

Matthias Schwartz / Barbara Wurm (Hg.)

Klassiker des
russischen und sowjetischen
Films 2

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2020
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Margarita Mestscherjakow
Gestaltung: Erik Schüßler
Reihendesign: Anke Steinborn
Umschlaggestaltung: Erik Schüßler unter Verwendung eines Screenshots
aus dem Film DIE IL'İČWACHE / ICH BIN 20 / ZASTAVA IL'İČA / MNE 20 LET
(1962/1965; Regie: Marlen Chuciev)
Druck: Booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-974-5

Einführung

Wie schon der erste Band der *Klassiker des russischen und sowjetischen Films* bietet auch der zweite Band 22 Texte zu herausragenden Arbeiten einer besonders produktiven und einflussreichen Filmkultur. Umfasste der erste Band den Zeitraum 1914 bis 1950 und handelte von den letzten Tagen des zaristischen Russland, der euphorischen Formierung eines Neuen Menschen nach der Oktoberrevolution, einer formal wie thematisch experimentellen und sich bis weit in die 1930er-Jahre haltenden Avantgarde, um unter den politischen Vorzeichen einer steten Vorwärtsbewegung schließlich bei einem Kino zu landen, das vom erfolgreichen Aufbau des Sozialismus und vom Sieg im Großen Vaterländischen Krieg erzählte, so steht die Zeit zwischen den Jahren 1957 und 2000 – dem Einsatz- und Endpunkt des zweiten Bandes – eher für vorsichtige Umbrüche und schmerzvolle Brüche, vielleicht sogar für eine Brüchigkeit des Daseins allgemein. Ins sowjetische und postsowjetische Kino der zweiten Jahrhunderthälfte zieht – bis zu seinem Ende – eine tiefe Nachdenklichkeit ein.

Es ist das Umfeld eines sich über die Jahrzehnte immer wieder verändernden eigenen Filmkontinents, von dem wir hier einen Ausschnitt präsentieren. Die Hauptlinie verläuft entlang der Chronologie der Geschichte, vor deren Hintergrund sich die Filme als Kulturprodukte ihrer Zeit entfalten – teilweise auch mehrerer Epochen gleichzeitig, nämlich dann, wenn sie als vergessene oder verschüttete erst Jahrzehnte später wiederentdeckt wurden. Ihre Stationen sind das Tauwetter, das im Kino mehr von Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Standhaftigkeit und Ambivalenz erzählt und von Generationsgeschichten und Kriegsrevisionen handelt als von Kosmos und Kybernetik; die Brežnev-Zeit, die für den Film weniger Stagnation als vielmehr Diver-

sifizierung und Individualisierung` bedeutete (und mitunter auch den Verlust alles Politischen wie Sowjetischen); und schließlich Glasnost und Perestroika mit ihrer kritischen Analyse und Dekonstruktion des (spät-)sozialistischen Daseins bis hin zur postsozialistischen Rekonfigurierung dessen, was man den Sowjetmenschen genannt hat.

Nach Stalins Tod 1953 und mit Nikita Chruščevs kulturpolitischer Liberalisierung werden die unerschütterlichen ideologischen Gewissheiten der 1920er-, 1930er- und 1940er-Jahre zur Folie, vor der nun individuelle Schicksale ihren Platz finden, die an der heroischen Rhetorik und den glücksverheißenden Narrativen der ersten Jahrhunderthälfte kratzen. Mit ungesehener Hartnäckigkeit werden im Nachkriegskino der UdSSR vor allem innere, moralische Konflikte ausgetragen, deren Wurzeln zwar oft genug als historisch-politische erkennbar bleiben, die jedoch in konkreten sozialen Kontexten verankert sind und deren psychologische Komplexität nicht selten ohne (Auf-)Lösung bleibt. Die Schatten der Vergangenheit reichen dabei bis zum postrevolutionären Bürgerkrieg zurück – so in *DIE KOMMISSARIN* (R: Aleksandr Askol'dov, 1967/1987 – nach einer Erzählung von Vasilij Grossman), einem der berühmtesten Zensurfälle der 1960er-Jahre, oder in der Čingiz Ajtmatov-Verfilmung *DER ERSTE LEHRER* (1965), mit der Andrej Michalkov-Končalovskij die Lektionen des Neorealismus ins sowjetische Kino brachte. Erstmals wurden auch die dunklen Flecken der stalinistischen 1930er-Jahre ausgeleuchtet wie in Aleksej Germans *MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN* (1984), der nicht nur die teils versteckten Mechanismen des Systems bloßlegte, sondern jener dämmrigen Zeit auch ihren Modernismus wiedergab, sowie in Nikita Michalkovs *DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT* (1994), der dem nunmehr postsowjetischen Publikum Einblicke in die Verflechtungen der Nomenklatur-Eliten im großen ideologischen Gefüge verschaffte. Der zentrale Bezugspunkt der Geschichte bleibt freilich der Zweite Weltkrieg und die Zeit unmittelbar danach – geschildert als menschliches Ringen um die moralisch richtigen Entscheidungen inmitten unmenschlicher Lebensbedingungen. Michail Kalatozovs poetische Tauwetter-Ikone *DIE KRANICHE ZIEHEN* (1957) bringt eine neue Subjektivität und «echte Menschen» auf die Leinwand, während *EIN MENSCHENSCHICKSAL* (R: Sergej Bondarčuk, 1958) von Härte und Widerstandskraft erzählt, aber doch auch wesentlich Verlust und Leid meint. Mit *DIE IL'ČWACHE* (1962), der erst 1965 und mit neuem Titel, *ICH BIN 20*, herauskommt, trifft

Marlen Chuciev präzise die Atmosphäre der Zeit, als melancholisches Plädoyer für die junge (und damit seine eigene) Generation, die – kritisch und doch würdigend – eine neue Aufrichtigkeit im Umgang mit den (verlorenen) Vätern sowie ein Hang zum Flanieren auszeichnet (siehe auch unser Titelcover). Gewalt, Angst und ihre Überwindung stehen im Zentrum zweier zu internationalen Klassikern gewordenen Adaptionen belarussischer Autoren: Larisa Šepit'kos AUFSTIEG (1976, nach Vasil' Bykaŭ) und die Ales Adamovič-Verfilmung KOMM UND SIEH (1985) ihres Gatten Ėlem Klimov; beides Meisterwerke, die unter den Bedingungen der spätsozialistischen Stagnation die fundamentalen Gewissensfragen des Partisanenkriegs von damals aktualisieren.

Wie sehr der Film der Nachkriegszeit einerseits auf die Verheerungen des Nationalsozialismus ausgerichtet, andererseits – soweit möglich – den eigenen autoritären Strukturen auf der Spur ist, zeigen auf eindrucksvolle Weise auch ein Dokumentar- und ein Animationsfilm: Michail Romms von Mosfil'm produzierter *Footage*-Klassiker DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (1965), der die großen historisch-politischen Topoi als emotionalen Zusammenprall von Archiv-Bild und Off-Kommentar montiert, sowie das bei Sojuzmul'tfil'm entstandene gezeichnete MÄRCHEN DER MÄRCHEN (1979) des Ausnahmekünstlers Jurij Norštejn, eine subjektive wie imaginative Reise in eine verschütete, oft auch beklemmende Erinnerungslandschaft.

Es sind durchwegs bekannte und einflussreiche Regie-Namen, deren Arbeiten im vorliegenden Band präsentiert werden. Maßgeblich war die bereits im ersten Teil getroffene Vorgabe, pro Regisseur*in nur *einen* Film auszuwählen, dafür aber innerhalb der Beiträge gelegentlich einen Blick auf das restliche Œuvre zu werfen und die Einzelfilme in einen Werk- oder Genrekontext zu stellen. Und auch wenn dabei auf viele Alternativen verzichtet wurde und es etliche Regisseur*innen des Kinos der UdSSR gibt, die nicht nur *einen* Klassiker geschaffen haben, heißt das berühmteste Opfer dieser konzeptuellen Entscheidung sicherlich Andrej Tarkovskij, der mit IWANS KINDHEIT (1962) und ANDREJ RUBLJOW (1966), mit SOLARIS (1972) oder DER SPIEGEL (1974) Autorenfilme von Weltkino-Format schuf. Seine filmpoetische Philosophie wird hier anhand seines wohl berühmtesten Werks, der enigmatischen wie abstrakten Sinnsuche STALKER (1979) vorgestellt.

Während Tarkovskijs Œuvre allerdings als vielbeschrieben gelten kann, lässt sich dies von anderen großen Regisseur*innen nicht

behaupten, die für das Gesamtbild der skizzierten Filmkultur ebenso wichtig sind. Die *auteurs* unter ihnen, wie Kira Muratova (LANGE ABSCHIEDE, 1971), Vasilij Šukšin (KALINA KRASSNAJA – ROTER HOLUNDER, 1973) oder Aleksandr Sokurov (TAGE DER FINSTERNIS, 1988), die der Filmgeschichte nachhaltig eine so störrische wie befreiende Note verpasst haben, erfuhren zumindest in ausgewählten Kreisen etwas Aufmerksamkeit, mit Werkschauen auch im deutschen Sprachraum. Das in der UdSSR überaus populäre Genrekino jedoch, allen voran die Komödie in allen Ausführungen (von lyrisch-tragisch bis kriminalistisch-skuril), die Satire (ein stets politisch brisantes Genre) sowie der Science-Fiction-Film (in der sowjetischen Version als Wissenschaftliche Fantastik geläufig), fand in der hiesigen Forschungs- und Festivallandschaft als globales Phänomen wenig Beachtung. Dabei gehören nicht nur die Kultkomödien eines Ėl'dar Rjazanov, Leonid Gajdaj oder Georgij Danelija zum Standard-Repertoire eines Millionenpublikums: Wer in der Sowjetunion sozialisiert wurde, kann zu Rjazanovs IRONIE DES SCHICKSALS (1975) mitsingen, Szenen aus Gajdajs IWAN WASSILJEWITSCH WECHSELT DEN BERUF (1973) nachspielen oder auch in Danelijas KIN-DSA-DSA! (1986) geprägte Sentenzen zitieren – jene drei Klassiker, die wir für den Band ausgewählt haben.

Der Zitate-Fundus der russischsprachigen Alltagskultur speist sich aber noch bis heute auch aus weiteren «Genre-Knüllern», sei es nun Vladimir Motyls «Roter Western» DIE WEISSE SONNE DER WÜSTE (1970), seien es Gajdajs Dauerbrenner OPERATION «Y» UND ANDERE ABENTEUER SCHURIKS (1965), ENTFÜHRUNG IM KAVKASUS (1967), DER BRILLANTEN-ARM (1969) oder ZWÖLF STÜHLE (1971) oder auch im Falle Rjazanovs die teils lyrischen, teils karnevalesken, jedoch durchaus systemkritischen Komödien NUN SCHLÄGT'S 13! (DIE KARNEVALSNACHT, 1956), VORSICHT, AUTODIEB! (1966), LIEBE IM BÜRO (1977) oder DIE GARAGE (1980).

Auffallend ist die große Anzahl an Literaturverfilmungen, was gar nicht mal so sehr daran lag, dass Drehbücher nach bereits publizierten Werken sehr viel einfacher durch die Filmzensur kamen, sondern wohl vornehmlich auch der großen kulturellen Relevanz und moralischen Autorität der Schönen Literatur geschuldet war. Das betrifft die unterschiedlichsten Gattungskontexte, die bereits erwähnten Kriegserzählungen ebenso wie etwa die scharfzüngigen und überaus populären Satiren des Duos Il'ja Il'f und Evgenij Petrov. Mit DAS GOLDENE KALB (1968) in der Adaption von Michail Švejcer wird ein hierzulande

vielleicht wenig bekannter Klassiker vorgestellt, dessen Regisseur allerdings nicht nur die sowjetische Literatur (von Valentin Kataev und Leonid Leonov bis hin zu Anatolij Rybakov und Vladimir Tendrjakov), sondern auch die ganz Großen der russischen Literatur – wie Aleksandr Puškin, Nikolaj Gogol', Lev Tolstoj oder Anton Čechov – auf die Leinwand gebracht hat und damit zu einem der wichtigsten Vertreter dieses so zentralen Genres wurde.

Den Leser*innen des vorliegenden Bandes sei folglich bei der Lektüre der einzelnen Filmtexte ein eigenständiger Seitenblick auf die möglichen werkbiografischen und historischen Querverbindungen nahegelegt. Wer über *STALKER* liest, mag virtuell auch *SOLARIS* vor Augen haben, sich weiteren Verfilmungen der Sci-Fi-Werke der Brüder Strugackij widmen oder Gedanken machen über das Apokalyptische in der russischen Kultur; wer über *EIN MENSCHENSCHICKSAL* liest, kann Bondarčuks mehrteiligen Breitwand-Historienfilm *KRIEG UND FRIEDEN* (1966/67) mit-sehen (und vielleicht sogar mit-hören) oder auch das Blockbuster-Kino seines in der aktuellen russischen Filmindustrie so einflussreichen Sohnes Fëdor; wer *LANGE ABSCHIEDE* liebt, blättert andernorts zurück und stößt auf Muratovas Erstling *KURZE BEGEGNUNGEN* (1968) oder beginnt, sich für Frauenfiguren im sowjetischen Kino zu interessieren; wer *DAS GOLDENE KALB* verehrt, zieht weiter zu *AUFERSTEHUNG* (1960) oder *DIE KREUTZPERSONATE* (1987) oder sucht nach unterschiedlichen Kino-Versionen der *Zwölf Stühle*. Unsere Auswahl soll nicht nur zum Lesen und Filme-(Wieder)Sehen anregen, sondern auch zu eigenen Erkundungen.

Auslassungen sind die Regel. Und da gerade für den russischen und sowjetischen Film – zumindest im Vergleich zu anderen Kinematografien der einst Ostblock genannten Welt – von einem durchaus hohen Bekanntheitsgrad auszugehen ist, werden viele Vieles vermissen. Wer etwa mit den zahlreichen Synchronisationen aufgewachsen ist, die die DEFA in der DDR produzierte, denkt bei russischem Film an populäre Märchen, Abenteuer-, Schlachten- und Historienfilme, «Zigeuner»-Romanzen oder Kosmos-Utopien. Abhängig davon, wann und wo man lebte und ins Kino ging, ob man vom Verleihangebot, dem TV-Programm oder von Entdeckungen der Festivals und Filmmuseen profitierte – der jeweilige Kanon fällt unterschiedlich aus. Selbst in der Sowjetunion hatte so manche Dekade ihre heimlichen Favoriten, die oft quer zur Einteilung des Kinos in Autoren- und Genrefilm

lagen. Der beliebteste Film des Jahres 1962 kam von Lenfil'm: Genadij Kazanskijs und Vladimir Čebotarëvs eher durch melancholische Exotik als spektakuläre Unterwasseraufnahmen bestechender Sci-Fi-Film DER AMPHIBIENMENSCH (1961); 1971 bewegte Aleksandr Mittas LEUCHTE MEIN STERN, LEUCHTE als sanfte Erinnerung an den Bürgerkrieg und eine (verlorene) Avantgarde das Publikum; und 1981 war es der mit dem Auslands-Oscar prämierte Film MOSKAU GLAUBT DEN TRÄNEN NICHT (1979) von Vladimir Men'sšov, über den geredet, gelacht und geweint wurde. Die realsozialistischen Lebensbedingungen verhalfen dem Melodram und besonders der Alltags-Tragikomödie zu großer Beliebtheit.

Bezogen auf die Produktionsbedingungen des sowjetischen Kinos sei schließlich auch die überaus reiche, mobilitäts- und interkulturalitätsfördernde Studiovielfalt erwähnt, die spätestens Ende der 1950er-Jahre mit dem Neuanfang im Filmwesen unter der Führungsriege Ivan Pyr'ev, Michail Romm und Sergej Gerasimov zu einem Spezifikum wurde. Von nun an waren es nicht nur Bürokraten, sondern auch die Filmleute selbst, die die Gremien leiteten. So lehrten die altgedienten Regisseure an der Filmhochschule (VGIK) und den neu etablierten Höheren Kursen für Drehbuchautoren und Regisseure (VKSR) und wurden zu wichtigen Mentoren mit Mitspracherecht auch im Produktionssystem. Innerhalb von Mosfil'm bauten sie quasi autonom arbeitende Abteilungen mit individueller Prägung auf – so entstand etwa KALINA KRASSNAJA – ROTER HOLUNDER in der «ersten», STALKER in der «zweiten» und DER AUFSTIEG in der «dritten künstlerischen Abteilung». Projekte, die ein gewisses «Risiko» darstellten, wurden oft gleich beim Gor'kij-Studio, dem zweitgrößten Filmstudio des Landes, angedockt – wie DIE LIČWACHE / ICH BIN 20 oder DIE KOMMISSÄRIN. Lenfil'm konzentrierte sich weiter auf Genrekino, hatte aber gleichzeitig seine *auteurs* (wie Aleksej German), die sich etwas erlauben konnten. Gruzija-fil'm in Tbilissi entfaltete eine der eigenständigsten Filmkulturen innerhalb der UdSSR, die sich schon früh als georgische Schule einen Namen machte. Auch die anderen etablierten Studios in Kiew, Odessa, Minsk (Belarusfil'm), Tallin oder Taschkent (Uzbekfil'm), pflegten ihre eigenen Traditionen. Es war der in den Moskauer Filmhochschulen ausgebildete und quasi auf Bewährung zunächst in die regionalen Studios geschickte Nachwuchs, der die spätestens ab den 1960er-Jahren florierenden nationalen Kinematografien mitauf-

baute bzw. wiederbelebte – wie Michalkov-Končalovskij im Fall der Mosfil'm-Kirgizfil'm-Produktion DER ERSTE LEHRER oder Kira Muratova in Odessa mit KURZE BEGEGNUNGEN und LANGE ABSCHIEDE. Auch Marlen Chuciev und Vasilij Šukšin begannen im ukrainischen Odessa und Larisa Šepit'ko in der kirgisischen Sowjetrepublik; Michail Kalik startete bei Moldova-fil'm und Sergej Paradžanov war sowohl in Tbilissi als auch in Kiew und Jerewan unterwegs. Quer zum zentralistischen, zensurorientierten System ermöglichte diese Vielfalt in der Produktion Themen, Narrative, Stile und Poetiken, die nur schlecht in jene schablonenhaften Vorstellungen passen, die das Kalte-Kriegs-Denken (bis heute) vermittelt.

Unsere Auswahl möchte zumindest ansatzweise auch von dieser Diversität erzählen. Allen, die auf noch mehr Vertiefung hoffen, sei versprochen, dass irgendwann auch andere Arbeiten dieses uner-schöpflichen Kinouniversums dran kommen werden, von Regisseuren und Regisseurinnen wie: Iosif Chejfic und Julij Rajzman (die noch aus dem Vorkriegskino kommen), Grigorij Čuchraj und Viktor Turov (die stellvertretend für die Stärke der ukrainischen und belorussischen Regie stehen), Aleksandr Alov und Vladimir Naumov (als Vorzeige-Co-Regie-Duo), Rezo Čcheidze und die Brüder Šengelaja (die georgische Schule repräsentierend), Igor' Talankin und Samson Samsonov (die Großmeister des 70 mm-Kinos), die erwähnten Sergej Paradžanov und Michail Kalik (zwei die Normen des sowjetischen Kinos sprachlich, historisch, kulturell und auch sexuell herausfordernde Visionäre), Lana Gogoberidze und Andrej Smirnov (so einfühlsame wie systemkritische <Sechziger>), zahlreiche andere Autorenfilmer*innen der 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahre, die alltägliche und (nicht nur) sozialismustypische familiäre und gesellschaftliche Konflikte verhandelten, wie Otar Ioseliani, Il'ja Averbach, Jurij Il'enko, Roman Balajan, Sergej Mikaëljan, Mark Osep'jan, Gleb Panfilov oder Dinara Asanova; mit ihren provokanten Hits der Perestrojkajahre Vasilij Pičul' (KLEINE VERA, 1988), Rašid Nugmanov (DIE NADEL, 1988) oder Pëtr Todorovskij (INTERGIRL, 1989); weitere Perestrojka- und Post-Perestrojka-Regisseur*innen wie Konstantin Lopusanskij, Svetlana Proskurina, Vitalij Kanevskij, Pavel Lungin, Aleksandr Rogožkin bis hin zu Sergej Loznica und Andrej Zvjagincev.

Mit zwei Paukenschlägen und einem leisen Liebesfilm beschließen wir den vorliegenden Band, immer anhand der Leitidee, dass Filmge-

schichte zuallererst über Autoren-Handschriften und kulturgeschichtliche Kontexte geschrieben wird. Tengiz Abuladzes *DIE REUE* (1984), eine nachhaltige Politparabel auf das Prinzip Diktatur und Terror, die filmsprachlich Anleihen bei der vom Regisseur selbst mitgeprägten georgischen poetischen Schule nimmt, mag als bildhafte Interpretation des Stalinismus intendiert sein, wurde jedoch rückblickend zum Sinnbild des zusammenbrechenden sowjetischen Imperiums insgesamt, seines entleerten Führerkults, seiner marodierten Männlichkeit. Mit der Auflösung der UdSSR kamen die wilden 1990er-Jahre, soziale Unsicherheit, Armut, der Reichtum der «Neuen Russen» und an den Peripherien des ehemaligen Imperiums militärische Konflikte. Es ist einer der letzten kräftig zupackenden Regisseure des postsowjetischen russischen Kinos, Aleksej Balabanov, der den neuen *clash of civilizations* in all seiner Chauvinismus gebärenden Perfidie aufspürt: *DER BRUDER* (1997) handelt ebenso wie Sergej Solov'ëvs *ZARTES ALTER* (2000) bereits von der Desillusion im neuem Zeitalter, das zwischen neoliberal-globalem Kommerz und lokaler Brutalität und Kriminalität nur wenig Spielräume lässt. Ob die tschetschenischen Banditen, die Drogenkids und die zynischen Auftragsmörder Balabanovs oder die zerstrittenen Generationen, die melodramatischen Szenarien und traumatisierten Seelen Solov'ëvs – das russische Kino erscheint nach dem Ende des kurzen – sowjetischen – Zwanzigsten Jahrhunderts als postmortales Stimmungsbild zwischen omnipräsenter Gewalt und immer stärker anschwellender Nostalgie.

Das Kino des einstigen Vielvölkerstaates UdSSR ist ein Universum für sich und die postsozialistische Gegenwart vieler auf Eigenständigkeit pochender Nationalstaaten – inklusive eines zurückkehrenden russländisch-russisch-neosowjetischen Patriotismus – lässt sich mit der Idee des vielstimmigen, heterogenen Kanons von Filmstudios und Kinosprachen nur schwer in Deckung bringen. Das sowjetische Filmprojekt ist singulär, insofern es vor dem Hintergrund des Kalten Krieges ideologisch quer zum Mainstream der weltweiten Filmindustrie stand und trotz aller inneren Widersprüche doch eine Einheit der Vielheit bildete. Mehr noch: eine – und das will dieser Band schließlich auch zeigen – bis heute lebendige, nachdenkliche, draufgängerische und hochproduktive Kultur.

Barbara Wurm, Matthias Schwartz

Inhalt

DIE KRANICHE ZIEHEN / LETJAT ŽURAVLI (1957) R: Michail Kalatozov	15
EIN MENSCHENSCHICKAL / SUD'BA ČELOVEKA (1959) R: Sergej Bondarčuk	27
DIE IL'ČWACHE / ICH BIN 20 / ZASTAVA IL'ČA / MNE 20 LET (1962/1965) R: Marlen Chuciev	35
DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS / OBYKNOVENNYJ FAŠIZM (1965) R: Michail Romm	45
DER ERSTE LEHRER / PERVYJ UČITEL' (1965) R: Andrej Michalkov-Končalovskij	55
DIE KOMMISSARIN / KOMISSAR (1967/1987) R: Aleksandr Askol'dov	65
DAS GOLDENE KALB / ZOLOTOJ TELĚNOK (1968) R: Michail Švejcer	75
LANGE ABSCHIEDE / DOLGIE PROVODY (1971) R: Kira Muratova	85
IWAN WASSILJEWITSCH WECHSELT DEN BERUF / IVAN VASIL'EVič MENJAET PROFESSIJU (1973) R: Leonid Gajdaj	95
KALINA KRASSNAJA – ROTER HOLUNDER / KALINA KRASNAJA (1973) R: Vasilij Šukšin	105
DIE IRONIE DES SCHICKSALS / IRONIJA SUD'BY , ILI S LĚGKIM PAROM! (1975) R: Ėl'dar Rjazanov	115

DER AUFSTIEG / VOSCHOŽDENIE (1976)	
R: Larisa Šepit'ko	125
DAS MÄRCHEN DER MÄRCHEN / SKAZKA SKAZOK (1979)	
R: Jurij Norštejn	135
STALKER / STALKER (1979)	
R: Andrej Tarkovskij	145
MEIN FREUND IWAN LAPSCHIN / MOJ DRUG IVAN LAPŠIN (1984)	
R: Aleksej German	155
KOMM UND SIEH / IDI I SMOTRI (1985)	
R: Elem Klimov	169
KIN-DSA-DSA! / KIN-DZA-DZA! (1986)	
R: Georgij Danelija	179
DIE REUE / MONANIEBA / POKAJANIE (1984/1987)	
R: Tengiz Abuladze	187
DIE TAGE DER FINSTERNIS / DNI ZATMENIJA (1988)	
R: Aleksandr Sokurov	197
DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT / UTOMLĚNNYE SOLNCEM (1994)	
R: Nikita Michalkov	205
DER BRUDER / BRAT (1997)	
R: Aleksej Balabanov	215
ZARTES ALTER / NEŽNYJ VOZRAS (2000)	
R: Sergej Solov'ev	225
Autorinnen und Autoren	233
Filmindex Band 1 und 2 (chronologisch)	239