit ich mich hätte beschäftigen sollen. Ich glaube, der Moment ist für mich gekommen, mein Leben von Grund auf umzukrempeln. Ich muß mich dazu aufraffen, irgend etwas aufzugeben: entweder den Film oder das Theater oder die Schauspielerei. Und möglicherweise auch Moskau. Eitelkeit! Das Bedürfnis, ein wenig hier mitzumischen und ein wenig da, hat mich immer verlockt. Bloße Eitelkeit! Eine Illusion, der schon viele Leute zum Opfer gefallen sind.

Wenn man sich der Literatur widmet, sollte man dem Film ade sagen. Ich bin zwar noch voller Zweifel und Unsicherheiten, aber von einem bin ich überzeugt: Film und Schriftstellerei beinträchtigen einander wechselseitig, und aus ihrer Begegnung geht die Literatur erniedrigt hervor. Wenn einer Literatur macht,

muß er ihr sein Leben völlig unterordnen. Zum Schreiben braucht man Frieden und Sammlung; man braucht eine tiefe Kenntnis des Lebens, eine unermüdliche Erforschung der Welt, in der wir leben. Ich habe alles publiziert, was ich geschrieben habe. Ich habe nie etwas in der Schublade gelassen. Ein ernsthafter Schriftsteller muß immer etwas haben, an dem er arbeitet, über das er nachdenkt, einen Rohstoff, den er hobelt, glättet, bearbeitet. Ich werde mir nun klar darüber, daß ich noch nichts Richtiges geschaffen habe. Man muß den Grund des Lebens erforschen und ihn zu einem beständigen Gegenstand des Nachdenkens machen. Wir dagegen suchen die Vielfalt um jeden Preis, den Profit. Wir vergeuden unsere Energien aufs Geratewohl und geben uns dabei der Illusion hin, der Kunst unser Leben zu weihen. Dabei ist es nichts als Eitelkeit.

Ein Schriftsteller, der einen Film dreht! Ist es nicht ein Kompromiß, den man dem Werk des Schriftstellers aufzwingt? Schon die filmische Technik setzt ihm Grenzen, behindert sein Denken. Vielleicht wird in Zukunft eine Technik erfunden, die uns aus dieser Sackgasse befreien kann, aber ich persönlich zweifle daran. Ich sehe da eine große Schwierigkeit. Jetzt stehe ich vor dem Scheideweg: Film oder Literatur? Mein Lehrer Michail Romm sagte zu mir: „Die Kunst erfordert eine strenge Parteilichkeit. Wenn du einmal zum Film gekommen bist, mußt du dich ihm mit Leib und Seele ergeben. Aber du bist der Literatur noch zu sehr verbunden. Man muß wählen: entweder Film oder Literatur.“ Und er warnte mich; je später ich diese Wahl trafe, desto schwerer fiel sie mir.

Der Film erreicht ein Millionenpublikum — träumt davon nicht imgrunde jeder Schriftsteller? Aber der Film ist eine kurzlebige Kunst; die Literatur dagegen ist unsterblich. Man kommt nicht umhin zu wählen. Cineast oder Schriftsteller? Die Gewißheit zahlt sich aus, aber ich weiß nicht, welches ihr Preis ist.

Diese Textmontage enthält Teile aus Interviews, die Schukschin Carlo Benedetti (in 'Nuova generazione'), Natalia Rubetskaja (in 'Film sovietique') und Spas Popos (in 'Oeuvres et opinions') gegeben hat.

Aus : Cinemasessanta, Nr. 112, a.a.O., S. 36 ff

Biofilmographie

Wassilij Schukschin, geb. 1929 im Dorf Srostki (Altaigebiet), gestorben am 2. 10. 1974, entstammte einer sibirischen Bauernfamilie. Nach Arbeit im Kolchos und auf Baustellen Militärdienst; er teilte an einer Landabendschule für Erwachsene russischen Sprach- und Literaturunterricht. 1954 - 1960 Studium an der Moskauer Filmhochschule WGIK, Fakultät für Regie, bei Michail Romm. 1959 erschien Schukschins erste Erzählung. Danach publizierte er Romane, Kurzgeschichten und Filmszenarien. Tätigkeit als Filmschauspieler ab 1959. Bis zu seinem Tode spielte Schukschin Rollen in 19 Filmen (darunter seinen eigenen). Filme als Regisseur:

- 1964 **SHIWJOT TAKOJ PAREN** (Es lebt so ein Junge)
- 1966 **WASCH SYN I BRAT** (Euer Sohn und Bruder)
- 1969 **STRANYJE LJUDI** (Seltsame Leute)
- 1973 **PETSCHKI-LAWOTSCHKI**
- 1974 **KALINA KRASNAJA**

Schukschins Filmografie muß man noch den 1977 nach seinem Drehbuch realisierten Film *Posowi mnja w dal swjet luju* (Führe mich in die helle Weise) hinzurechnen (Regie Stanislaw Ljubschin und German Lawrow, Produktion Mosfilm). Für weitere Einzelheiten verweisen wir auf die im Informationsblatt Nr. 23/1975 des Internationalen Forums des Jungen Films (zu KALINA KRASNAJA) erschienene ausführliche Biofilmographie Wassilij Schukschins.

übersetzungen aus dem italienischen: anna Zaszke
übersetzung aus dem russischen: barbara kemeck
herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31