

LARISA SHEPITKO – Kino der Krise

Einleitung (Philipp Casula und Clea Wanner)

1938 bei Donezk in der Ukraine geboren, kam Larisa Shepitko im Alter von nur 16 Jahren nach Moskau und studierte an der Filmhochschule in der Klasse der Regielegende Alexander Dovzhenko. Mit ihrem Abschlussfilm «Hitze» (1963) erhielt sie nicht nur den Ruf einer knallharten Filmmacherin mit viel Charme und ansteckender Entschlossenheit, sie gewann auch gleich mehrere Preise. Den endgültigen internationalen Durchbruch schaffte sie auf der Berlinale 1977 mit ihrem Kriegsdrama «Der Aufstieg». Auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, auf dem Weg zum nächsten Dreh, verunglückte die 40-jährige Regisseurin bei einem Autounfall tödlich. So ging Shepitko zwar als Ikone des sowjetischen Kinos in die Geschichte ein, blieb aber dennoch relativ unbekannt.

Shepitko gehört zur Generation der sogenannten «[Shestdesyatniki](#)» (Sechzigerjahre-Generation), die innerhalb der Erneuerungsbewegung des [Tauwetters](#) auch das Kino neu formierten. Doch während ihre männlichen Zeitgenossen (z.B. Andrey Tarkovsky, Marlen Khutsiev, Otari Iosseliani) ein grosses internationales Renommee genossen und mit zahlreichen Werkschauen geehrt werden, sind Vorführungen von Shepitkos Filmen eine wahre Rarität. Das Stadtkino Basel widmete der Regisseurin im Oktober 2019 eine [Retrospektive](#), anlässlich derer die hier versammelten Autor*innen einführende Vorträge zu den Filmen hielten, die die Grundlage für vorliegenden Beitrag bilden. So selten Shepitkos Filme auf der Leinwand zu sehen sind, so wenig sind sie erforscht. Studien, die sich umfassend mit ihrem Werk auseinandersetzen, fehlen gänzlich. Umso mehr ist es hier ein Anliegen, Beobachtungen, Reflexionen, Gedanken, Fragen und Thesen sowie weiterführende Literatur zu Shepitkos kleinem und selten gesehenem, doch unumstritten imposantem Œuvre zu versammeln.

Im ersten Beitrag bespricht **Anna Keller** Shepitkos Diplomfilm, «Znoy» («Hitze», 1963). Der Film kontrastiert den jungen, naiven, enthusiastischen Protagonisten Kemel mit seinem stalinistisch-patriarchalen, zynischen Gegenspielers Abakir. **Clea Schneemann** analysiert «Krylya» («Flügel», 1966), eine gefühlvolle Darstellung einer Veteranin des Zweiten Weltkrieges, die sich in der neuen Zeit nicht zurechtfindet. **Silvan Degen** diskutiert «Rodina elektrichestva» («Heimat der Elektrizität», 1967): Entgegen Lenins Diktum, dass Kommunismus «Sowjetmacht plus Elektrifizierung» sei, zeigt Shepitko, dass Elektrizität den Menschen nicht ernähren und die Sehnsucht nach Transzendenz nicht stillen kann. **Clea Wanner** nimmt «Ty i ya» («Du und ich», 1971) unter die Lupe und zeigt, wie die Midlife-Crisis dreier alter Freunde komplexe moralische und ethische Konflikte zu Tage bringt. **Philipp Casula** widmet sich «Voskhozhdeniye» («Der Aufstieg», 1977), Shepitkos bekanntestem Film,

in dem sie den Zweiten Weltkrieg entgegen sowjetischer Film-Standards als persönliches, moralisches Drama entfaltet. Schliesslich bespricht **Alexander Schwarz** den Film «Proshchanie» («Abschied von Matjora», 1979/83). Er hebt hervor, wie Shepitko darin eine von aussen aufgezwungene Modernisierung anprangert, die eine Dorfgemeinschaft in eine existenzielle Krise stürzt.

«Znoy» («Hitze», 1963) – Generationenkonflikt in der Steppe (Anna Keller)

Der fassungslose Gesichtsausdruck Kemels (Bolotbek Shamshiyev) ist in «Znoy» ein immer wiederkehrendes Bild. Larisa Shepitkos [Diplomarbeit](#) zeigt den Protagonisten in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Erwachsenwerden und im ideologischen Ringen mit der Realität der älteren Generation. Damit widmet sich «Hitze» dem jungen Menschen der frühen 60er Jahre: seiner Eingebundenheit in das sozialistische Projekt und gleichzeitig seiner Unsicherheit darin; der Jugendlichkeit, die über die ideologische Dimension des Daseins in der Sowjetunion des Tauwetters hinausgeht. Der siebzehnjährige Komsomolze Kemel wird im Zuge der sowjetischen [Neulandkampagne](#) der 1950er und 60er Jahre einer kleinen Brigade zugeteilt, mit der er die karge Steppe Kirgisiens beackern soll. Hier wird er mit der Verbitterung der Feldarbeiter konfrontiert, welche die Unmöglichkeit des Vorhabens unter sengender Hitze und [Wassermangel](#) längst realisiert haben. Den Gegenpol zu Kemels Zukunftsoptimismus verkörpert die desillusionierte Figur des Traktoristen Abakir (Nurmukhan Shanturin): Unter Stalin noch als Held gefeiert, pflegt dieser nun im perspektivlosen Brigadearbeiter-Dasein einen harschen Umgang mit seinen Mitmenschen, für den ihn Kemel mit naiver Aufrichtigkeit anklagt.

Die Spannung zwischen den beiden handelt Shepitko in Bildern der weiten Landschaft aus: Auf Traktor und Pferdewagen fahren die Männer nebeneinander her, in lakonischen Dialogen tun sie ihr gegenseitiges Unverständnis kund. Die unüberwindbare Diskrepanz zwischen ihren Haltungen wird in dynamischen Grossaufnahmen des Pflügens der trockenen Erde weitergezeichnet. Kemel zerbricht an den Zusammenstössen mit Abakir nicht, er stellt sich trotzig gegen den Sarkasmus seines Genossen. Immer wieder wird er dabei an seine eigene Grenze gebracht: dorthin, wo sein Idealismus entblösst und ihm selber unfassbar wird. In sich überlagernden Bildern, im ohrenbetäubenden Ächzen der Maschinen, durch Hitze und Staub fast ohnmächtig, verschlägt es Kemel die Sprache.

Grenzerfahrungen macht Kemel auch in vergnüglichen Momenten, etwa wenn er ein Hirtenmädchen in einer rennenden Pferdeherde einzuholen versucht. Die jugendliche Faszination und Ausgelassenheit gestaltet Shepitko ebenso als bewegte, exzessive Montagen von Mensch und

Umwelt, quittiert mit dem überwältigten Blick Kemels. Zwischen der ‹Flucht› in die sinnliche Interaktion mit seiner Umwelt und Verantwortungsbekennnissen lotet er seine Bewegungsfreiheit und Wirkungsräume in der Gesellschaft fortwährend aus, anstatt an der Konfrontation mit der aussichtslosen Situation in der Steppe zu verhärten.

«Krylya» («Flügel», 1966) – Fliegerheldin zwischen Emanzipation und Entfremdung (Claire Schneemann)

Die Veteranin des Zweiten Weltkrieges Nadezhda Petrukhina (Maya Bulgakova), deren Porträt im lokalen Museum als Vorbild hängt, wird zwar als Fliegerheldin respektiert, im Nachkriegs-Alltag kommt sie jedoch nicht zurecht – *«a displaced hero of her time»*. Die Einzwängung der Protagonistin in eine neue soziale Rolle wird bereits in der Anfangssequenz deutlich: Detailaufnahmen zeigen, wie ein Schneider ihr die Masse nimmt und ihre Konfektionsgrösse für durchschnittlich befindet. In ihren konservativen Kostümen wirkt die Direktorin einer Berufsschule undurchdringbar. Das Haar trägt die androgyne Heldin kurz und streng frisiert. Ihre Sprache und Auftreten wirken steif und nicht weiblich genug für die sowjetische Gesellschaft der Nachkriegszeit.

Shepitko verdeutlicht die Zerrissenheit und Deplatzierung der ehemaligen Kampfpilotin in einer Gesellschaft, die ein patriarchales Männlichkeitsideal und eine abhängige Frauenrolle propagiert. Petrukhina befindet sich auf einer krisenhaften Suche danach, wie sie ihr Streben nach Emanzipation ausleben und die Handlungsmacht, die sie im Krieg besass, wiedererlangen kann.

Maya Bulgakova gelingt es, mit wenigen Gesten und subtiler Mimik die Unbehaglichkeit und Unsicherheit der Heldin in Szene zu setzen. Die äussere Stärke und Überzeugung, die sich in ihrer Haltung widerspiegelt, wird häufig in einer Totalen gezeigt, ihre innere Zerbrechlichkeit in zahlreichen Close-ups. Die Krise Petrukhinas wird – typisch für das Tauwetterkino – von einer *«ideologischen Meistererzählung»* losgelöst und ohne durchgehende Handlung in losen Aneinanderreihungen von Alltagsszenen dargestellt.

Auch die *jüngere Generation* bringt Petrukhina bestenfalls Unverständnis, schlimmstenfalls Mitleid entgegen. Ein Besuch bei der Adoptivtochter und ihren Freunden macht die Entfremdung der Protagonistin von der Gesellschaft und ihren Mitmenschen überdeutlich. Die Stimmung in der Wohnküche wirkt schneidend, anstrengend und nervös. Nachdem die Mutter unbeholfen und erfolglos versucht hat, die Stimmung aufzulockern, führt sie mit dem Schwiegersohn ein Kreuzverhör über eine grosse Torte gebeugt, die sie mit dem Messer regelrecht zerlegt. In hierarchischen Situationen fühlt sich die Protagonistin deutlich wohler. Der Sonntagsbesuch, das Messer, die Kriegsveteranin und die grosse, sahnige Torte stehen in einem solch grossen Kontrast zueinander,

dass eine gewisse Komik entsteht. Gleichzeitig zeigt diese Sequenz die Zerrissenheit und Fehlplatzierung der Protagonistin sehr deutlich. Der Wille zur Integration Petrukhinas ist durchaus auf beiden Seiten vorhanden: sowohl auf jener der Heldin selbst, als auch auf jener der sowjetischen Gesellschaft. Doch diese Versuche scheitern immer wieder. Erlösung findet Petrukhina schliesslich in jenen Augenblicken, in denen sie physisch oder geistig ins Cockpit steigt, vom Boden abhebt und die neuen sozialen Konventionen hinter sich lässt.

«Rodina elektrichestva» («Heimat der Elektrizität», 1967) – Bitten um Regen oder Herrschaft über die Natur als Gebot (Silvan Degen)

«Heimat der Elektrizität» ist die Verfilmung einer Kurzgeschichte von Andrey Platonov und Larisa Shepitkos Beitrag zum Omnibusfilm «Nachalo nevedomogo veka» («Beginn eines unbekanntes Zeitalters»). Er entstand 1967 zum 50. Jubiläum der Russischen Revolution. Der Jahrestag bot der Filmemacherin auch die Möglichkeit für einen kritischen Rückblick auf die Ursprungsmythen der Sowjetunion. In der Hauptrolle spielt Sergey Gorbatyuk einen jungen Ingenieur, der 1921 im Auftrag des Komsomol während des Russischen Bürgerkrieges (1918–1922) einem vom Hunger geplagten Dorf helfen soll. In dieser Krisensituation geraten seine Ideale ins Wanken.

Das erste krisenhafte Moment bildet der Handlungsrahmen der Hungerkatastrophe. In einer ausgetrockneten Wüstenlandschaft begegnet er einer religiösen Prozession: Die Teilnehmenden bitten Gott um [Regen](#). Er versucht vergeblich, eine alte Frau mit verrunzeltem Gesicht davon zu überzeugen, dass Beten unsinnig sei. Eine zweite Verunsicherung erfährt der junge Komsomolze durch den widersprüchlichen Zustand des Dorfes: Ein aus einem Motorrad entliehener improvisierter Generator liefert Strom mit Kraftstoff aus destilliertem, verdorbenem Getreide. Unter Anleitung des Ingenieurs wird daraus eine Wasserpumpe gebaut, mit der die Dorfbewohner den Boden bearbeiten können. Als der Motor ins Stottern gerät, kommt es zwischen Ingenieur und Dorfvorsteher zu einem handfesten Streit. Schliesslich explodiert der Generator über Nacht. Den einsetzenden Regen bemerken die Leute nicht.

Die Figur des Ingenieurs ist durch die Kürze des Films wenig ausgearbeitet. Vielmehr fungiert er als Projektionsfläche. Sein jugendlicher Optimismus und auch sein technischer Beruf sind typisch für das Selbstbild einer rationalen, wissenschaftlichen und urbanen Sowjetunion. Die Filmsprache ist gespickt mit solchen Allegorien, so wird etwa mit dem Strom aus dem Motorrad ein krumm gezimmerter roter Stern mit Glühbirnen beleuchtet. Der Film schafft eine surreale Welt: In Totalen wirken die hageren Dorfbewohner durch den Einsatz einer speziellen, verzerrenden Kameralinse

gespenstisch und in Close-ups kommen ihre markanten, von Wetter gezeichneten Gesichter zum Ausdruck. Die Menschen werden sowohl als Individuen wie auch als Kollektiv begriffen. Der Film verweist mit einfachen Mitteln auf die Widersprüche der Modernisierung, wo die Herrschaft des Menschen über die Natur zum Gebot wurde. Die Figur des scheiternden Ingenieurs stellt im sowjetischen Kontext eine eindrückliche Verkörperung dieser Widersprüche dar.

«Ty i ya» («Du und ich», 1971) – Sinnkrise am Ende des Tauwetters (Clea Wanner)

Pjotr, seine Frau Katja und sein ehemaliger Arztkollege Sascha sind alte Freunde, Mitte dreissig und führen ein komfortables Leben. Doch auf den eingefahrenen Gleisen von Wohlstand und Wohlbefinden schlittern die drei in eine existentielle Krise: Sie sind unzufrieden, orientierungslos und voller quälender Zweifel an ihrem Dasein. In Erinnerung an die früheren Lebensentwürfe kommt Nostalgie auf und zugleich die Erkenntnis, Chancen vertan und eigene Ideale verraten zu haben. In träumerischen Rückblenden erscheinen die beiden ambitionierten Neurochirurgen in ihren leuchtend weissen Kitteln, wie sie wegweisende Forschungserfolge feiern. Die Versuche, den jugendlichen Übermut zurückzugewinnen, scheitern jedoch kläglich. Die ethischen Konflikte, mit denen die männlichen Protagonisten hadern – der hippokratische Eid sollte in einer zensierten Szene im Off ertönen – verflechten sich mit einer grundlegenden Identitätskrise. Angewidert von sich selbst, bespuckt Pjotr sein durch mehrere Spiegel gespaltenes Ebenbild.

Das Gefühl der Ausweglosigkeit und die innere Zerrissenheit der Figuren bestimmen den ganzen Film. Während die sowjetischen Kritiker die Lebenskrise als Elitedenken diskreditierten, sah Shepitko in dieser einen ernsthaften Zusammenbruch, der das einzelne Individuum übersteigt. Der offene Titel «Du und ich» schliesst denn auch die Filmemacher mit ein: Im Schlüsseljahr 1968, zu Projektbeginn, waren Shepitko und ihr Ko-Autor [Gennadiy Shpalikov](#) dreissig Jahre alt. Das sei ein bestimmter Moment im Leben, der wie ein Kompass die Wahrheit des gewählten Weges überprüfen muss, kommentierte [Shepitko](#). Dieser Anspruch erschien angesichts der konservativen Tendenz unter [Breschnew](#) umso dringlicher und forderte eine Neubewertung der eigenen Rolle in der sowjetischen Gesellschaft. Dieser beschwerliche Prozess wird auf Pjotrs Selbstfindungs-Odyssee deutlich: Nachdem er Hals über Kopf Moskau verlassen hat, arbeitet er als Arzt bei [Igarka](#) in einem ehemaligen Gulag-Gebiet nördlich des Polarkreises an einem Modernisierungsprojekt. Doch das Pathos der technischen Revolution, die Freiheit der Fortbewegung und der [Mythos des sowjetischen Nordens](#) werden bei Shepitko als Illusion entlarvt. Am Ende wird der Protagonist in der weiten Schneelandschaft erneut von seinem Gewissen heimgesucht: Eine Patientin, die eine komplizierte

Operation benötigt, an der Pjotr früher geforscht, doch die er nie vollendet hat, erscheint in überwältigender Grossaufnahme. Die bedrohlich pulsierende und fanfarenartige Musik akzentuiert den moralischen Appell, Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen; ein Appell, der sich durch den direkten Blick in die Kamera auch an das Publikum richtet.

«Voskhozhdeniye» («Der Aufstieg», 1977) – Krise im Krieg (Philipp Casula)

«Der Aufstieg» ist Shepitkos eindringliche und – im Gegensatz zu «Krylya» – direkte Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg. Der Film, 1977 mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet, gilt als ihr wichtigstes Werk, das insbesondere durch seine religiösen Anspielungen hervorsticht. Bereits das machte den Film im sowjetischen Kontext provokativ. Provokativ war er aber auch, weil Shepitko eine mikrohistorische Studie gedreht hat, die mit dem offiziellen Siegespomp kontrastierte, der in den 1970er Jahren seinen Höhepunkt erreichte. Der historische Kontext, Faschismus gegen Kommunismus, die grossen Schlachten, das schwere Gerät, werden weitgehend ausgeblendet; kein sozialistischer Realismus, kein Klassenkampf, keine glatten oder transparenten positiven Helden. Stattdessen setzt Shepitko die Tradition des Tauwetterkinos fort, verzichtet auf Monumentalismus und Heroismus, und stellt die Psychologie der Akteure in den Vordergrund.

Der formal nüchterne, in schwarz-weiss gedrehte Film hat kein komplexes Narrativ oder Charaktergeflecht. Wir treffen in «Voskhozhdeniye» auf zwei sozialistische Antihelden in der Krise, auf die Partisanen Rybak und Sotnikov (gespielt von Vladimir Gostyukhin und Boris Plotnikov). Durch Shepitkos Brille erfahren wir den Krieg als eine ganz persönliche, moralische Krise [dostojewskischen Ausmasses](#). Rybak erscheint zunächst als derjenige, der am ehesten die sozialistisch-realistische Mission erfüllen und den Besatzern erfolgreich Widerstand entgegenbringen könnte: In der ersten Filmhälfte wirkt er stark, mutig, und entschlossen, während der von Krankheit gezeichnete Sotnikov unsicher und ängstlich erscheint. Auf der Suche nach Essen für ihren Partisanen-Trupp geraten die beiden aber in ein Feuergefecht und schliesslich in deutsche Gefangenschaft. Hier kehren sich die Rollen um: Der vordergründig starke Rybak kollabiert unter Folterandrohung und wechselt die Seiten, um sein Leben zu retten. Ausgerechnet der vermeintlich den sozialistischen Idealen entsprechende starke Partisan erweist sich als unaufrichtiger Verräter, der sich nur um das eigene Überleben schert. Rybak ist für Shepitko aber kein eindimensionaler oder schlicht «heuchlerischer», «pharisäischer» Charakter: Er hadert mit seinen Entscheidungen und bleibt als von seinem schlechten Gewissen gequälter «Judas» zurück. Der vermeintlich schwache Sotnikov dagegen wächst in der Krise über sich hinaus. Er erträgt stumm die Folter der faschistischen Peiniger, ohne

Informationen Preis zu geben. Christus-ähnlich übernimmt er alle Verantwortung und lädt alle Sünden auf sich, um Christus-ähnlich hingerichtet zu werden. «Der Aufstieg» ist kein Historienfilm, aber dennoch voller Pathos, das durch die Musik von Alfred Schnittke unterstrichen wird. Die Krise, die Shepitko in kraftvollen Bildern entfaltet, kann als eine gesamtgesellschaftliche verstanden werden, die sich jedoch im Inneren gepeinigter und gespaltenen Protagonisten abspielt.

«Proshchanie» («Abschied von Matjora», 1979/83) – Krise im Mikrokosmos (Alexander Schwarz)

«Proshchanie» hat Shepitko im Westen weiter bekannt gemacht, obwohl sie bei den Dreharbeiten 1979 tödlich verunglückte und ihr Mann Elem Klimov den Film 1981 fertigstellte. Nach der Sowjetpremiere 1983 dauerte es noch vier Jahre, bis der Film während Gorbatschows Perestroika im Westen herauskam und als frühes «Ökodrama» gefeiert wurde. Valentin Rasputins *Abschied von Matjora* (1977) war von den Behörden sicherheitshalber als «Dorfroman» abgehakt worden. Shepitko hat die universale Sprengkraft des Romans erkannt, gab dem Film jedoch eine andere Ausrichtung und Bildsprache und damit einen neuen Blick auf die Zerstörung der Natur. Denn nicht nur diese war – mit der erzwungenen Evakuierung der Flussinsel für einen geplanten Stausee – das Thema. Das Dorf auf der Insel steht als Mikrokosmos für die Zerrissenheit des ganzen Landes, zwischen Fortschrittsglauben und Tradition, Leben im Einklang mit der Natur und bürokratisch-industrieller Zerstörung der Lebensgrundlagen. Shepitko zeigt den Riss auf, den die von aussen aufgezwungene Modernisierung in der Dorfgemeinschaft erzeugt, und in welche existenziellen und Loyalitäts-Konflikte die Flutung der Landschaft alle Bewohnerinnen und Bewohner und Räumungsverantwortlichen stürzt.

Shepitko und Klimov verlegen die Krise des Menschen und der Sowjetgesellschaft auf die metaphysische Ebene. Der Film kommt wie eine Mythen-erzählung daher, mit einer standhaften, «heiligen» Dorfeiche und mit alten, weisen [Frauen](#), die wissen, was für Mensch und Natur gut ist, sich aber gegenüber den Funktionären, Bürokraten und der patriarchalen Gewalt nicht durchsetzen können. Die Spaltung geht mitten durch die Familien: Die weise alte Darja ahnt das Unheil, besteht auf der Rolle der Tradition und leistet Widerstand. Ihr Sohn Pavel wird zum Organisator der Dorfräumung gemacht und verzweifelt daran. Der Enkel Andrej wiederum setzt blindes Vertrauen in die Technik und scheitert. Am Ende scheinen die Insel und die darauf Verbliebenen von der Natur in eine Parallelwelt entrückt worden zu sein. Oder sie hat mit Fluten zurückgeschlagen.

Die sich rächende Natur ist ein Topos diverser [sowjetischer Filme](#), die sich verhalten-kritisch mit Industrialisierung und deren Folgen befassen. Entscheidendes Stilmittel sind hier die ernsten Blicke

und das ratlos-entsetzte Schweigen, oft im Halbdunkel inszeniert. Die universelle Empathie Shepitkos und Klimovs mit den Krisengeschüttelten bleibt bemerkenswert: Sie gilt nicht nur den Machtlosen oder den in den Wahnsinn getriebenen, sondern auch den Exekutoren der Staatsgewalt und der Räumung. Gerade der leise Ton, der Verzicht auf eine dramatische Inszenierung sowie das natürliche Licht und die Autorität der Frauen geben diesem Film seine besondere Kraft.

Resümee: Shepitkos Kino – ein Kino der Krise? (Philipp Casula und Clea Wanner)

Gemeinhin gilt die Tauwetterperiode (ca. 1954-1967) als eine Phase des kulturellen, wirtschaftlichen und sozialen Aufbruchs, als jene Periode politischer Offenheit und des Optimismus, in der so viel möglich war, wie seit den 1920er Jahren nicht mehr. Neben der Perestroika ist dies die Phase, die westliche Kommentare üblicherweise am meisten idealisieren. Doch auch viele Vertreter*innen der Tauwettergeneration selbst waren und sind überzeugt von den neuen Ideen und Errungenschaften jener Zeit: wirtschaftlicher Aufbruch, die USA «einholen und überholen», Sputnik und Gagarin, Konsumgüter statt Schwerindustrie, sich intensivierende internationale Kontakte. Die Aufbruchstimmung zeigte sich auch im [sowjetischen Kino](#), das die rigiden Fesseln des sozialistischen Realismus abschüttelte. Filmemacher*innen entdeckten die alltäglichen Realitäten und Absurditäten. Sie mussten nicht mehr die Zukunft idealisieren. Sie reflektierten die (stalinistische) Vergangenheit und die filmische Geschichte. Sie entdeckten die Psychologie, die Individuen mit ihrem Innenleben in ihrer Lebenswelt. Im Gegensatz zum Stalinismus mussten sie nicht mehr eine zielgerichtete Entwicklung zum Kommunismus hin beschreiben, in der sich positive Helden eine goldene Zukunft erkämpfen, sondern konnten sich auf die Gegenwart konzentrieren und komplexere Figuren entwerfen. Die [lyrischen Komödien](#), in denen die junge Menschen sich in einer urbanen Welt von der älteren Generation emanzipieren, zeigen das neue Lebensgefühl und stehen sinnbildlich für die Erneuerungsbewegung des Tauwetterkinos.

Doch Shepitkos Kino zeigt, dass dieses neue Lebensgefühl auch von krisenhaften Momenten durchsetzt ist. In ihren Filmen kommen drei Krisenszenarien besonders zum Zug. Das erste Szenario hat viel mit einem sich rasch vollziehenden Wertewandel zu tun, der einen Generationenkonflikt auslöst. Kulturell steht das Tauwetter nicht nur für Aufbruchstimmung und Lockerung der Zensur, nicht nur für neue Erzählstrategien, Gestaltungsmittel und neue Figuren und Sujets, sondern auch für ein neues Bewusstsein und für ein neues Wertesystem. Die Stalinzeit wurde als eine Phase der Unaufrichtigkeit interpretiert und ihre kulturellen Produkte und Inszenierungen als verlogen. Shepitko steht wie kaum eine andere sowjetische Kulturschaffende für eine neue, radikale Aufrichtigkeit ([Iskrennost'](#)) und für eine engagierte, gesellschaftlich verantwortungsvolle

künstlerische Tätigkeit. In kleinen Kompromissen sah sie die Gefahr eines grossen Konformismus. «Krylya» und «Znoj» beschreiben diese Kluft zwischen den Generationen und ihren Werten vielleicht am eindringlichsten. Shepitko ist aber so einfühlsam, dass sie beide Seiten versteht und beiden Seiten ihren Respekt zollt: Für die alten, kollektivistischen Werte stehen sowohl die starke und sensible Petrukhina, als auch der despotische und brutale Abakir: Die eine widmet sich liebevoll, aber autoritär und damit vergeblich um ihre Mitmenschen, beim anderen wird Autorität in Gewalt umgemünzt und alles Neue abgelehnt. Für die neuen individualistischen Werte und die Aufrichtigkeit stehen der idealistische Kemel genauso wie Petrukhinas jugendlicher Antagonist, der rebellische Bystryakov. Kemel begegnet Abakir mit Naivität und Vertrauen in die eigene Tätigkeit, Bystryakov aber tritt der alten Generation mit blankem Hass entgegen.

Das zweite Krisenszenario ist eng mit dem ersten verbunden. Der Stalinismus steht nicht zuletzt auch für eine rücksichtslos schnelle Modernisierung des Landes. Grosse Industrieprojekte wurden ohne Rücksicht auf menschliche Verluste oder Umweltschäden aus dem Boden gestampft. Der Mensch im Spannungsfeld von Technik und Natur, der darin an seine physischen und moralischen Grenzen kommt, ist ein Thema, das Shepitko von ihrem Lehrmeister Dovzhenko geerbt hat und sich durch ihr ganzes Schaffen zieht. Gerade in «Proshchanie» und «Rodina elektrichestva» prallen Welten aufeinander: einerseits eine gewalttätige Modernisierung («Die Natur fürchtet nicht Gott, sondern nur die Vernunft»), andererseits ein mystische, verzauberte, von Shepitko bisweilen verklärte Naturgemeinschaft, in der Mensch und Natur im Einklang mit- und untereinander leben.

Das wichtigste Krisenszenario ist aber im Inneren des Menschen angesiedelt. Der Mensch in den beiden oben beschriebenen Krisenszenarien trägt diese Konflikte auch mit und in sich aus. Was ergibt noch Sinn im Leben? Was führt zu einer Selbstverwirklichung in einer sowjetischen Moderne? In «Voskhozhdeniye» ist es ein Kampf um Moral, Anstand, Ehrlichkeit und Aufopferungsbereitschaft. Pjotr von «Ty i ya» ist hin und hergerissen zwischen moralischer Verantwortung und individuellen Wünschen. Er beginnt eine Suche nach sich selbst in den Weiten Sibiriens, wo er schliesslich für sein früheres (Nicht-)Handeln zur Verantwortung gezogen wird.

Genauso wie ihre Figuren um moralische Integrität innerhalb der sich wandelnden Sowjetgesellschaft ringen, ist auch Shepitkos künstlerisches Schaffen als ein krisenhafter Prozess der Selbstfindung in der Gesellschaft zu verstehen. Ein Prozess, der sich im jugendlichen Enthusiasmus Kemels bis hin zur mystisch geprägten Auseinandersetzung der Dorffrauen mit Mensch, Natur und Technik widerspiegelt.

Literaturliste

- Attwood, Lynne, and Maïia Iosifovna Turovskaïa. *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*. London: Pandora, 1993.
- Bartunkova, Barbora. "The Ascent • 100 Years of Soviet Cinema • Senses of Cinema." *Sense of Cinema*. Accessed January 19, 2020. <http://sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/1977-ascent-larisa-shepitko/>.
- "Beginning of an Unknown Era (Nachalo Nevedomogo Veka) | BAMPFA." Accessed March 17, 2020. <https://bampfa.org/event/beginning-unknown-era-nachalo-nevedomogo-veka>.
- Bingham, Adam. "No Angels: Larisa Shepitko's Wings (1966)." *Senses of Cinema* (blog), December 28, 2009. <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/no-angels-larisa-shepitkos-wings/>.
- Casula, Philipp. "Losing the Past and Losing the Future: Two Soviet Movies about Women in Late Socialism," n.d. <https://histoires-continentales.ch/2019/06/15/loosing-the-past-and-loosing-the-future-two-soviet-movies-about-women-in-late-socialism/>
- Costlow, Jane T, and Arja Rosenholm. *Meanings and Values of Water in Russian Culture*, 2017. <http://site.ebrary.com/id/11303111>.
- Emrich, Hinderk M. *Über die Verwandlung von Zeit in Gegenwart im Film: zur philosophischen Psychologie von Realität und Traum im Kino*. Göttingen: Cuvillier, 2010.
- Gaković, Borjana, and Sabine Schöbel. "Aufbruch: Regisseurinnen der 60er." *Frauen und Film* 2017 (2017): 7–243.
- Greenintegerblog. "World Cinema Review: Larisa Shepitko | Крылья (Krylya) (Wings)." *World Cinema Review* (blog), January 13, 2017. http://internationalcinemareview.blogspot.com/2017/01/larisa-shepitko-krylya-wings_55.html.
- Guynn, William. *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe*. New York (N.Y.): Columbia University Press, 2016.
- Høgetveit, Asne. "And up She Went - The Moral Vertical in Wings," 2017.
- Høgetveit, Åsne. "Russian Aviation, Space Flight and Visual Culture." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 11, no. 3 (September 2, 2017): 266–67. <https://doi.org/10.1080/17503132.2017.1366063>.
- Ivan-Zadeh, Larushka. "The Lady Vanishes." *The Guardian*, January 10, 2005, sec. Film. <https://www.theguardian.com/film/2005/jan/10/russia>.
- Kehr, Dave. "New DVDs: Larisa Shepitko." *The New York Times*, August 18, 2008, sec. Movies. <https://www.nytimes.com/2008/08/19/movies/homevideo/19dvds.html>.
- "KVIFF | The Beginning of an Unknown Era." Accessed March 17, 2020.

<https://www.kviff.com/en/programme/film/3314671-the-beginning-of-an-unknown-era/>.

Pozdorovkin, Maxim. "In Search of a Final Flight: Two Films by Larisa Shepitko on DVD (Film Review)." ARTMargins, May 5, 2009. <https://artmargins.com/in-search-of-a-final-flight-two-films-by-larisa-shepitko-on-dvd-film-review/>.

Quart, Barbara. "BETWEEN MATERIALISM AND MYSTICISM: The Films of Larissa Shepitko." *Cineaste Cinéaste* 16, no. 3 (1988): 4–11.

Romanenko, A. R. *Elem Klimow und Larissa Schepitko*. Moskau: Novosti, 1990.

Rosenberg, Karen. "Shepitko." *Sight & Sound*, 1987, 119–22.

Rutten, Ellen. *Sincerity after Communism: A Cultural History*. Eurasia Past and Present. New Haven: Yale UP, 2017.

Williams, Alex. "Criterion Month – Psychological Realism and Subjectivity in 'The Ascent' – Screen Queens." Accessed January 19, 2020. <https://screen-queens.com/2019/07/18/criterion-month-psychological-realism-and-subjectivity-in-larisa-shepitkos-the-ascent/>.

Wilshire Peter, "A Harrowing Exploration of War and the Meaning of Human Existence: The Ascent (Voskhozhdeniye, Larisa Shepitko, 1977), Off Screen, Volume 20, Issue 3/March 2016

Woll, Josephine, *Real Images : Soviet Cinema and the Thaw*. KINO: The Russian Cinema Series. London: I.B. Tauris, 2000.

Zemanová - Hojdová, Zuzana. *Larisa Šepitková*. Ed. Film. klub - osobnosti, Sv. 0014. Praha: Čs. film. úst, 1988.

Russische Literatur:

Text- und Mediensammlung zu Larisa Shepitko: <https://chapaev.media/faces/875>

Larisa Shepitko. Moskva, Vsesoiuznoe biuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1982.

Klimov, E. G. *Larisa: vospominaniia, vystupleniia, inter'viu, kinostsenarii stati : kniga o Larise Shepit'ko*. Moskva: Iskusstvo, 1987.

Erweiterte Filmographie

«Znoy» («Hitze», 1963) [stream.znoy](#) (mit ital. UT)

«Krylya» («Flügel», 1966) [stream.krylya](#) (ohne UT) [stream.wings](#) (mit eng. UT)

«Rodina elektrichestva» («Heimat der Elektrizität», 1967) [stream.rodina](#)

«Ty i ya» («Du und ich», 1971) [stream.tyiya](#) (mit eng. UT)

«Voskhozhdeniye» («Der Aufstieg», 1977) [stream.voskhozhdeniye](#) (mit eng. UT)

«Proshchanie» («Abschied von Matjora», Shepitko/Klimov 1979/83) – [stream.proshchanie](#) (ohne UT)

«Larisa» (Klimov, 1980) – [stream.larisa](#) (mit eng. UT)