

EINHUNDERT

100 JAHRE KINO NORD / N58 / KROKODIL

Kino Krokodil – Filme aus Russland und Osteuropa

СТО

СТО ЛЕТ КИНОТЕАТРУ НОРД / КРОКОДИЛ

www.kino-krokodil.de

NOVEMBER 2012

bis MAI 2013

- Wo ist Coletti? 1913
Ehehygiene 1919
Hygiene der Ehe 1923
Russische Kinderfürsorge 1923
Deutsch-russischer Handelsvertrag 1924
БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕНКИН 1925
Berlin, Die Sinfonie der Großstadt 1927
МОСКВА 1927
Blutmai 1929
ТИВОЙ ГАВАНИ, ФИЛЬМА О ЗАПАДЕ 1929
Der Krausens Fahrt ins Glück 1929
Der Film von der Tankstelle 1929
Die Weltstadt 1930
Prohonia 1930
t. 1930
- Die Frau meiner Träume 1944
Ping und Pong im Zirkus 1936
Das Sowjetparadies 1942
Denk daran! Wahlfilm der SED zum 1. Mai 1946
Der Augenzeuge 1946/01
Erster Mai 1948 in Berlin 1948
Die Geschichte vom kleinen Muck 1953
МАХИМКА 1953
Moskau wird neu gestaltet 1954
Thälmann – Sohn seiner Klasse 1954
Spur in die Nacht 1957
10 МИНУТ НАД МОСКВОЙ 1959
В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО ДЕВУШКИ 1959
Gruppenmethode 1959
УТРО НАШЕГО ГОРОДА 1959
Amateurfilmmaterial
sowjetische Kaserne Dresden
1960er Jahre
Der 1. Sozialistische Mai in Kuba 1961
Drei von vielen 1961
Berlin erwacht 1962, HFF
Eine Zeitung entsteht 1962
Freiheit kennt keine Mauer, 1. Mai 1962 1962
Peter, poß auf! 1962
ИВАНОВО ДЕТСТВО 1962
Beziehungen zwischen
Jungen und Mädchen Teil II 1963
КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ 1964
БЕЛЫЕ НОЧЬ 1965
АНДРЕЙ РУБАЕВ 1966
Paul Dessau 1967
Vorwärts die Zeit 1967
HFF KROKODIL Teil I - XIII 1940-1985
Länge 3002 1979
СОЛВЯНОК 1972
Der Mann Tol 1972
Länge 3002 1979
- Der schwarze Kasten 1992
Stau – jetzt geht's los 1992
Sammelsurium 1992
Der Filmvorführer 1993
КАМЕННЫЙ ВЕТЕР 1995
Politische Landschaft 1995
Original W'Olfen – ORWO 1996
Barluschko 1997
Guten Tag, neues Jahr 1998
Der Boxprint 2000
Auf allen Meeren 2001
Kurische Nehrung 2001
ПОСЕЛЕНИЕ 2001
ПОРТРЕТ 2002
400 Km Brandenburg 2002, HFF
ПЕЙЗАЖ 2003
Der Vorführer 2005
Zoo oder Briefe nicht über die Liebe 2005
Caspur, Splitter 2006
Comrades in Dreams –
Leinwandfieber 2006
Skizzen zu Mozart 2006
Wolfs Paradies 2007
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ 2008
ЧАСТЫЕ НАДЕ 2010
СВЯТЫЙ 2010
В ТУНДРА 2012
- PROWINZIALNAJA ŽIZN' 1982
ЛЕСОРУБ 1985
ТРУД И ГОЛОД 1985
БОЛЬШЕ СВЕТА! 1987
ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТДЕСЯТЬ ТРЕТЬЕГО 1987
Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann? 1989
In Karlshorst (Rohmaterial) 1991
Das Capitol. Irgendwann ist Schluß 1992
Der schwarze Kasten 1992
Stau – jetzt geht's los 1992
Sammelsurium 1992
Der Filmvorführer 1993
КАМЕННЫЙ ВЕТЕР 1995
Politische Landschaft 1995
Original W'Olfen – ORWO 1996
Barluschko 1997
Guten Tag, neues Jahr 1998
Der Boxprint 2000
Auf allen Meeren 2001
Kurische Nehrung 2001
ПОСЕЛЕНИЕ 2001
ПОРТРЕТ 2002
400 Km Brandenburg 2002, HFF
ПЕЙЗАЖ 2003
Der Vorführer 2005
Zoo oder Briefe nicht über die Liebe 2005
Caspur, Splitter 2006
Comrades in Dreams –
Leinwandfieber 2006
Skizzen zu Mozart 2006
Wolfs Paradies 2007
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ 2008
ЧАСТЫЕ НАДЕ 2010
СВЯТЫЙ 2010
В ТУНДРА 2012

Einhundert Jahre Kino in der Greifenhagener Straße?

Deborah Flora

Unter Bauschein 1301 genehmigte das Kgl. Polizeibauamt X: Berlin am 17. Juni 1912 den Einbau eines Kinos in der Greifenhagener Str. 32. Der Besitzer des Grundstücks Max Schrödter bat am 09. November des Folgejahres um die Gebrauchsabnahme desselben.



Kino Krokodil, Bilderforum 2012 © SLANG

Die VIII. Abteilung des Polizeipräsidiums bestätigte bereits fünf Tage später, dass, unter Vorbehalt der Mängelbeseitigung an den Türverschlüssen, einer Betriebseröffnung keine bauspolizeilichen Bedenken entgegenstehen würden. Die Zahl der Sitzplätze wurde auf 242 Personen festgesetzt.

Bis kurz vor Redaktionsschluss glauben wir ganz sicher, dass die Eröffnung der NORD Lichtspiele N18 bereits im Jahr 1912 stattgefunden habe. Nach dem genaueren, für uns erschütternden Aktenstudium feiern wir im November 2012 nun das einhundertste Jahr der Kinoerrichtung, denn der tatsächliche Eröffnungstermin bleibt weiter im Dunkeln. Sicher wissen wir allerdings: Das Flethkino im Berliner Norden spielte am 31.12.1913 mit den Filmen *Gekochte und Studentenleide* für lange Zeit seine letzten beiden Vorstellungen. Nach einer Zwischennutzung als Lager eines auf Kinostühle spezialisierten Tischlereibe-



Kino Nord 1957 © Preussner Berg Museum

trien wurden die seit der Gründung wahrscheinlich nur unwesentlich veränderten Räume 1992 durch die Yorck Kino GmbH grundlegend modernisiert und am 4. Februar 1993 mit einer Kapazität von 110 Plätzen und dem Film *Utz* wiedereröffnet. Aufgrund unangemessen hoher Mietforderungen musste die Spielstätte nach einem Betreiberwechsel am 31.01.2001 erneut schließen. Im November 2003 setzten

wir das vollkommen berühmte Filmtheater mit Materialien aus geschlossenen Kinos wiederinstand. Die Projektoren, Wandbespannung, Saalleuchten, Sitzreihen und Sessel gehörten nicht zur ursprünglichen NORD Kino Ausstattung. Wir öffneten das Kino am 12. April 2004 mit Sergej Losnizas Film *Sepodnja my pastoin dam* unter dem Namen KROKODIL neu und spielen seitdem überwiegend Filme aus Russland und Osteuropa. ■

In einhundert Jahren durch das Jahrhundert

Gabriel Hagenl

Im NORD riecht es schon immer muffig, so erzählt die Friseurin aus dem Salon schräg gegenüber und meint die Zeit vor 1963.

Der von der andauernden Existenz des Kinos überraschte ältere Herr aus Köpenick interessiert sich lediglich für den schrecklich qualmenden Ofen, der entsprechend seiner Vermutung immer noch ganz vorn links bei der Leinwand stehen muss. Ein neugieriger Passant aus Weißensee bemängelt sofort, dass es hier anders als im RIO Kino an der Prenzlauer Promenade nicht mal eine Fummelboge gebe und dem wegen des durch die Sanierungsarbeiten ausgelösten Befalls gerufenen Schädlingsbekämpfer scheint das Rattenproblem in diesem Kino völlig normal. Nicht mal zu Ostzeiten zur Zeit der Zwischennutzung des Kinos als Lager für Kinomobiliar habe es dagegen eine radikale Lösung gegeben. Unsere älteste Besucherin, die 93jährige Inge Habel aus der Bornholmer Straße, nähert sich ihren Kinoerinnerungen nach dem Ausschussverfahren an. Anders als im Skala an der Schönhauser Allee konnte man hier nicht zwei, drei Programme mit einer Karte sehen und die in den 20er Jahren aufgekommene Mode, zwischen den Vorstellungen Parfum zu versprühen, sei nie bis hierher gedrungen. So wie sie erzählt könnte die Maßnahme zur Geruchsbekämpfung in dem damals nur 4 Meter längeren Saal mit immerhin 225 Plätzen durchaus einen Versuch wert gewesen sein. Bei maximaler Auslastung bieten wir heute 99 Sitze an.

Offensichtlich gehört unser Kino nicht zu jenen Plätzen, die in der Erinnerung als unberührte Orte einer sorglosen Kindheit erscheinen. Wenn die Leinwand des NORD mit Klischees für Träume lockte, würden diese manchem bereits schon vor dem Betreten des Kinos zerstört. Anders als ihre um zwei Jahre jüngere Schwester musste eine

Nachbarin in ihrer Jugend beim Kartenkauf hier immer zuerst ihren Ausweis zeigen. Für sie scheint diese Demütigung bis heute die wichtigste Erinnerung an das Kino zu sein. Die Strahlkraft der Lichtspiele in der Greifenhagener Straße war also offensichtlich nie stark genug, um unter ihrem Glanz die kleinen Nöte des menschlichen Daseins verlassen zu lassen.

Wenn Inge Habel bei ihrem allerersten Kinobesuch 1925 vor einem scheinbar von der Leinwand in die Zuschauermenge rasenden Auto schrecklich erschrak, kann ihre wie folgt erzählte Anekdote „Ich bin meiner Freundin in den Schoß gefallen und hab geweint und hab gejammert und die hat mich dann leise beruhigt, ... und auf dem Nachhauseweg mussten wir ja die Greifenhagener runter, da hab ich mich angeklammert“ heute auch als Phänomen einer Zeitenwende verstanden werden. Das der wenig glanzvollen NORD Lichtspiel Realität ausgesetzte Publikum stand während der ersten Kinohälfte einer sich stetig ändernden, vollkommen neuen, widersprüchlichen Großstadtrealität gegenüber.

Unsere Reihe „In einhundert Jahren durch das Jahrhundert“ ist deshalb auch ein Programm voller

Widersprüche und Gegensätze geworden. Angelehnt an den ursprünglichen Titel des wiederentdeckten stummen, sowjetischen „Berlin Dokumentarfilms“ *Zum glücklichen Hofen* heißt eine Sektion mit sozialkritischen Spiel- und Dokumentarfilmen „Kontraste der Großstadt“ (s. Beitrag auf S. 5 „Blick zurück nach vorn“). *Weisse Sklaven / Panzerkreuzer Sewastopol*, die faschistische Antwort auf den gerade in Deutschland unglaublich erfolgreichen *Panzerkreuzer Potemkin*, konfrontieren wir mit dem Original aus den zwanziger Jahren. Marika Röck tritt mit *Die Frau meiner Träume* gegen Ljubow Orlova in *Zirkus* an. *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*, einen Film, den die wenigsten auf eigenen Entschluss gesehen haben dürften, spielen wir ebenso wie die einst ganz klar zur Umsatzsteigerung programmierten Filme *Ehehygiene* (1919) oder *Die Prostitution* (1919). *Bolsche Sweta – mehr Licht* heißt eine sowjetische Produktion aus der Perestroikazeit und deutet auf die weniger lichten Seiten des Lichtspielbetriebs, die Zensur. Aus wirtschaftlichen oder politischen Gründen gehörte das Abspielen ersatzlich verstümmelter Fassungen zum dunklen, normalen Alltag des Kinohunderterts. Einige Filme aus unserem An-

chiv sind so skurril entstellt, dass wir deren Präsentation schon wieder als notwendig empfinden. Wir zeigen unter anderem die russische Overvoicfassung einer weltbekanntesten amerikanischen Gangsterkomödie und die bis zur fast vollständigen Unverständlichkeit gekürzte originale 16mm DDR Schulversion des Thälmannfilms.

Hans Joachim Schlegels Überschrift „Blick zurück nach vorn“ könnte auch für unsere Sektion zum Thema „Zukunft? Kino“ gelten. Mit der anstehenden totalen Digitalisierung des kommerziellen Kinobetriebs stehen auch wir als heutige und vielleicht letzte Betreiber der ehemaligen NORD Lichtspiele vor unabsehbaren technischen und kulturellen Veränderungen (s.a. Beitrag unserer Kollegin Marie Minot auf S.7). Doch das Kino hat in seiner Geschichte bereits verschiedenste Zäsuren überlebt. Wir erinnern mit *Odra-Allee* an die Einführung des Tonfilms und mit verschiedenen Filmen an den Wandel in der ostdeutschen Film- und Kinolandschaft nach 1989: *Das Capitol*, *In Karlsruher* (Rohmaterial Ausschnitte) und *Sammelsurium*. Der Film *ORWO*, über das Ende des traditionsreichen Unternehmers, scheint aus heutiger Sicht bereits auf das große Filmklosterwerksterben der letzten beiden Jahre zu verweisen.

Unser „Jahrhundertprogramm“ besitzt natürlich auch hellere Seiten. Wir spielen die bis heute bezaubernde Geschichte vom *Mein Muck* und im Vorprogramm einen Verkehrserziehungsfilm aus dem unglücklich autofreien Prenzlauer Berg der 60er Jahre. Ganz wichtig für unser Selbstverständnis als Kinobetreiber und deshalb auch ganz am Anfang präsentieren wir ganz frische Produktionen mit zwei Beiträgen vom aktuellen Cottbusser Filmfestival, zum Kinostart Sergej Losnizas neuer Film *W tamase - Im Nebel* angeschlossen eine Werkschau mit seinen schon nur einem ausgewählten Festivalpublikum bekannten Dokumentarfilmen. Manchen Gästen riecht es im KROKODIL noch immer zu muffig. Einige finden unsere originalen Klubkinosessel zu weich und die klassischen Holzkino Klappstühle zu hart. Im ehemaligen NORD erleben Sie noch Filmmisse, schlecht-beheizte Toiletten, leere Vorstellungen und bei unserem festlichen Open Air-Spätprogramm am 30. November auf der Greifenhagener Straße vielleicht Schneesorgen und Kälte. Bleiben Sie uns treu, wenigstens so lange es bei uns noch richtiges Kino gibt. Möglicherweise renovieren wir ja demnächst unsere Toiletten und spätestens dann haben auch wir digitalisiert.



Kino Nord 2003

Hans-Joachim Schlegel

Blick zurück nach vorn

Vladimir Jerofejevs Zum glücklichen Hafen Womit könnte ein Berliner Kino sein 100-jähriges Jubiläum wohl besser begehen als mit der Entdeckung eines Filmes voller historischer Bilderlebnisse seiner Stadt und seines Landes? ...



begründete damit das Genre sowjetischer Expeditionsfilme. Es folgte ein auch in den Kinos am Kurfürstendamm sehr erfolgreicher Afghanistan-Dokfilm (Das Herz Asiens: Afghanistan, 1929) und schließlich der in Hamburg, Bremen, Dortmund, Essen, Wuppertal, Werder a. d. Havel und vor allem in Berlin gedrehte Film Zum glücklichen Hafen folgte. Jerofejev war 1925 „Sovkino“-Repräsentant in der Berliner Handelsvertretung der UdSSR und kannte sich bestens in der deutschen Filmindustrie (über die er 1926 ein Buch veröffentlichte) und im sogar sowjetischen Verleihern als Vorbild gepriesenen „Kulturfilm“ aus. Auch in Berlin betrachtete er nicht durch die Fenster der Handelsvertretung. Mit engagiertem Blick erkundete er die Verhältnisse in dieser Stadt und Deutschland. Das, was er im Glücklichen Hafen filmte, kannte er sehr genau und hatte zudem ein sehr präzises Gespür für die sich hier auf dem Wege in Weltwirtschaftskrise und Faschismus abzeichnenden Entwicklungen. Er blendet in diesem Film keinesfalls die Bilder eines vermeintlichen Aufschwungs aus, der sozial-versöhnlicher Illusionen wie die SPD-Lösung von einem gesamtgesellschaftlichen „Glücklichen Hafen“ aufkommen ließ. Aber Jerofejev, der sich bereits vor der Oktoberrevolution den Bolschewiki anschloss, sieht und entlarvt vor allem die Widersprüche einer Klassengesellschaft. Sein Film beginnt mit der Ankunft eines Überseedampfers im Bremer Hafen, einer touristischen Sightseeing-Tour durch das von freundlichen Verkehrspolizisten behütete Berlin und zeigt auch beeindruckenden Ansichten von Industriegiganten im Ruhrgebiet. Die Zwischentitel kommentieren all dies noch mit fast augenzwinkernder Ironie. Doch dann beginnt der Blick hinter die Fassaden: Bilder von Satten und Glücklichen, die im Berliner Hotel Eden tanzen, verknüpft der Regisseur mit einer Zwischentitel-Erinnerung, dass genau in diesem Hotel Freikorps-Soldaten 1918 Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht ermordeten, um dann in die fröhlichen Tanzschritte Aufnahmen von stampfenden Schritten schwer schuftender Proleten einzuschneiden. Der Film akzentuiert immer heftiger die unversöhnlichen Widersprüche des sich amüsierenden und des verblendenden Berlins. Mit Bildern der bereits vor der Großen Krise durch Rationalisierung wachsenden Arbeits- und Obdachlosig-

keit: Makabre Kontraste zum Kirschblütenfest in Werder und all den versöhnlicherischen Gaukeleien von einer angeblich in einen „Glücklichen Hafen“ steuernden Gesellschaftsentwicklung. Real sind die im Film gezeigten dunklen Blendsviertel mit rachsüchtigen Arbeiterkindern. Ebenso wie auch die vom Lichtreklame-Geiferer im Berliner Geschäftszentrum, dessen Aufnahmen übrigens deutlich an Walter Ruttmanns Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (1927) erinnern. Experimentellen Lichtreklame-Überblendungen und Schnittrythmen belegen, dass Jerofejev die zeitgenössische Kunst der „Großstadt“, bzw. Querschnittfilme“ durchaus souverän, ja sogar innovativ beherrscht. Doch es geht ihm dabei nicht etwa um eine modische Ruttmann-Imitation, sondern um programmatische Polemik gegen Walter Ruttmann: Vladimir Jerofejev konzipierte seinen Film, der ja ursprünglich Kontraste der Großstadt heißen sollte, als einen Kontrapunkt zu Berlin. Die Sinfonie der Großstadt.

Im Finale von Jerofejevs Film sieht man dann wie die Entwicklung in von der Polizei blutig auseinander getriebene Arbeiterdemonstrationen und Straßenschlachten zwischen Rotfront-Kämpfern und SA-Trupps mündet. Beim Begräbnis erschossener Rotfrontkämpfer ruft ein Klassenkampfer leidenschaftlicher Walter Ulbricht den Proleten zu: „Sie können einzelne Arbeiter töten, aber nicht die Arbeiterklasse“.

Doch die Aufnahmen vom Blutmai 1929 stammen von B. Cejlin. Jerofejev nahm sie in seinen Film auf, dem nach einer kurzen Probevorführung in Moskau vorgeworfen wurde, „in Widerspruch zur kapitalistischen Wirklichkeit der Krisenzeit“ zu stehen. In der Tat hatte sich die Entwicklung ja einschneidend verändert und zugespitzt. Doch Jerofejev konnte mit den Veränderungen des Finales seinen Film nicht mehr retten: Zum Glücklichen Hafen kam nicht in den sowjetischen Verleih und konnte so auch anderswo nicht gezeigt werden: Jerofejevs durchaus partieller Blick in die reale Wirklichkeit hatte schließlich genau das ignoriert, was für Parteibürokraten der beginnenden Stalinsierung das Allerwichtigste war: die „führende Rolle der Partei“. Das war unverzeihlich und ließ den Film ins Archiv verbannen. Gut, dass ein Berliner Kinojubiläum ihn jetzt wieder entdeckt. Man sollte ihn mit einem zurück nach vorn schauenden Blick sichten.

*** Der 1929/30 gedrehte Dokumentarfilm Zum glücklichen Hafen (K stschastivnyj gavan) ist ein Glückstreffer, weil er zudem auch noch auf einen zu Unrecht vergessenen bedeutenden Regisseur aufmerksam macht: Der 1898 in Moskau geborene Vladimir Alexandrowitsch Jerofejev hatte schon als „Kinogazeta“-Redakteur dem großen Dziga Vertov spöttisch vorgeworfen, die Welt nur von seinem Studiofenster zu betrachten. Jerofejevs Ideal war der deutsche Expeditionsfilm Colin Ross, der „mit dem Kurbellasten durch die Welt“ (so hieß ein von ihm bewundertes Colin-Film, dessen Titel Jerofejev später in seinem Arbeitsbuch „Mit der Filmkamera auf Das Dach der Welt“ variierte). Mit deutlichem Seitenhieb auf Dziga Vertov schrieb Jerofejev 1925: „Das Beispiel von Colin Ross, der mit der Filmkamera in seinen Händen den ganzen Erdball durchstreife, verdient Nachahmung. Es ist völlig unverständlich, warum bei uns noch niemand einen ersten Schritt in diese Richtung getan hat (...). Unser >Filmauge< weigert sich beharrlich, seinen Blick aus dem Tverskaja-Fensterchen in die weiten und unerforschten Räume der UdSSR zu richten“. Doch in seiner eigenen Filmarbeit ging Jerofejev Blick von Anfang an über die sowjetischen Grenzen hinaus (was in den Zwanziger Jahren durchaus noch möglich war): Nach Kompilationen von Schiffreisen ins Polargebiet und nach Istanbul drehte er mit dem Kameramann V. N. Beljajev eine Pamir-Besteigung (Das Dach der Welt, 1928) und

PROСМОТРИТЕЛИ СПИСОК ФИЛЬМОВ НА ПОСЛЕДНЕМ СТРАНИЦЕ САЙТА. НЕ ОТВЕТСТВУЕМ ЗА ТОЧНОСТЬ КОПИИ И ЗА ПОСЛЕДСТВИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МАТЕРИАЛОВ САЙТА. ПОЖАЛУЙСТА, НЕ КОПИРУЙТЕ И НЕ РАСПРОСТРАНЯЙТЕ МАТЕРИАЛЫ САЙТА БЕЗ ПОЗВОЛЕНИЯ АДМИНИСТРАЦИИ.

Kleines Kino – große Sorgen?

Petra Wille

Ist es nicht ein Traum, jeden Tag in seinem eigenen Kino die Filme zeigen zu können, die man selbst am Liebsten mag? Etwas in die Welt zu tragen, was ansonsten nicht so viel Verbreitung gefunden hätte? Aber ach, es gibt auch Schattenseiten. Sind echte Kinoliebhaber nicht schon zu Dinosauriern geworden? Kinobetreiber scheinen eine besondere Spezies Idealisten zu sein, zumindest diejenigen, deren Kinos klein und deren Filme besonders sind ...

*** Wo – außer in geförderten, kommunalen Kinos – sieht man schon eine Filmreihe „Lothar Lamberts starke Frauen“ oder über Jahre hinweg immer wieder „Film + Psychoanalyse“? Wo zeigt jemand nur Dokumentarfilme? Wo werden das bedingungslose Grundeinkommen oder die Globalisierung filmisch beleuchtet? Das alles (und noch vieles mehr) gibt oder gab die Berliner Kinolandschaft her. In der Brotfabrik eröffnete 1991 das erste Osterberger Programm und zeigt neben einem ambitionierten Programm mit vielen Sonderreihen auch regelmäßig Filme ohne Verleih, die direkt vom Produzenten oder Regisseur kommen und sonst kaum Zuschauer im regulären Kino erreichen. Bereits zehn Jahre früher begann die Geschichte des Regenbogenkinos mit der Besetzung einer kleinen Chemiefabrik in einem Kreuzberger Hinterhof. Bis heute wird das Kino von einem Kollektiv betrieben, „wo alle alle machen können“ und natürlich steht nicht der kommerzielle Gedanke im Vordergrund, sondern die Liebe zum Film und auch zum Filmmaterial – zum langsam verschwindenden 35mm-Streifen. Inzwischen geschlossen ist das Dokument Kino, das Knut Beulich zwischen 2003 und 2006 betrieb. Ziel war es, ausschließlich Dokumentar-

filme zu zeigen, meist solche ohne Verleih und damit ohne teure Verleihgarantie. Als Dokumentarfilmer hat Beulich beste Kontakte zu den Filmemachern in Berlin und konnte somit zahlreiche private Filmkopien vorführen und das Kino zu einem Treffpunkt der Szene gestalten. Er zog sein Konzept konsequent durch, auch wenn die Zuschauerzahlen oft klein waren. Das Kino musste aufgegeben werden, als die Immobilie nicht mehr zu halten war. Claus Löser vom Kino in der Brotfabrik ist überzeugt und begeistert davon, als Multiplikator „extravaganter“ zu zeigen und ein klein bisschen missionarisch zu wirken. Chris vom Regenbogenkino ist glücklich über seltene, alte Filmkopien, die nach langer Recherche und Preisverhandlungen in gutem Zustand im Kino abgespielt werden. Das Kino freut sich besonders über einen Techniker, der sich mit den alten Maschinen noch auskennt und – wenn es schlimm kommt – auch eine Kopie mit geschrumpften Bildern korrekt auf die Leinwand bringt. Natürlich ist die Digitalisierung ein Thema bei den kleinen Kinos. Die wehren sich nicht nur aus Kosten- sondern auch aus ästhetischen Gründen gegen die „sterilen, flachen Bilder“ aus dem Beamer, wie Chris findet. 35mm-Kopien sind inzwischen selten geworden, erst recht bei kleinen Filmproduktionen und untertitelten Fassungen. Kopien von älteren Filmen werden nicht selten vernichtet – aus Lagergründen. Aber die kleinen Kinos schließen sich bundesweit und auch auf internationaler Ebene zusammen,

teilen sich die Transportkosten durch Ringtausch und helfen sich auch sonst gegenseitig. Aber immer diese Unsicherheit. Es ist ungerecht und oft nicht nachvollziehbar: Gerade die aufwändigen Reihen oder Filme sind oft diejenigen mit sehr wenigen Zuschauern, auch wenn viel Werbung gemacht wurde und alle diese Kinos ein treues Stammepublikum haben. Ihrem Publikum sind die Kinos denn auch sehr verbunden, einige bekommen sogar Spenden in Form von Geld oder Filmkopien. Doch – wie die anderen gewerblichen Kinos auch – muss am Ende wenigstens die schwarze Null stehen. Viele ambitionierte Kinomacher erhalten für das Programm regelmäßige Preise. Diese sind jedoch nicht fest einplanbar, fallen mal höher, mal geringer aus. Somit werden auch gewerbliche Kinos auf eine spezielle Art gefördert und die jeweiligen Vergabekommissionen machen sich die Entscheidung nicht leicht. Auch wenn Chris vom Regenbogenkino sich fragt, ob diese Haltung wohl am Aussterben ist, findet sie: „Es geht nichts über ein gemeinsames Kinoerlebnis.“ Knut Beulich nennt das „Selbstbereicherung“, weil man ja „nicht nur die ökonomische Logik, sondern auch andere Ökonomien betrachtet“ muss. Denn selbst wenn nur wenige Plätze gefüllt sind und sich die Frage nach dem Sinn stellt – Claus Löser's Worte dürfen diese bewundernswert ausdauernden Kinomacher über die eigene Arbeit öfter sagen: „Schön dass das in der Welt ist!“

Erweiterte/aktuelle Katalog 12. Filmfestival polen, Warschau 2012

Porträt: Sergei Loznitsa

Barbara Wurm

Lange bevor die russische Spielfilmzene – insbesondere rund um das Label Koktebel – begann, sich der (post-)sowjetischen Provinz zu verschreiben und jene in relativ leisen Tönen, eingedämpften Farben und langen Einstellungen zu erschließen, war dieses Terrain den unzähligen Dokumentarfilmen des weiten Landes vorbehalten. Einer von ihnen, der 1964 in der Belarussischen SSR geborene Sergei Loznitsa, ragte dabei in den späten Neunzigern und frühen Nullerjahren aus der Dichte an Peripherie-Schreibern auf Zelluloid heraus – und zwar genau deshalb, weil er sich den Extremen dieses oft unvorstellbare Dimensionen annehmenden Lebens auf explizit formale und stilistisch markante Weise näherte.

Dies kam einer Provokation gleich, denn gerade zu dieser Zeit dürstete das moralische Gewissen der Nation(en) nach Kommentar, Information, Empörung, Wiedergutmachung. Loznitsa hingegen war vielleicht immer schon ein Grübler, dessen Denken und Sehen, Belesenheit und Betroffenheit nie unmittelbar zum Ausbruch kommen wollten, auch wenn die Intensität der Erfahrung (von Geschichte, von Schicksal, von Absurditäten und menschlichen Tragödien) enorm war – und immer noch ist.



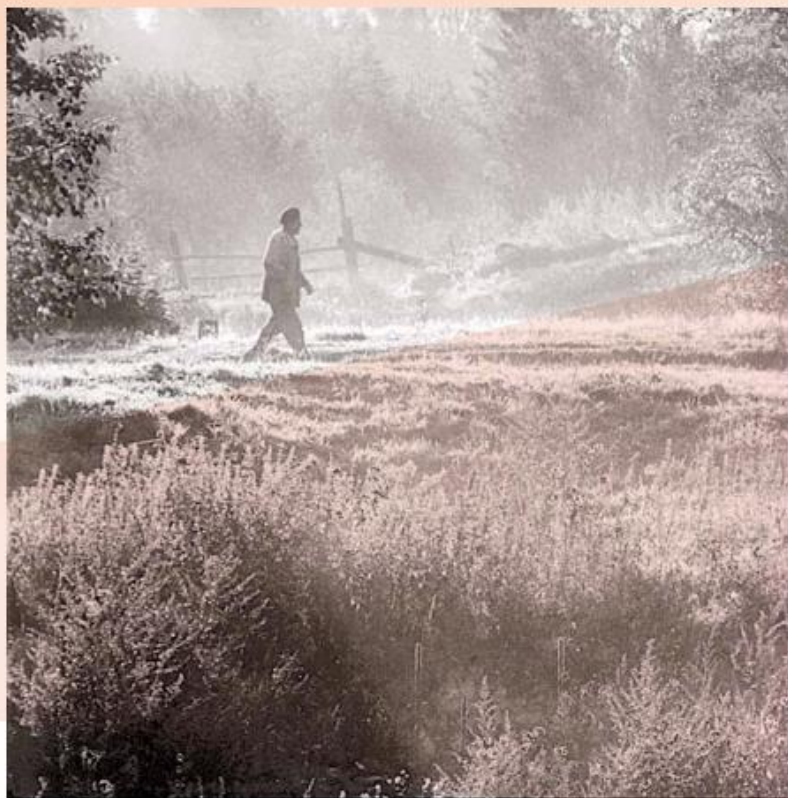
Poselenje, 2001 © Deckert Distribution

Das Kurzfilm- und Dokumentarfilm- (nicht nur zwischen Leipzig und Oberhausen, dort aber besonders) gilt Loznitsa schon längst als feinfühler Ästhet mit kompromisslosem Blick, kommentarloser Ausdauer und cine-technischer Raffinesse. Doch hinter der forcierten Formgebung steckte von Anfang an die Vision, konkreten, meist lächlichen, Atmosphären – in den Peripherien und Hinterhöfen des russischen bzw. post-sowjetischen Alltags – adäquate Bilder zu geben. Schon die beiden gemeinsam mit VGK-Kommissionen Marat Mambetow gedrehten Kurzfilme *Segodnja My Pastroim Dom / Heute bauen wir ein Haus* (1996) und *Schön, Osen / Leben, Herbst* (1998) zeugen von der gekonnten Annäherung von Material und Medium. Der erste tut dies auf ironische, ja aberwitzige Weise – Bauarbeiten scheinen quasi vom Nichtstun angetrieben, und doch steht irgendwann am Ende ein fertiges Gebäude da, der zweite durch geräusame Beobachtung von Ziegen, Kindern, Tod und Sonne sowie durch lakonische Kapitelüberschriften: Was letztlich ausbuchstabiert wird, ist die Einwürdung von Bewegung und Stillstand, das Leben der post-imperialen Zone prägt. Das gilt erst recht für jene eigenständigen Arbeiten, mit denen sich Loznitsa in der Maniege des internationalen Dokumentarfilms etabliert hat und die zum überwiegenden Teil in der perfekten Zusammenarbeit mit dem Kameramann Pawel Kostomarov, mittlerweile Gewinner eines Silbernen Bären, entstanden sind. Die Anamorphosen wartender Körper in *Polustanok / Halbpunkt* (2000), die R(o)u(t)inen des Rurales in *Poselenje / Siedlung* (2001), der Photogénie-Test *Portrait / Porträt* (2002) und das Genreemalé einer Bushaltestelle in *Pejzasch / Landschaft* (2003) lassen der Wirklichkeit jene Ruhe, in der sich, erst allmählich, eine moralische Unruhe einstellt. Loznitsas eigenständig-präzises Bild-Denken entspringt diesen Zonen zwischen Nostalgie und Wehmut. In *Fabrika / Die Fabrik* (2004), dem fast

halluzinatorisch-rhythmischen Durchschreiten einer mehr oder weniger ausgedienten Brotfabrik inklusive Bestarbeiter-Wandtafeln, erhalten die Anachronismen schließlich deutlich (post-)sowjetische Markierung, während das stille Schwarz-Weiß der Eisfischer-Studie *Arzel* (2006) die Klammer zu *Polustanok* schließt und damit eine Öffnung hin zur allegorischen Deutung nahe legt. Auch wenn es diese Zeit-Bilder nie explizit machen, so ahnt man doch, dass sie das Produkt einer politischen Dauer-Krise sind, die das Handeln und Agieren gewissermaßen unmöglich

machen. Was bleibt, sind Stagnation und Kreis- wie Leerläufe – denen Loznitsa allerdings gerade in den eigenständigen dokumentarischen Arbeiten auch sehr viel Positives abzugewinnen weiß. Seinen Helden, oft alten Mütterchen, ist das Signum der Nostalgie eingeschrieben. Der rigorose Verzicht aufs Verbale zeichnet diese Filme aus, und zwangsläufig erinnern das minutenlange

Schweigen und die damit verbundene sinnlich-perzeptuelle Sensibilisierungsleistung an die transzendentalen Giganten des russischen Kinos, an Andrei Tarkowski und an Alexandr Sokourow. Auch bei Loznitsa stehen verfreemde Visionen im Vordergrund, erzeugt durch eine ebenso makellose wie experimentierfreudige Kameraoptik, ein ausgefeiltes Sounddesign und eine extreme – stets präzise – Gelassenheit beim Montieren der gedehnten Einstellungen. Auch hier werden noch die kleinsten Geräusche und minimalen visuellen Eindrücke in einem Reflexionsraum zwischen Philosophie und Allegorie aufgehoben – die enigmatische Grundstruktur im Oeuvre der beiden Ahnherren jedoch wird in Loznitsas Film-Studien von einem neuen Modus abgelöst, der trotz der semantischen Offenheit der Bildlandschaften einen ganz eigenwilligen Realismus zu etablieren vermag. Was dabei entsteht, ist ein unaufdringlicher und doch manifester Dokumentarismus, in dem die Poesie des Alltags mit den grundlegenden Elementen des Films auf fast magische Weise zur Deckung kommt. Zeit, ihr Vergehen, ihr Stillstand und Raum, seine Schichtungen, treten in den Vordergrund, die Texturen und Faktoren der Wirklichkeit werden zu den neuen Helden dieses Kinos. Dass sich ausgerechnet Loznitsa der Sprache der Kinetographie und, so radikal das klingt, zunächst einmal nichts anderem verpflichtet sieht, mag jene überraschen, für die ein Studium der Angewandten Mathematik am Polytechnischen Institut in Kiew, die Tätigkeit als Ingenieur am dortigen Institut für Kybernetik oder ein Nebenjob als Übersetzer aus dem Japanischen nicht gerade die besten Voraussetzungen für eine Filmkarriere sind. Doch nicht erst 1991, als Loznitsa ans Moskauer WGK, der Staatlichen Russischen Filmhochschule zum Regie-Studium ging, sondern schon in jenen Jahren zwischen Baranovitschi und Kiew, prägte ihn eine unstillbare Cinephilie, die bis heute andauert. Als *Stschastje moje / Mein Glück*, Loznitsas erster Spielfilm, im Mai 2010 im Wettbewerb in Cannes Premiere hatte, sah man vermutlich keinen anderen Regisseur so oft im Kino. Alles nimmt er wahr und erforscht es, von der ‚neuen‘ Welte des russischen



Poselenje, 2001 © Deckert Distribution

Kinos – besonders Christi Puiu schätzt er – bis hin zu den Autorenhandschriften Südkoreas und nicht zuletzt den zeitgenössischen russischen Film – denn das ist und bleibt, trotz der Verlegung seines Lebensmittelpunkts und des primären Produktionsstandorts nach Deutschland, seine geistige Heimat. So sehr dieses nomadische Dasein auch der heute gängigen Ko-Produktionspraxis entsprechen mag – im Fall von *Stschastje* mag, diesem unbarmherzigen Hinterland-Schöcker, der für Begeisterungstürme und den endgültigen internationalen Durchbruch Loznitsas gesorgt hat, war gerade die nicht ganz leicht zu entflechtende Gemengelage in Sachen Zugehörigkeit und Identität auch Auslöser für Verunsicherungen, besonders in Russland. Immer noch wird da ein Unterschied gemacht zwischen den Unsrigen

und den Anderen, und wenn es dann ausgerechnet eine deutsch-ukrainisch-holländische Produktion eines Emigranten ist, die den korrupt-desolaten Zustand des Post-Perestrojka-Imperiums mit den aus Loznitsas Sicht für die degenerierte Moral entscheidenden historischen Kriegsjahren in Zusammenhang bringt, liegt die Vokabel vom Nestbeschmutzer nicht allzu fern. Loznitsa selbst reagiert auf das Wiederaufleben sowjetischer Hardliner-Mentalität ebenso wie auf die neuen Rassismen und Nationalismen wenn auch nicht gelassen, so doch besonnen; er antizipierte nur allzu genau, wie sehr die konsequente Verwandlung seines (Anti-)Helden Georgi vom naiv beobachtenden Lastwagenfahrer zum (hin-)richtenden Todesengel als Provokation aufgefasst werden würde. *Stschastje* moje ist ein radikal ins Horror- und Thrillergenre kippendes Roadmovie, das ganz bewusst um einige neuralgische Punkte der Geschichte der UdSSR kreist.



V Tumane, 2012 © Neue Visionen

In einem Interview für die Zeitschrift „Osteuropa“ meint Loznitsa dazu: „Im Bewusstsein der Menschen geht der Krieg weiter. Die Vergangenheit bleibt unreflektiert, die Geschichte unverständlich, es würden keine Schlüsse gezogen, und das bedeutet: Alles wiederholt sich immer wieder, wie in einem Teufelskreis.“ – Und auf die Frage, warum auch sein aktuelles Projekt *V Tumane / Im Nebel*, basierend auf einer Erzählung des Weißrussen Wasil Bykau, den Zweiten Weltkrieg fokussiere, sagt er: „Weil die Kunst während der Sowjetzeit aus politischen Gründen nicht oder nur sehr eingeschränkt über das nachdenken konnte, was in diesen tragischen Jahren passiert ist. Auch nach dem Ende der Sowjetunion sind keine Filme gedreht worden, die darauf einen unvoreingenommenen Blick werfen würden. Solange das Denken nicht stattgefunden hat, verlangen die Umstände dieser schrecklichen Zeit nach Reflexion. Deshalb ist es meine Pflicht zurückzuschauen, und damit auch in die Zukunft.“ In gewisser Weise trotz Sergei Loznitsa mit seiner Haltung jener Logik des Kalten Kriegs, die im Umgang mit der sowjetischen Geschichte immer noch oder auch immer wieder spürbar ist. In seinem dokumentarischen Montagefilm *Predstawenje / Vorstellung* (2008) seziiert er Wochenschauen und Film-Journale wie *Nasch kraj (Unsere Region)* – in der nachstalinistischen UdSSR ein durchaus populäres Kinoprogramm –, und arbeitet in der Neu-Montage die

Kulturideologie der 50er und 60er Jahre heraus: jene Topoi rund um Kolchosa, Arbeit und Freizeit, die trotz all gemeinem Tauwetter-Credo den Alltag entlang von Soz-Losungen und -Ritualen normierten. *Blokada / Blockade* (2005) wiederum, der viel gerühmte Dok-Footage-Film über das belagerte Leningrad, sammelt die unterschiedlichsten horrenden Überlebens- und Sterbensituationen jenseits des Kampfgeschehens und verleiht damit einer bisher anonymen Bevölkerung ein Gesicht – ganz zu schweigen von der Brisanz der erschreckenden weil so selbstverständlichen Bilder am Filmende, die eine kollektive Hinrichtung deutscher Kriegsgefangener als Massenspektakel zeigen: Wir nehmen an einer anderen als der bisher dominanten audiovisuellen Geschichtsschreibung teil. In beiden Archiv-Filmen wird deutlich, wie präzise zunächst die

Analyse des historischen Materials ausfallen muss – Loznitsa verweist bei der Recherche gern auf die produktive Zusammenarbeit mit dem Peterburger Dok-Film-Archivar Sergei Gelwer –, um in einem zweiten Schritt eine Art neue Wahrnehmung zu ermöglichen und andere, bis dahin verborgene Nuancen hör- und sichtbar machen zu können. Vor allem das Synchronsound-Design, das Wladimir Golownitzki über die stumme

Bildmaterial legt, sorgt für die verblüffende Authentizität von *Blokada*, während *Predstawenje* ein noch komplexeres Tonkonzept aufweist. In der ersten Hälfte des Films werden die Bilder von dem in Wochenschauen üblichen ideologisch überformten Off-Kommentar bereinigt und das visuelle Geschehen wie in *Blokada* teilweise „nachsynchronisiert“, wodurch jener Alltag fast grotesk lebendig wird, der Balalaika-Konzerte neben Hofhofen-Bearbeit, Wahlgänge neben klassenbewusstes Entertainment in Form von Kolchos-Kollektiv-Theaterstücken rund um Väterchen Lenin, Pionier-Angelobungsrituale neben Volksgerichtsszenen und die ersten Kosmos-Ausflüge neben Folkloretanzgruppen vorsieht. An einer Stelle jedoch wird das von den Genossen zu erbringende Opfer für den Aufbau der kommunistischen Gesellschaft gleichbedeutend mit der Einübung in die Waffenkunde und der Vertrautheit mit Spionageinstrumenten. Es geht hier explizit um die Staatsicherheit, die nicht zuletzt durch die „schlimmen“ Einflüsse der sogenannten „Kultur“ aus dem Westen gefährdet ist, weshalb „Let's twist again“ auch nur in einer freikippigen Puppen-Parodie-Version dargeboten wird. Folglich bleibt der Original-Kommentar fragmentarisch erhalten, findet der Sov-Speak also seinen Sprachformelbestand.

Sergei Loznitsa ist ein Bild-Denker, der trotz der großen Nähe zu konkreten Cine-Kontexten – Sokourow einerseits, die Leningrader Dokumentarische andererseits – ein eigenwilliges und prägnantes Kino schafft. Seine Spiel- und Dokumentarfilme evazieren gleichermaßen präzise Zustände des Atmosphärischen im post-sowjetischen Raum und pflegen einen beinahe dekonstruktiven Umgang mit ihrem Material. In die immer kontinuierlose Landschaft des russischen Kinos bringt Loznitsa entscheidende Bewegung. Die Geschichte der UdSSR wirbelt er auf. Seine Zeit-Bilder arbeiten bewusst am Herausfallen aus der Zeit. ●



Predstawenje, 2008 © Deckert Distribution

Osteuropa der Religionen

Bernd Buder

Mit dem provokanten Auftritt der russischen Frauen-Punk-Band „Pussy Riot“ in der Moskauer Christ-Erlöser-Kirche und dem anschließenden Lagerhaft-Urteil gegen die Musikerinnen kam ein Thema in die Schlagzeilen, das außerhalb der Osteuropa-Wissenschaft nur wenig Beachtung findet: die Symbiose zwischen Staat und Kirche in christlich-orthodoxen Ländern.

Jenseits der mitunter alarmistischen Berichterstattung und der Kritik an der politischen Motivation, mit der die Regierung Putin den Fall zum Fall gegen die Opposition erhoben hat, zeigt sich in der hiesigen Rezeption vor allem ein Unverständnis über die Beziehung zwischen Staat, Kirche und Opposition im Osten Europas. Daraus resultieren Fragen nach der Rolle von Kirche und Religion in einem Teil der Welt, in dem orthodoxes Christentum, Katholizismus, Judentum, Islam, Protestantismus und Buddhismus praktiziert werden, daneben zahlreiche autochthone schamanische und esoterische religiöse Praktiken – in einem Teil der Welt, in dem „Religion“ nicht nur (wie in Russland) als Vehikel im innenpolitischen Machtgebrauch, sondern immer wieder zum Katalysator militärischer Konflikte wird. Die Verteilungen in den Zerfallsstadien des ehemaligen Jugoslawien werden dabei immer wieder als „religiös motiviert“ beschrieben. Ein ähnlicher ideologischer Überbau wird auch für die Konflikte zwischen „Gotteskriegern“ und Streitkräften, zwischen „Terroristen“ und Mäz in Kaukasus gefunden.



Narrow is the Gate, Estland 2002 © Kertu Uibo - Trinity Films

Wie viele ökonomische Partikularinteressen, wie viel organisierte Kriminalität, Machtspiele und Stellvertreterkriege in den so genannten religiösen Konflikten stecken: Nach außen sichtbar sind religiöse Zeichen, die in den Medien, im gesellschaftlichen Bewusstsein und im politischen Diskurs inzwischen zu Chiffren wurden: die Bärte fundamentalistischer Aufständischer genauso wie die Jesus-Kreuze kroatischer Milizen oder die priesterlichen Segnungen serbischer Todesschwadronen, die in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre gezielt gegen Andersgläubige, in diesem Falle bosnisch-herzegowinische Muslime, vorgegangen sind. Die bewusste Verwendung kirchlich-religiöser Symbole in ethnischen Konflikten drückt eine Nähe zwischen Kirche und Nation aus, wie sie für viele osteuropäische Länder typisch ist – freilich mit großen graduellen Unterschieden. In diesem Zusammenhang kursiert ein populärer Erklärungsansatz: die Funktion der Kirche als übergeordnete „geistige Kraft“, die die eigene Nation gegen vermeintliche Fremdeninteressen zusammenhält und verteidigt. Wobei zu diesen Fremdeninteressen kommunistische Machtansprüche genauso gezählt werden wie die Territorialansprüche verfeindeter Staaten.

So sieht die serbisch-orthodoxe Kirche in der serbischen Nation (und damit auch den in ihrem Namen handelnden Streitkräften und Milizen) ein christliches Bollwerk gegen den Einfluss der islamischen Welt. Diese seit der 500-jährigen Besetzung des Balkans durch das Osmanische Reich tradierte Interpretation dient bis heute der Legitimation auch gewalttätigen Vorgehens gegen Muslime als „Widerstand“ gegen ungerechtfertigte Besetzung bzw. unterstellte Machtinteressen. Mit seinem Spielfilm *Lepa Sela*, *Lepa Gore* drehte Srđan Dragović 1996 als einer der ersten serbischen Filmemacher im Kriegsgebiet im ehemaligen Jugoslawien und warf Fragen nach der Verantwortung auf. Sein Film nimmt, ähnlich US-(Anti-)Kriegsfilmern, eine subtile Freund-Feind-Perspektive ein, mit der die „eigenen“ Soldaten zu (ambivalenten) Identifikationsfiguren werden, die „anderen“ dagegen zur geschlossenen Bedrohung. Wie in seinem aktuellen Film *Parade* arbeitet Dragović auch hier mit mehrfach gebrochenen und setzte national-religiöse Zeichen ein. Inzwischen wurde *Lepa Sela*, *Lepa Gore* zum kontrovers diskutierten Meilenstein in der südosteuropäischen Filmgeschichte.

W imieniu diabła, Polen 2011 © WTD/F

In vielen sozialistischen Ländern bot die Kirche ein Dach für oppositionelle Gruppierungen, in anderen wurde sie zur oppositionellen Kraft per se, etwa in Polen, wo sich die katholische Kirche als traditionelle moralisch-ideologische Alternative zum Staat etabliert hat und, nicht zuletzt seit der Ernennung Karol Józef Wojtyła zum Papst 1978, zum entscheidenden Machtfaktor beim Sturz des Sozialismus in Europa wurde. Aus der Geschichte leitet die katholische Kirche in Polen bis heute eine gesellschaftliche Vormachtstellung her, die zum Diskussionsgegenstand im polnischen Film geworden ist. Während Filme wie *Papieżusko* über das Leben und den gewaltsamen Tod des „Solidarność-

Priesters“ Jerzy Popiełuszko den Katholizismus als den einzig wahren Ort annehmen, an dem die nationale Identität Polens während des Kommunismus überwintern konnte, setzen sich andere Filmemacher kritisch mit der Institution Kirche auseinander. Auch im derzeitigen Russland ist die Kirche zu einer Macht im Staat geworden. Nicht zuletzt der Fall „Pussy Riot“ zeigt, wie staatliche Eliten versuchen, die Legitimation der Kirche in der Gesellschaft zur Festigung der eigenen Machtposition zu nutzen – und umgekehrt. Der russische Religionsexperte Nikolai Shaburov interpretiert die Nähe zwischen Nation und Kirche in Russland als symbiotische Gemengelage: „Die Kirche versteht sich als die große geistige Kraft, der die russische Nation ihre Existenz verdankt und ohne die sie nicht weiter existieren kann.“ Dabei meint der Begriff der „Nation“ nicht vorrangig den Staat und seine politische Ordnung, sondern die von einem streng interpretierten christlich-orthodoxen Wertesystem geprägte Gesellschaft. Was Andersgläubige aus dieser Wertegemeinschaft ausschließt.

Ähnlich der serbisch-orthodoxen Kirche sieht sich auch die russische Orthodoxie, so Metropolit Kiryll, als Vorposten des Christentums. Der Patriarch von Moskau stellt fest: Russland, „das Napoleon und Hitler zerschlagen hat, ist der Retter der christlichen Zivilisation.“ Folgerichtig warnen Stimmen der russisch-orthodoxen Kirche vor dem Säkularismus Westeuropas, vor dem Verlust traditioneller christlicher Werte. Eine Kulturkampf-Situation, in der sich die russisch-orthodoxe Kirche staatlicher Unterstützung und zumindest der formalen Loyalität des Großteils der Bevölkerung sicher sein kann; ein Sendungsbewusstsein, das sich nicht zuletzt in der Gründung einer eigenen Filmproduktion, der „Pravoslavnaya Encyclopaedia“ („Orthodoxe Enzyklopädie“) ausdrückt, die u.a. Vladimir Khostinikos Spielfilm *Pop* (2009) herstellte. Beispielfähig beschreibt *Pop* eine Mission orthodoxer Priester in der Pskov-Region, die Glaube und Nation im Zweiten Weltkrieg, zwischen deutscher Besetzung und kommunistischer Gegenwehr, im Sinne der Orthodoxie zusammenzuhalten versuchen.

In vielen osteuropäischen Filmen der letzten Jahre werden Religion, Kirche und religiöse Riten und Symbole sichtbar – von meditativen Momentaufnahmen innerer Seelenlandschaften wie in *Sagnujski, Kad Eno*, in dem sich Regisseur Jokaubas Vilnius Turas in einem Selbstexperiment auf den Jakobsweg von Vilnius ins fast 4000 Kilometer entfernte Santiago de Compostela macht, im russischen Film *Dotch* (Nachspiel Kino Krokodil, am 13.11.) über den Gewissenskonflikt eines Kleinstadtpriesters zwischen Beichtgeheimnis und persönlichen Rachegeanken oder der Perviflage *Ona Zorka*, die das ambivalente Verhältnis zwischen Rechtschaffenheit und Abglauben in Form eines B-Movies gegen den Strich büstet, in diesem Fall in der serbischen Provinz. Erstaunlich oft spielen dabei Selbstfindungsprozesse eine Rolle. Um Identitätsfragen geht es im polnisch-israelischen Spielfilm *Moja Australia* sowie im polnischen Dokumentarfilm *Ksiezyc to zydz*. Auf unterschiedliche Weise beschreiben beide, wie sich die Protagonisten, in beiden Fällen männliche Jugendliche mit ausgeprägtem Hang zu rechtsextrem motivierter Gewalt, gezwungen sehen, sich umzuorientieren: In beiden Fällen werden sie mit der Tatsache konfrontiert, dass sie jüdischer Abstammung sind. Geschicht verbinden beide Filme religiöse Identitätsfragen und Gesellschaftsprotre mit existenziellen Zweifeln der Pubertät: Habe ich einen Platz in der Gesellschaft, und wenn, dann wo? In beiden Fällen ergänzt um die Frage: In welcher Gesellschaft? Am Ende steht die bekannte Erkenntnis, dass religiöse und ethnische Freund-Feind-Schemata der Suche nach dem Platz in der Gesellschaft im Wege stehen, in beiden Fällen allerdings hergeleitet aus ungewöhnlichen authentischen biografischen Situationen. ■

Der Artikel ist eine gekürzte Fassung des Katalogbeitrags vom 22. Filmfestival Cottbus. Festivalnachspiel im Krokodil, 13.+14.11.



Koll Heeg

Zur Digitalisierung des Kinos: Aufzeichnungen aus dem Vorführraum

Marie Minot

Sehr geehrter Kingleiter, für die technische Betreuung der Veranstaltungen am... berechne ich... Sie brauchen mich für die nächste Saison nicht zu kontaktieren.

Nach der Umstellung auf digitales Kino von der „Gastro“-Bude aus auf „play“ drücken, nein danke. Um den für diesen Posten notwendigen „digitalen Vorführraum“ werde ich mich nicht bemühen. Nennen Sie doch Gründe... / Wie ich damals zum Vorführen kam. / Aus Cinephilie. Das Bestreben, auf haptische Art dem Film bzw. dem Filmbetrieb näher zu kommen. Es ging notwendigerweise – und über den Umgang mit dem Material Film hinaus – mit dem Bekanntwerden mit der Apparatur einher. Nicht Allgemeines. Heute wandert sich mancher Besucher, sagt, nach einem Blick durch die offene Kabinenröhre, „Ach, die alten Maschinen...“. Wie das kläglich klingt, diese halbneugierige Nostalgie für das Ausgeräumte. / Es spielten... / Aus den Kisten heraus die Filmrollen. Meist 35, manchmal 16mm. In unterschiedlicher Anzahl. Aus den Filmrollen heraus die Filmrollen. Zum Umrollen. Die Filmrollen auf die Spulen. Einzel. Die Markierungen am Akteende. Wenn auf Ende: zum Anfang. Wenn auf Anfang: zum Ende und zurück. Der Reihe nach. Je nach Bildformat des Films (1-1,37, 1-1,66, 1-1,85, 1-2,35) am Projektor I und II das richtige Objektiv, die richtige Bildmaße; im Saal die richtige Kaschierungseinstellung. Wäre der häufige Zeitdruck nicht, nichts Aufregendes. Bis der Moment kommt, an dem die Vorstellung anfangen soll. Die Rollen 1 und 2 vorab eingespannt, das richtige Tonformat eingestellt. Nichts Aufregendes, bis im Saal das Licht ausgeschaltet wird, bis die 1. Rolle des Films im Projektor zum Laufen gebracht und aufgeblendet wird. Von da an schneidet der Film so gut wie unaufhaltsam voran, muss aber dafür gleichsam regelmäßig unterhalten bzw. in Gang gehalten werden: durch die Überblendungen, wechselseitig zwischen Projektor I und II, hinüber zu den Rollen 2, 3, 4 und so fort, bis zum Ende. / Dann kommen die Rollen wieder in die Dosen. Und ich gehe nachts nach Hause. / Ein besonderes Fest ist es dann, wenn das Medium Film im Film reflektiert wird, wenn es Anlass gibt, wenn die Länge des Films, die besondere Dichte des Programms oder die spezielle materielle Gegebenheit des Materials das Vorführen zu einer Art Performance machen. Eine schon einmal realisierte Abschiedsvorführung. Auf laufendem blankem Filmlopp, sprich zunächst lediglich weiß beleuchteter Leinwand, mit roten, blauen, schwarzen und grünen „Edding“-Stiften auf den Film geschrieben. Ikonoklastisches Verschiessen – und verspielter Wink an die Kollegen. / Das wäre es gewesen? / Es ist noch viel mehr. / Dem hierarchisch Vorgesetzten zum Trotz, der einem das Zeichen für „Film ab“ gibt wie dem letzten (Be)diener. Ohne Vorführer fängt der Film nicht an. Das, was dieser präzise im dunklen Hinterraum vollführt, ist eine Choreographie. / [T]ough she put beneath my feet a great howling pit of emptiness, the words that lie at the bottom of my soul leap forth and they light the shadows below me. / In der Tat ist die Projektion nicht ein leuchtender Film, sondern ein Film, der ZUM LEUCHTEN GEBRACHT

wird. Dieses Tun ist, reflektiert, ein Gleichnis für Wirklichkeitsstiftung. Es lag ganz am Anfang dem begabten Dilettanten schon nah. Geahnt, dass im Medium Film alles sei, Verhalten, im Dunkeln, eine entblüdete Neugier auf die – im breitesten Sinne – Bilder der Welt. Ich mag es, draußen bellig neben Unbekannten zu gehen, zu stehen, fast Schulter an Schulter: ein Auftritt, als würde man „zusammgehören“. / Und was ist vom Filmvorführen geblieben? / Zum Beispiel die „verkehrte“ Wahrnehmung von Taxi-Leuchten: Der spontane Gedanke, es sei eine merkwürdige Logik, dass dieses gelbe Oberlicht leuchte, wenn das Taxi frei ist und dass es ausgeschaltet bleibe, wenn bereits ein Gast darin sitzt. Denn das Licht kommt doch, von innen her angetrieben, bzw. erst, wenn man darin fährt. In der Kabine herrscht inzwischen öfters Stille, Entfremdung, Langeweile. Die grenzenlose Stille einer verlorenen Raumfahrtskapit. Von den Filmverleihen werden DVDs oder Blu-Rays zugeschickt. Man spricht nach wie vor von „Film“, doch es liegt semantische Trägheit vor; das Medium Film wurde von einem anderen abgelöst. Lichtvolles Unheil. Der Lärm der Maschine, der einem im Kopf hämmerte – und wo man doch häufig froh war, wenn er aufhörte –, den vermisst man. / Und für den Zuschauer? / Ich meine, dass sich die Beklemmung auf das Rezipieren im Saal überträgt, insofern das projizierte Bild nunmehr kein laufendes, sondern ein stehendes Bild ist (wobei nicht die Bewegung auf den Bildern, sondern die Bewegung des Bildes betroffen ist). Sie hören doch auch bei einem Instrument die Finger des Spielers auf den Tasten, oder dessen Atem am Mundstück. An dem Schrammen z.B. verfolgte man damals die Bewegung des Bildes. Im Gegensatz dazu ist – noch oberhalb der bewussten Wahrnehmungsgrenze – bei einer digitalen Projektion eben der Stillstand SPÜRBAR.



ORWO Color

Um einen Beitrag für diese Festschrift zu geben, bin ich gern für Sie da. Einen Ton von mir zu geben. Kurze Rede zum langen Abschied. In der eben durchbrochenen Illusion des Spektakels, wenn sich am Ende der Vorstellung die Schauspieler vor dem Applaus verneigen, rührt es mich fast zu Tränen – vor Glück. Wir sehen uns. Mit freundlichen Grüßen, Marie Minot ■ Marie Minot erlernte die Praxis des Filmvorführens zunächst in einem Wiener Programmliero auf der Währingerstraße, absolvierte – per Fernstudium – die entsprechende französische Berufsausbildung, arbeitete anschließend fünf Jahre im „Bildwerferaum“ des Österreichischen Filmmuseums am Wiener Albertinaplatz und ist nun seit Ende 2010 regelmäßig im Kino Krokodil als Vertretung tätig – was, fremd-bedingt, die Vorführung in letzter Zeit zunehmend zum Abspielen von „digitalen Medienträgern“ degradiert ist. (Zitat aus: Henry Miller, *Tropic of cancer*, New York, Grove Press, 1961, S. 250)

In einhundert Filmen durch das Jahrhundert

100 JAHRE NORDLICHT- SPIELE N58 – KROKODIL 30. NOVEMBER 20 UHR

СЧАСТЬЕ (Das Glück)
SU 1934, stumm mit Livemusikbegleitung
am präparierten Flügel Jürgen Kurz
OPEN AIR NACHTPROGRAMM:
Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann?
DDR 1989, 30.11.12

KONTRASTE DER GROBSTADT

Paul Dessau
DDR 1967, 24.11.12 mit musikalischer Einführung
Mutter Krausens Fahrt ins Glück
D 1929, stumm mit Musik, 24.11.12
Berlin, Die Sinfonie der Großstadt
D 1927, 25.11.12

МОСКВА (Moskau)
SU 1927, 25.11.12
KURZFILMPROGRAMM – BERLIN 1929/30:
**Blutmai / Zwei Welten / Zeitprobleme. Wie
der Arbeiter wohnt / Im Schatten der Weltstadt**
D 1929/30, 25.11.12 + 06.01.13

К СЧАСТЛИВОЙ ГАВАНИ. ФИЛЬМ О ЗАПАДЕ
(Zum glücklichen Hafen. Ein Film über den Westen)
SU 1929, 25.11.12 + 06.01.13

Zoo oder Briefe nicht über die Liebe
D 2005, DF mit Vorfilm, 28.11.12

STADTPORTRÄTS UND STÄDTETÄUME

KURZFILMPROGRAMM:
7 Kurzfilme aus Berlin, Leningrad und Moskau

DDR / SU 1954-1963, 23.11.12

JENSEITS DER GROSSSTADT

KURZFILMPROGRAMM:
**Ich komme aus dem Tal (DDR 1973) / Caspar, Spötter
(D 2006) / 400 Km Brandenburg (HFF 2002)**
07.12.12

PORTRÄT: SERGEJ LOSNIZA

ВОСХОЖДЕНИЕ (Aufstieg)

SU 1976, DF, 18.11.12

В ТУМАНЕ (Im Nebel)

RUS / D / NL 2012, OmdU, ab 15.11.12

ПЕРЗАЖ (Landschaft)

RUS 2003, OmdU, 21.11.12

ПОРТРЕТ (Portrait)

RUS 2002, ohne Dialog, 21.11.12

ПОСЕЛЕНИЕ (Die Siedlung)

RUS 2001, ohne Dialog, 27.11.12 + Jan 13

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ (Die Vorstellung)

RUS 2008, OmeU, 16.01.13

СЧАСТЛИВОЕ (Mein Glück)

D / UA / NL 2010, OmeU, 22.11.+07.12.12

NACHSPIEL FILMFESTIVAL COTTBUS

ДОЧЬ (Die Tochter)

RUS 2012, OmeU, 13.11.12

Я БУДУ РЯДОМ (Ich werde da sein)

RUS 2012, OmeU, 14.11.12

VORWÄRTS! UND NICHT VERGESSEN

ОДНА (Allein)

SU 1931, Jan 13

Sammelsurium

D 1992

VORFILM: In Karlsruher

D 1991 (Rohmaterial)

08.12.12

Camrades in Dreams – Leinwandfieber

D 2006, OmdU

VORFILME: **Der Filmvorführer (Berlin, 1993) /
Der Vorführer (Moskau, 2005)**

11.12.12

Das Capitol. Irgendwann ist Schluss

D 1992, 13.12.12

Kurische Mehrung

D 2001, OmdU, 16 + 18.12.12

Original WOlven – ORWO

D 1996, 14.12.12

ERSTER MAI KURZFILMPROGRAMM:

**Der erste Mai 1933. Der Feiertag der nationalen Arbeit/
Denk daran! Wahltag der SED zum 1. Mai 1946 /
Erster Mai 1948 in Berlin / Der 1. Sozialistische Mai in
Kuba 1961 / Freiheit kennt keine Mauer. 1. Mai 1962**

D / DDR / Kuba 1933-1962, 30.04.13

Wo ist Coletti?

D 1913, Mai 2013

KURZFILMPROGRAMM:

**Ehehygiene (1919) / Hygiene der Ehe (1923) / Beziehungen
zwischen Jungen und Mädchen Teil II (1963) /
Liebe 2002 (1972)**

D / DDR 1919-1972, März 2013

БРОННОСЕЦПОТЕНКИН (Panzerkreuzer Potemkin)

SU 1925, März 2013

Weiße Sklaven. Panzerkreuzer Sewastopol

D 1936, März 2013

VORFILME: **Das Sowjetparadies (D 1942) / Politische
Landschaft**

(D 1995)

März 2013

Die Drei von der Tankstelle

D 1930, 03.02.13

**Das Bild des Juden in der deutschen Wochenschau
1933-1942**

März 13

ЧАПАЕВ (Tschapaew)

SU 1934, OmdU, 17.11.12

Die Frau meiner Träume

D 1944, 27.01.13

ЦИРК (Zirkus)

SU 1936, DF

VORFILME: **Der Augenzeuge 1946/01 / Ping und Pong
im Zirkus**

27.01.13

Die Geschichte vom kleinen Muck

DDR 1953, 11.11.12 + 06.01.13

МАЮМКА (Der Junge vom Sklavenschiff)

SU 1953, DF, 27.01.13

Thälmann – Sohn seiner Klasse

DDR 1954, März 13

Spur in die Nacht

DDR 1957, 22.01.13

В ДЖАЗЕ ТОЛЬКО ДЕВУШКИ

1959, OF russ. Overvoice

KURZFILMPROGRAMM:

**Drei von vielen / Paul Dessau / Vorwärts die Zeit /
Zum achten Mai**

DDR 1961-1973, März 13

ZUM TAG DER ROTEN ARMEE

Amateurfilmmaterial sowjetische Kaserne

Dresden (1960er Jahre)

Auf allen Meeren (НА ВСЕХ МОРЯХ)

A 2001, OmdU, 23.02.13

ИВАНСВО ДЕТСТВО (Iwans Kindheit)

SU 1962, DF, Feb 13

АНДРЕЙ РУБЛЕВ (Andrej Rubjow)

SU 1966, DF, Feb 13

СОЛЯРИС (Solaris)

SU 1972, OmdU, Feb 13

НУ ПОГОДИ Teil I-XIII (Hase und Wolf)

SU 1969-1985, ohne Dialog, Jan-Feb 13

БОЛЬШЕ СВЕТА! (Mehr Licht)

SU 1987, OmdU, April 13

**ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТДЕСЯТЬ ТРЕТЬЕГО (Der kalte
Sommer des Jahres 53)**

SU 1987, DF

VORFILM: **Kinojournal Filil 242**

April 13

Der schwarze Kasten

D 1992, 06.12.12

Stau – jetzt geht's los

D 1992, 10.02.13

Barluschke

D 1997, 10.02.13

Der Boxprinz

D 2000, 11.11.12

Wolfs Paradies

D 2007, 11.11.12

Heino Jaeger – look before you kuck

D 2012, ab 01.11.12

ОВСЯНИКИ (Stille Seelen)

RUS 2010, OmdU, ab 15.11.12

KINO UNDERGROUND SCHWARZ WEISS

KURZFILMPROGRAMM KONTRATJEV:

**ПРОВИНЦИАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ / ЛЕСОРУБ / ТРУД И
ГОЛОД / КАМЕННЫЙ ВЕТЕР / Guten Tag, neues Jahr /
Skizzen zu Mozart**

SU / RUS / D 1982-2006, 12.12.12

Kino Krokodil

Filme aus Russland und
Osteuropa

Greifenhagener Strasse 32

10437 Berlin

Fon (030) 44 04 92 98

(ab 79 Uhr)

Eintrittspreis: 6,50 Euro

Andere Preise gelten bei

Kurzfilmen, Überlangen

und Programmen mit

Livemusikbegleitung.

www.kino-krokodil.de

Änderungen vorbehalten

S-Bahn: S8, S85, Ringbahn

Schönhauser Allee, Ausgang

Greifenhagener Strasse

U-Bahn: U2 Schönhauser

Allee Tram: M1, M13, 50

Schönhauser Allee / Born-

holmer Strasse

K CHA
M
Die
Im Schatt
Russische S
Zeitprobleme. Wie der Arbeiter w
1930
Zwei Welten
1930
ОДНА
1921
Der Feiertag der nationalen Arbeit
1933
Deutsche Wochenschau
1933-1942
СЧАСТЛИВОЕ
1934
NACHSPIEL
1992

Vielen Dank

unseren Autorinnen
und Autoren

**007 Berlin
ЗА ДОЛГОЛЕТНЕЕ
СОТРУДНИЧЕСТВО
007-berlin.de БЕРЛИН
ГОВОРИТ ПО-РУССКИ**
für die langjährige Unter-
stützung 007-berlin.de Berlin
spricht Russisch

**SLANG – Studio for
graphic design**
für die Gestaltung dieses
Programms:
Nathanaël Hamon,
Florent Moglia,
Lynn van Gijzel,
Amanda-Li Kollberg
www.slanginternational.org
„Graphicdesign für die nächsten
hundert Jahre“