

SERGEJ EISENSTEIN. AWTOBIOGRAFIJA

Sergej Eisenstein. Autobiographie / Sergei Eisenstein - an
Autobiography

Land: Rußland 1995/96. **Produktion:** STW-Filmstudio, St. Petersburg/Gosfilmofond/Roskomkino, Moskau. **Regie:** Oleg Kowalow. **Buch:** Oleg Kowalow nach 'Autobiografische Aufzeichnungen' von Sergej Eisenstein, 1946. **Regieassistent und Produktionsleitung:** Wladimir Chaunin. **Bild:** Wladimir Smirnow. **Trickaufnahmen:** Andrej Fokitschew. **Schnitt:** Galina Subajewa. **Musik:** S. Prokofjew, A. Mosolow, G. Verdi und indische Volksmusik. **Ton:** Marina Poljanskaja, Maxim Belowow. **Sprecher:** Alexej German. **Titelgestaltung:** Wig Chejkauskas, Dmitri Pachomow. **Wissenschaftliche Beratung:** Natalja Jakowlewa, Alexander Derjabin. **Musikalische Beratung:** Nina Michajlowa, Juri Konenko. **Produzenten:** Sergej Seljanow, Aleksej Balabanow.

Uraufführung: 18. Februar 1996, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin.

Format: 35mm, 1:1.37, Farbe und Schwarzweiß.

Länge: 90 Minuten.

Weltvertrieb: STW-Filmstudio, Kamennostrowskij prospekt 12, 197101 Sankt Petersburg, Tel.: (812) 237 0500, Fax: (812) 237 0317.

Über den Film

Der Film SERGEJ EISENSTEIN. AUTOBIOGRAPHIE ist eine freie Verfilmung der Memoiren des Regisseurs. Dieser Text hat nicht die gewöhnliche Logik einer Erzählung. Vielmehr lebt er von den bildlichen assoziativen Zusammenhängen, die den Einfluß des Privatlebens auf die Welt des Künstlers an den Tag bringen. Entsprechend ist die Form dieser Autobiographie von der überwältigenden Erfahrung geprägt, die die Lektüre von James Joyce und die Begegnung mit dem 'stream of consciousness' für Eisenstein bedeutete.

Der Film ist ein Versuch, diesen bizarren Text ins Visuelle zu übertragen. Seine Grundlage bildet die 1929 angefangene lange Auslandsreise Eisensteins, während der er über sein Leben reflektiert und neue Projekte plant. Der Film bewegt sich frei zwischen Wirklichkeit, Träumen und Phantasien hin und her. Das Material sind Ausschnitte aus Filmen von Eisenstein und anderen Filmemachern aus jenen Tagen sowie Dokumentaraufnahmen, auf denen Eisenstein und die Zeit festgehalten sind, in der er lebte. All das entwickelt sich zu einem surrealistischen Traum, der die innere Welt des Künstlers in der Umbruchszeit zwischen Vergangenheit und Zukunft darstellt. Mittels der breiten Palette von Personen und Ereignissen, die sich in dem Film widerspiegeln, wird die besondere Rolle Eisensteins in der Kultur des 20. Jahrhunderts gezeigt.

Gespräch mit Oleg Kowalow über den Film

A.D.: Oleg, meiner Meinung nach bricht dein SERGEJ EISENSTEIN. AUTOBIOGRAPHIE mit traditionellen Vorstellungen über das sogenannte filmwissenschaftliche Filmporträt. Es gibt hier keinen Lebenslauf des Regisseurs, keine Analyse seiner Werke, wir erfahren nicht, was ihn motiviert, oder wie seine Beziehung zur Macht war. Stattdessen sehen wir auf der Leinwand das Unterbewußtsein des Protagonisten, nämlich Eisensteins.

O.K.: Artem, es ist schmeichelhaft, solche Worte zu hören, denn gerade das wollte ich zeigen. Und der Ausgangspunkt war die

Extracts from the following films appear in the film

Dnewnik Glumowa, Sergei Eisenstein, 1923. *Statschka*, Sergei Eisenstein, 1925. *Bronenosez Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1926. *Oktjabr*, Sergei Eisenstein, 1928. *Staroje i nowoje*, Sergei Eisenstein, 1929. *Da sdrawstwujet Mexika*, Sergei Eisenstein, 1931/32. *Beshin Lug*, Sergei Eisenstein, 1935/37. *Alexander Newskij*, Sergei Eisenstein, 1938. *Iwan Grosny*, Sergei Eisenstein, 1945. *Gore i radistj shentschtschiny*, Eduard Tissé, 1929. *Sentimentalny romans*, Grigori Alexandrow, 1930. *Kino-Prawda No. 13*, Dsiga Wertow, 1922. *Kino-Prawda No. 14*, Dsiga Wertow, 1923. *Kino-Glas*, Dsiga Wertow, 1924. *Kino-Prawda No. 21*, Dsiga Wertow, 1925. *Odinnadzaty*, Dsiga Wertow, 1928. *Tschelowek s kinoapparatom*, Dsiga Wertow, 1929. *Tri pesni o Lenine*, Dsiga Wertow, 1934. *Wesnoj*, Michail Kaufman, 1929. *Moja babuschka*, Kote Mikaberidse, 1929. *Prostoj slutschaj*, Wsewolod Pudowkin, 1930/32. *Pasifik-231*, Michail Zechanowski, 1931. *Papirosniza ot Mosselproma*, Juri Sheljabushski, 1924. *Kukla s millionami*, Sergei Komarow, 1928. *Katjka - Bumashny Ranet*, Friedrich Ermler, 1926. *Oblomok imperii*, Friedrich Ermler, 1929. *Satan en prison*, Georges Méliès, 1907. *Entr'acte*, René Clair, 1924. *Le ballet mécanique*, Fernand Léger, 1924. *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1928. *Metropolis*, Fritz Lang, 1927. *Geheimnisse einer Seele*, Georg Wilhelm Pabst, 1926. *Studie Nr. 8*, Oskar Fischinger, 1931. *Studie Nr. 9*, Oskar Fischinger, 1931. *Regen*, Joris Ivens, 1929. *Pesn o gerojach*, Joris Ivens, 1932

About the film

The film SERGEJ EISENSTEIN. AN AUTOBIOGRAPHY is an adaptation based on the director's memoirs. The text doesn't follow conventional narrative logic. Instead, visual associations create a bridge between the artist's life and his work. Eisenstein experienced a 'stream of consciousness' after he had become familiar with James Joyce's experimental fiction.

The film is an attempt to transcribe this bizarre text into the realm of the visual. It is based on Eisenstein's long journey abroad in 1929 during which he reflected on his life and planned new projects. The film moves freely



Aus: Iwan der Schreckliche

Literatur. Ich habe die 'Autobiographischen Aufzeichnungen' Eisensteins ziemlich werkgetreu verfilmt. Er hat sie im Kreml-Krankenhaus im Jahre 1946 geschrieben. Das ist ein unglaublich interessanter Text, in dem wir keine Antwort auf die Fragen finden, die uns bewegen. Wir erfahren dort nichts über seine Beziehungen zu Stalin, über die Verbotsgründe des Filmes *Die Beshin-Wiese* und des zweiten Teils von *Iwan der Schreckliche*. Darauf gibt es keine Hinweise. Aber der Text hypnotisiert uns durch etwas Geheimnisvolles. Diesem ursprünglichen Text bin ich gewissenhaft gefolgt. Ich wollte einen geheimnisvollen Film drehen, dessen Sinn zwischen den Bildern liegt. Ein Mensch erzählt über sich, aber das Wesentliche bleibt im Off. Ich glaube, das Wichtigste im Film ist das Geheimnisvolle. Nach diesem Prinzip habe ich alle meine Filme zu machen versucht. Das Wichtigste in meinem Film über Eisenstein ist nicht sein Lebenslauf, sondern das Geheimnis, das er mit sich genommen hat. (...)

Ich wollte einen Film über Eisenstein machen, der dem Geist dieses Künstlers entspricht. Mit anderen Worten, ich wollte die Atmosphäre des 20. Jahrhunderts widerspiegeln und einen Menschen zeigen, der diese Situation erlebt, ohne etwas beim Namen zu nennen. Dieser Mensch mußte wie Chaplin in seinen Filmen einen unheimlichen und nicht definierbaren Druck der Zeit empfinden. (...)

Bei den Filmen wurde vieles umgeschnitten. Aber da ist eine Barriere, die bei mir bleibt. Warum habe ich das 'Mahl der Opritschniki' im Film fast unberührt gelassen? Ich mag ihn sehr. Das ist der Hauptgrund. Und zweitens... *Iwan der Schreckliche* ist der erste religiöse Film der russischen Leinwand. In anderen Filmen, egal wie gut sie sein mögen, gab es keinen Gott, nicht das Thema des Gottesgerichts. Eisenstein, von dem man sagte, daß er ein Gotteslästerer war, hatte kein einfaches Verhältnis zum Glauben. Warum ist *Iwan der Schreckliche* der erste religiöse Film der russischen Leinwand? Weil es dort die Hölle, das Paradies und das Gericht Gottes gibt. Den Stalinschen Doktrinen zufolge bestraft Iwan der Schreckliche im Namen der Größe der russischen Erde, aber aus dem Film verstehen wir, daß über ihm ein Richter steht. Man spürt das ganz deutlich. Wir können das zum Beispiel als Stimme des Gewissens betrachten. Aber das steht über den Personen. Bisher gab es so etwas nicht im sowjetischen Film. Wo war das? Es gab gute Filme, aber so etwas fehlte sogar bei Barnet. (...) Religiös war zum Teil *Panzerkreuzer Potemkin*. Aber Gott als Gott und nicht als Substanz, Gott möge mir verzeihen, erschien in *Iwan der Schreckliche*. Aha. Es gibt doch das Gericht Gottes. Das gab es in keinem sowjetischen Film. (...)

Ich glaube, daß Eisenstein eine bestimmte Entwicklung durchgemacht hat. *Streik* und *Panzerkreuzer Potemkin* sind eine Etappe, *Oktober* ein Übergangsfilm, und *Das Alte und das Neue*, *Que Viva Mexico* und *Die Beshin-Wiese* stellen meiner Meinung nach einen Zyklus von pantheistischen Filmen dar, in denen der Regisseur das hohe Lied der Natur singt... Noch vor Dowshenko. *Das Alte und das Neue* erschien vor *Die Erde*. Ganz pflichtgemäß und uninteressant wurden dort eine Mähmaschine oder ein Traktor aufgenommen. Aber beeindruckend ist das Mähen. Auch die Kirchenprozession. Ich glaube, das hätte auch in *Die Beshin-Wiese* stark wirken können. Ich habe Bedenken, davon zu sprechen, weil wir den Film nicht gesehen haben. Aber ich glaube, daß Eisenstein in diesen Filmen doch eher Heide als Christ war. Das sieht man am deutlichsten in *Mexico*. Das ist ein vollkommen heidnischer, mächtiger und genialer Film. Ich habe das Material gesehen und träume davon, ihn zu rekonstruieren. Ich habe bereits einen Plan dieser Rekonstruktion unter dem Titel *Mexikanische Phantasie* erarbeitet, in dem ich meine Version des Filmes *Que Viva Mexico* darstelle. Das, was Alexandrow daraus gemacht hat, ist meines Erachtens uninteressant. *Mexico* ist also ein heidnischer Film. Und *Die Beshin-Wiese* scheint auch heidnisch zu sein nach dem, was wir gesehen haben. Und *Iwan der Schreckliche* ist ein christlicher Film innerhalb der russisch-orthodoxen

between reality, dreams and fantasy, and includes film clips from movies by Eisenstein and his contemporaries as well as documentary material which feature Eisenstein and his time. Its form is that of a surrealist dream in which the artist's concerns shift from the past to the future. The wide range of personalities and events in the film verify Eisenstein's unique role in 20th Century culture.

Interview with Oleg Kovalov

A.D.: Oleg, in my opinion your film EISENSTEIN breaks with tradition. This is a unique historical film portrait. The director's life is not summarized, his works are not analyzed, we don't find out what motivated him, nor do we get an insight into the artist's relationship to power. Instead, what we see on screen is the subconscious of the protagonist Eisenstein.

O.K.: Artem, it's very flattering to hear this, because it is exactly what I wanted to do in the film. My starting point was Eisenstein's text. I stuck very close to the 'Autobiographical Notes' which he wrote in 1946 in the Kreml hospital. It's an incredibly interesting account but it doesn't answer any of our burning questions. We don't find out anything about his relationship to Stalin, or why the film *Beshin Meadow* and the second part of *Ivan the Terrible* were banned. There are no indications. The text has a hypnotic effect on the reader, there is something mysterious about it. I followed the original text very closely. I wanted to make a mysterious film and locate its meaning behind the images. The man speaks about himself but the essentials remain off-screen. I think, the most important part of the film is the mystery. This is my approach in all of my films. The most important aspect in my film is not Eisenstein's life but the mystery he took to his grave. (...)

I wanted to make a film about Eisenstein which reflects the spirit of this artist. In other words, I wanted to recreate the atmosphere of the 20th century and show a human being who has experienced this situation without verbalizing it. This person must have felt the sinister and not quite definable forces of his time just like Chaplin. (...)

In the films much has been re-edited. But I still feel a barrier. Why did I leave *Opritschniki's Feast* nearly altogether intact? I like it very much. That's the main reason. And secondly... *Ivan the Terrible* is the first religious film on a Russian screen. Other films, no matter how good they are, don't feature God, don't talk about Judgement Day.

Eisenstein, who was considered a blasphemer, had a complicated relationship to faith. Why is *Ivan the Terrible* the first religious film on a Russian screen? Because there is hell, paradise, and the Last Judgement. According to Stalinist doctrine, Ivan the Terrible doles out punishment in the name of the great Russian country, but the film shows that, above him, a judge sits in trial. We could interpret this as the voice of conscience. But it hangs over people's heads. That was new in Soviet films. Where else did you find it? We had good films but even Barnet didn't do this. (...) *Battleship Potemkin* had religious elements. But God as God, not as a substance, may God forgive me, appeared only in *Ivan the Terrible*. Well. Here we have the Last Judgement, but not in any other Soviet film. (...)

I think Eisenstein experienced several stages in his development. *Strike* and *Battleship Potemkin* belong to one phase, *Oktober* belongs to a transitional phase, *The Old and the New*, *Que Viva Mexico* and *Beshin Meadow* are pantheistic movies in which the director sings the high

Tradition. So empfinde ich das. Es gibt bei Eisenstein viele Dinge, die wir nicht verstehen, zum Beispiel die phantastische Erscheinung des Fedjka Basmanow mit der Maske, wo die Opritschniki ihm den Weg freimachen. Das Mahl der Opritschniki wird als Hölle gedreht. (...)

A.D.: EISENSTEIN ist Deine organischste Montagearbeit.

O.K.: Ich kann es selbst noch nicht beurteilen, inwieweit die Struktur organisch ist. Was Eisenstein angeht, denke ich nicht, daß ich dieses Thema erschöpft habe. Seine Aufzeichnungen sind so vielschichtig, es gibt so viele Wege, über die man in die eine oder andere Richtung seiner Gedanken gehen kann, daß ich mit diesen Notizen auch einen ganz anderen Film machen könnte. Man kann wirklich auch einen Film zum Thema Künstler und Macht drehen. Das wäre auch interessant. Aber in dieser Zeit war es für mich interessant, so einen Film zu machen.

A.D.: Er enthält keine äußeren sozialen Zeichen der Zeit. Die Plastiken Lenins ausgenommen.

O.K.: Wir haben die Plastiken Lenins in den Film eingefügt, weil es für mich wichtig war, die Universalität von Eisensteins Symbolik zu zeigen. Normalerweise macht man ihm zum Vorwurf, ein kommunistischer Regisseur gewesen zu sein. Aber ich will zeigen, daß er ein Kommunist aus Überzeugung war und nicht, weil er ein Parteibuch in der Tasche trug. Ich wollte die Universalität seines Denkens zeigen. Ich mache zum Beispiel folgende Montageeinheit: Eisenstein sagt, daß sein Vater, ein offensichtlich nicht besonders begabter Architekt, die Regenrinne in Form irgendwelcher Mädchen machte. Nach dem Regen fielen diese Mädchen auseinander. Eisenstein selbst schreibt, daß diese auseinanderfallenden Mädchen in seinem Bewußtsein die Gestalt des auseinanderfallenden Monuments Alexander III. als Symbol für den Zarismus hervorgerufen haben. Eisenstein bildet folgende Dreieckigkeit: Mädchen-Regenrinne-auseinanderfallender Zarismus - und abnehmende Autorität seines Vaters. Von dem Schaffen des Menschen über eine soziale Veränderung zum Trauma des Sohnes, der die Niederlage seines Vaters erlebte. Zum Monument Alexander III. füge ich noch die Monumente Lenins dazu. In *Oktober* wurde Lenin gar nicht eindeutig dargestellt, sondern grob übertrieben. In dem Film *Das Alte und das Neue* wird sein Bild mehrmals herabgesetzt. In meinem Film hat das mit dem Thema der Aufstellung von Götzen und ihres Niedergangs zu tun. Bei Eisenstein fällt die Autorität des Zaren, die Autorität Lenins als Führer des Oktobers, weil die Bürokratie kam, die in dem Film alles erniedrigt. Dann erscheint ein Bulle, der sich als Zeichen des Eros erhebt. Und er geht dann zur Schlachtbank. Es gibt dort die Gestalt Iwans des Schrecklichen, der Stalin gleich ist und ganz oben steht. Und auch er fällt. Verstehst Du? Ich wollte Lenin als Zeichen für einen Götzen zeigen, der Alexander III. gleich ist. Ich wollte einen Götzen aus Eisen zeigen, der auch fallen kann und der einer Regenrinne gleich ist.

A.D.: In dem Film befindet sich der Protagonist ständig auf dem Weg.

O.K.: Das ist sehr wichtig. Sehr wichtig.

A.D.: Warum?

O.K.: Der Weg ist eine Metapher für die Lebenserkenntnis. Ich wollte, daß der Protagonist versucht, das Leben und sich selbst zu erkennen. Das ist doch die Tradition in der russischen Literatur. Auf diesem Weg befindet sich der lyrische Held des Romans *Die toten Seelen* von Gogol. Ich gehe von Gogol aus. Das ist mein Lieblingsschriftsteller. Er fühlte sich wohl unterwegs.

A.D.: Oleg, fühlte sich Eisenstein unterwegs wohl?

O.K.: Unglaublich wohl. Er reiste nach Westen. Er reiste über Europa nach Amerika. Das war im Jahre 1929. Er reiste, weil er den Schrecken des Wahnsinns spürte, der auf das Land zukam. Und auf diesem Weg hatte er ein Gefühl von Wohlsein, Bequemlichkeit, Freiheit und schreckliche Ahnungen von dem, was in der Heimat passierte. Ich bin mir darüber absolut sicher. Er hat

praises of nature... Even before Dovshenko. The *Old and the New* was released before *The Earth*. There are normally uninteresting and familiar images of reapers or tractors. But the images of the harvest, the church procession are very powerful. I think it could also have worked for *Beshin Meadow*. I'm hesitant to speak about it because we didn't have the chance to see the film. But I think that Eisenstein comes across as pagan rather than Christian in these films. *Mexico* is the best example for this, a pagan, powerful and brilliant movie. I saw some footage and now dream of reconstructing it. I've already written a treatment for the reconstruction and given it the title 'Mexican Fantasy'. It's my version of *Que Viva Mexico*. Alexandrov's version is not very interesting in my opinion. *Beshin Meadow* is pagan, too, if we can judge from what we've seen. And I feel that *Ivan the Terrible* is a Christian film in the Russian Orthodox tradition. There are so many aspects of Eisenstein which we don't understand. For example, the appearance of Fedjka Basmanov with the mask, when the Opritschniki clear the way for him. The feast of the Opritschniki is presented like a hell. (...)

A.D.: Eisenstein is the most organic of all your works.

O.K.: I can't judge yet how organic it really is. I don't think I have exhausted the Eisenstein topic. His notes are so varied, there are so many points of access into his mental world. I could easily make another, entirely different film. One could make a film about art and power. That would be interesting. This time, though, I had to make the film as it now is.

A.D.: It contains no references to social issues, to contemporary life. Except for Lenin's busts.

O.K.: We included Lenin's busts because I wanted to show Eisenstein's universal symbolism. He is usually accused of being a communist director. I wanted to show that he was a convinced communist, not just a card-carrying member. I wanted to show the universality of his thinking. I create the following sequence, for example. Eisenstein says that his father was an architect, albeit not a very talented one, who designed a rain gutter in the shape of young girls. After the rain, these gutters fell apart. Eisenstein writes that, for him, these rain gutters were symbolic for the monument of Alexander III, itself a Tsarist symbol, which was falling apart. Eisenstein creates the following trinity: girls - rain gutter - the falling apart of Tsarism - and his father's decreasing authority. It is about his father's creativity, about changes in society and the son's trauma. To the monument of Alexander III I add Lenin's monument. In *Oktober* Lenin wasn't portrayed true to life, there was gross exaggeration. In the film *The Old and the New* his image is tarnished a few times. My film deals with idol worship and with the destruction of these idols. What matters to Eisenstein is the destruction of the father's authority, the Tsar's authority, Lenin's authority. Bureaucracy took over and humiliated everybody in this film. Then we see a bull who symbolizes eros and who is eventually led to slaughter. There is the figure of Ivan the Terrible who resembles Stalin and who is 'on top'. He, too, is toppled. Do you understand? I wanted to equate Lenin to an idol who resembles Alexander III I wanted to show an idol made of steel, one that can be overthrown, one that resembles a rain gutter.

A.D.: In the film the protagonist is constantly on the road.

O.K.: That's very important. Very important.

A.D.: Why?

O.K.: Being on the road is a metaphor for life. I wanted the protagonist to try and understand himself and life.

darüber nicht geschrieben, aber ich habe das gespürt und wollte dieses Gefühl in dem Film wiedergeben.

A.D.: Warum hat die Episode in Amerika mit einem so starken Motiv der Unfreiheit zu tun, Oleg?

O.K.: Die Episode in Amerika ist für mich entscheidend. Ich glaube, die Tragödie Eisensteins besteht darin, daß er sich mit einer anderen Form des Totalitarismus konfrontiert sah. In der Heimat war es der Totalitarismus der Macht und in Amerika der Totalitarismus des mittelmäßigen Geschmacks. Und der geniale Regisseur ist weder für die Macht noch für das Mittelmaß geeignet, das die Bequemlichkeit will. Ich wollte Rußland und Amerika gleich schrecklich zeigen. Wunderschön ist die Stimme des einfachen Menschen, den er in Mexiko gefunden hat. Und vielleicht in dem Film *Die Beshin-Wiese*, den ich leider nur in Photographien wiedergegeben habe. Ich wollte den Totalitarismus des Drucks von oben zeigen. Amerika ist der totalitäre Geschmack der Masse und des Mittelmaßes. Das wird in dem Film ganz deutlich. Und dem Genie ist Peitsche und Diktat des Mittelmaßes fremd.

A.D.: Und wie sah er seine Rückkehr? Er kam in ein völlig anderes Land zurück. 1929 hatte er die UdSSR verlassen, und er kehrte in die UdSSR des Jahres 1932 zurück.

O.K.: Er kehrte in die Hölle zurück.

A.D.: In Form einer kollektiven Versammlung, in deren Präsidium er sitzen mußte?

O.K.: Das war die Hölle. Aber Eisenstein hatte eine Erleuchtung. Das war der Krieg, den wir in dem Film leider nicht gezeigt haben. Er hatte die Hoffnung, daß nach dem Krieg die Menschen anders werden. Eisensteins Aufsätze sagen, daß er darauf hoffte. Er war doch ein überzeugter Demokrat und hoffte, daß die Demokratie die Oberhand gewinnt. Mein Film ist eine Reise. Der Mensch sucht nach dem Sinn des Lebens. Und der Sinn des Lebens besteht nicht in den Götzen, die der Mensch selbst schafft. In meinem Film zeige ich den Kampf des Lebendigen mit dem Toten. Eisenstein nahm genial die lebendigen Gesichter der Kinder auf. Die Gesichter der Jungen vorwiegend, wohl bemerkt. Wunderschöne lebendige Gesichter. Eine wunderbare lebendige Welt und eine tote stumpfe Maske, die all das frißt. In meinem Film werden auch die lebendigen Gesichter gezeigt, die von dieser toten, eisernen, herzlosen und geschlechtslosen Macht unterdrückt werden. Ich mache das bewußt tendenziell grob, immer wieder. Und am Ende fährt der Bug des Panzerkreuzers sogar auf den armen toten Sergei Michajlowitsch zu.

Das Gespräch führte Artem Demenok am 27. Dezember 1995 in St. Petersburg

Biofilmographie

Oleg Kowalow wurde am 20. September 1950 in Leningrad geboren. Nach dem Abitur studierte er Philologie an der Leningrader Universität. Von 1977-1983 studierte er an der Moskauer Filmhochschule WGIK Filmwissenschaft in der Meisterklasse von Jewgenij Surkow. Nach dem Studium arbeitete er als Redakteur im Lenfilmstudio und später als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Archivkinos 'Spartak' in Leningrad. Er veröffentlichte Aufsätze in diversen Fachzeitschriften. 1989 spielte er in dem Film *Bumashnyje glasa Prischwina* (Prischwins Papieraugen) von Valeri Ogorodnikow eine der Hauptrollen.

Filme:

1991 *Sady Skorpiona* (*Die Gärten des Skorpions*). 1992 *Ostrow mjortwych* (*Die Toteninsel*). 1995 *Konzert dlja krysy* (*Konzert für eine Ratte*). 1995/96 SERGEJ EISENSTEIN. AWTOBIOGRAFIJA

That is, after all, a tradition in Russian Literature. This is the road taken by Gogol's hero in 'Dead Souls'. Gogol is my starting point, he is my favourite author. He felt happy when he was on the road.

A.D.: Oleg, did Eisenstein like travelling?

O.K.: Very much. He travelled west. In 1929 he journeyed to America via Europe. He went because he anticipated the approaching horrors in his country. On his journey he felt comfortable, well and free, but worries about his homeland were never far from his mind. I am absolutely certain about this. He doesn't mention it in his writings but I felt it and wanted to reflect this in the film.

A.D.: Why did you emphasize the theme of oppression in your American episode?

O.K.: The American episode is crucial. It was tragic for Eisenstein to see himself confronted with another kind of totalitarianism. At home it was totalitarianism of power and in America that of mediocrity. The brilliant director isn't happy in either system. I wanted to show that both Russia and America were awful. I wanted to show that a genius cannot stand the restrictions of mediocrity.

A.D.: How did he feel about returning to his homeland? After all, he came back to a totally different country. The Soviet Union in 1929 and now in 1932.

O.K.: He returned to hell.

A.D.: Hell in the shape of a collective where he had to join the board?

O.K.: It was hell. But Eisenstein had an insight. The war - which we didn't show in the film. He hoped that people would change after the war. He speaks about this in his writings. He was a convinced democrat and hoped that democracy would eventually win out. My film is a journey. Human beings search for a meaning in life. But the meaning of life can't be found in idols which are created by man himself. In my film I show the battle between life and death. Eisenstein filmed children's faces beautifully. Mostly boys, of course. Gorgeous, lively faces. A wonderfully alive world is contrasted with a dead, dull mask which consumes everything. In my films I also show the lively faces which are oppressed by a dead, steely, heartless and asexual power. I emphasize the contrast on purpose, again and again. At the end the battle ship even drives towards the poor, dead Sergei Michajlowitsch.

This interview was conducted by Artem Demenok in St. Petersburg on December 27th, 1995

Biofilmography

Oleg Kovalov was born September 20th, 1950 in Leningrad. After graduating from high school, he studied philology at Leningrad University. From 1977-1983 he studied at the Moscow film school VGIK in Jewgenij Surkov's master class. He joined Lenfilmstudio and later the archive cinema 'Spartak' in Leningrad. He has published numerous articles in film journals. In 1989 he played a leading role in the film *Bumashnyje glasa Prischwina* by Valeri Ogorodnikow.