

25. internationales forum des jungen films berlin 1995

24

45. internationale
filmfestspiele berlin

RUSSKAJA SIMFONIJA

Die russische Symphonie

Land	Rußland / Frankreich 1994
Produktion	Lenfilm, 2 P & Co.-Studio, Orient Express
Regie, Buch	Konstantin Lopuschanskij
Kamera	Nikolai Pokopzew
Musik	Andrej Sigle
Produzent	Alexander Golutwa, R. Proskuriakow
Darsteller	Wiktor Michajlow, Alexander Iljin
Format Länge	35 mm, 1:1.66, Farbe 135 Minuten
Uraufführung	26. Juni 1994, Festival of Festivals St. Petersburg
Weltvertrieb	Lenfilm Kamennostrowski Prospekt 10 St. Petersburg Tel.: (7-812) 238 58 11 Fax: (7-812) 275 58 11

Inhalt

Eines Tages begann das jüngste Gericht. So zumindest wurden die katastrophalen Ereignisse im Lande von den Personen im Film eingeschätzt. Aber so einfach war das alles nicht. Hinter allen Geschehnissen meinte man einen gewissen Doppelsinn zu entdecken, eine Art Spiel. Ein schrecklicher Verdacht kam auf, daß alles, was da passierte, eine Art von Theatervorstellung sein könnte, eine Inszenierung... Jede der Personen mußte schließlich unwillkürlich, teils intuitiv, teils bewußt, je nach der eigenen Einstellung zu den Geschehnissen eine bestimmte Rolle übernehmen. Iwan Masarin fühlte in sich den Geist des klassischen russischen Intellektuellen erwachen, was zu der großen humanistischen Idee führte: „Rettet die Kinder!“...

Interview mit Konstantin Lopuschanskij

Galina Antoschewskaja: In unserem Land ist das Kino eine sterbende Kunst. Weder russische noch amerikanische Filme finden ein Publikum. Sie hatten nicht nur den Mut, ein Drehbuch zu schreiben, sondern auch finanzielle Unterstützung für die Produktion Ihres Films zu besorgen. Warum halten Sie am Kino fest?

Konstantin Lopuschanskij: Was mich hält? Das Schicksal. Kino war für mich nicht die Wahl eines Berufs, sondern es war die Wahl des Schicksals. Das ist nicht das, was wir wählen, sondern das, was uns wählt, ich betrachte meine Arbeit als eine lebenslängliche moralische und religiöse Verpflichtung. Wenn man eine Berufung hat, muß man ihr auch folgen. Was die heutige Situation angeht, so ist das Niveau unserer Kunst deutlich zurückgegangen. Der geistige Ge-

halt der Kunst erweist sich als leer, und das trifft nicht nur auf Rußland zu. Nur sieht man es hier besonders deutlich. Es hat eine Revolution stattgefunden, und in jeder Revolution wird übertrieben, da geschieht alles mit mehr Expressivität und Radikalismus. In Rußland, wie auch in ganz Osteuropa kommt dieser Prozeß sehr stark zum Ausdruck. Ich glaube, solche Prozesse finden überall statt, aber jeder Mensch zieht eigene Schlußfolgerungen gemäß seiner Erziehung, seiner Überzeugung, seiner nationalen Mentalität. Jeder geht seinen eigenen Weg.

Als Regisseur hat mich die russische Kultur geformt. Regiepraxis habe ich bei Tarkowskij bekommen. Ich zähle mich zu seinen Schülern.

Ich denke, daß man sein eigenes Gesicht bewahren muß. Das ist das Prinzip, an das ich mich in der Kunst gehalten habe: Wenn ich so bin, dann muß ich auch so bleiben. Man sollte nicht übereifrig sein und nicht irgendwelche Genres entdecken, die einem fremd sind, man sollte nicht heucheln und sich nicht mit etwas völlig Fremdem beschäftigen. Ich glaube, das ist sozusagen das Grundprinzip.

Ich habe diesen Weg in den Jahren gewählt, die für das russische Kino besonders schwierig waren: Zerfall des Staates, Mangel an Geld - mal werden die Scheine ausgetauscht, mal gibt der Staat gar kein Geld... In dieser Situation dachte man wenig ans Kino. Und trotzdem gelang es uns, das Geld zusammenzubekommen und, die Infrastruktur von LENFILM ausnutzend, einen Film zu drehen. Zum Glück stellte der Staat eine gewisse Summe zur Verfügung - das war wie eine Garantie dafür, daß meine Idee ernstgenommen wurde. Überhaupt bin ich der Meinung, daß das seriöse Kino, wie in den europäischen Ländern, nur dank der staatlichen Zuschüsse überleben kann. Diese Zuschüsse ermöglichen die Suche nach neuen Ausdrucksformen des Films. Für diesen Film kamen Gelder aus drei verschiedenen Ländern, unter anderem auch aus Deutschland. Für mich ist es sehr wichtig, daß ARTE an der Produktion beteiligt war. Das ist bereits mein zweiter Film, den ein deutscher Fernsehsender finanziell unterstützt.

G.A.: Nach welchem Prinzip haben Sie die Schauspieler ausgewählt? Bei den Koproduktionen werden fast immer Schauspieler aus dem Westen engagiert.

K.L.: Ich habe die Schauspieler nach meinen künstlerischen Interessen ausgewählt. Mir war es wichtig, Menschen für diese Arbeit zu gewinnen, die mir geistig nahestehen.

Ich gehe immer von der Idee des Films aus. Zuerst schreibe ich ein literarisches Drehbuch und versuche es wie Prosa zu publizieren. Dann versuche ich vom Geschriebenen zu abstrahieren. Das ergibt eine Spaltung in mir selbst: Als Regisseur gehe ich sehr kritisch an das vom Drehbuchautor Verfaßte heran. Auch bei einem Autorenfilm muß man daran denken, daß es für den Zuschauer interessant ist, wenn eine gewisse Spannung entsteht. Gleichzeitig muß man aber an ein kommerzielles Lockmittel denken, indem man die Besetzung der Rollen durch Filmstars annonciert.

Ich engagiere, wie gesagt, Schauspieler, die mir nahestehen, ich schaffe mein eigenes kinematographisches Theater: Wenn man immer wieder mit den gleichen Schauspielern arbeitet, lernt man einander besser verstehen. Wiktor Michajlow ist ein Schauspieler, der schon zum dritten Mal

eine Rolle bei mir übernimmt. Wir verstehen uns ausgezeichnet.

G.A.: In Ihrem Film haben Sie sehr deutlich Ihre Meinung über die russische Intelligenz geäußert. Wir sprachen lange und eindringlich von der Eigentümlichkeit, von der 'besonderen' Seele eines russischen Intellektuellen... Der Intellektuelle Masarin ist eine Puppe, die sagte, was ihr von den Leuten in den Mund gelegt wurde. Meiner Ansicht nach sind Sätze wie „Wir werden niemanden retten, wer sich rettet, der rettet sich“ weniger schrecklich als die Maske selbst. Damit haben Sie das schmerzlichste und schwierigste Thema berührt. Ihr Film ist sehr umstritten, er hat viele Anhänger, aber auch viele Gegner.

K.L.: Der Film ist in seiner Machart sehr kompliziert, er ist sehr kulturbezogen und ist zugleich politisch sehr brisant. Dabei handelt es sich hier weniger um die Gegenwarts-politik als um den Mythos der russischen Kultur, der infolge unserer neuen Revolution plötzlich verschwand. Ich will nichts Aufrührerisches über unsere neue Revolution sagen, die man im Westen Perestrojka nennt. Erinnern Sie sich noch, als wir zusammen am Isaakplatz waren im August 1991. Damals waren die Menschen bereit, sich aufzuopfern für die Demokratie, sich vor die Panzer zu legen. Ich weiß, daß die Intelligenz - und das sind Leute, die ich sehr schätze - ehrlich war in ihrem Glauben. Der Glaube an morgen, an die Veränderungen führte uns zu diesem Platz. Und wir dachten, daß alles ehrlich sein würde nach siebzig Jahren Lüge. Ja, wir haben sehr viel erreicht, aber dann passierten seltsame Dinge - die Lügen kehrten zurück, die Ideale wurden ausgetauscht. Wieder begann ein Maskenwechsel, und das war doppelt schmerzhaft. Es war eine Enttäuschung, die immer mit konkreten Personen zusammenhing und eine schmerzhaft Reaktion bei der Gesellschaft auslöste. Wir kamen uns selber ganz anders vor, als wir in der Tat waren. Der Zynismus, der in der Gesellschaft entstand, breitete sich überall aus. Es ist nicht nur ein politisches, sondern auch ein moralisches Problem: warum wurde die Gesellschaft auf einmal, 'eines Tages', so kriminell? Wir hatten uns selbst ganz anders gesehen, als wir in Wirklichkeit sind.

Eine zweite Frage ist das Verhältnis zur russischen Intelligenz. Wir, insbesondere aber unsere Patrioten, wiederholen unaufhörlich: „Wir sind die Erben von Puschkin, von Dostojewskij...“ Was verbindet aber diese Menschen mit den Traditionen? Nur der Umstand, daß sie in einem Land geboren wurden? Haben sie sich denn diese Kultur angeeignet?

Die bewundernswerte Intelligenz, Dissidenten der sechziger und siebziger Jahre, die unsere geistige Kultur vor dem Terror und der Vernichtung in dieser wirklich tragischen Periode unserer Geschichte zu bewahren suchten und sich zu opfern bereit waren, diese Intelligenz kehrte in der Mitte der achtziger Jahre nach Rußland zurück, um der Gesellschaft, der Begriffe wie Mitleid oder Widerstand gegen das Böse abhanden gekommen war, neue geistige Impulse zu geben. Das war ein relativ kleiner Kreis von Menschen, aber die waren bekannt, und am Anfang sah es so aus, als wären alle so. Das war aber eine Illusion, ein Mythos, schlimmer noch - eine Demagogie. Leute, die sich heute zur Intelligenz zählen, sind nicht intelligent. Mit anderen Worten, es hat sich eine apokalyptische Idee, der Geist des Antichrist, der Geist der Täuschung breit gemacht. Es findet eine Persönlichkeitsspaltung statt, die der Revolution immer eigen ist.

Hier berühren wir aber ein anderes, eher philosophisches Problem: Was geschah während der Revolution 1917? Damals existierte eine starke Schicht der russischen Intelligenz. Ein Teil wurde vernichtet, viele waren irregeleitet. Übrigens, wir vergessen immer wieder, daß Lenin und sein Kreis auch

zur Intelligenz gehörten. Was hat das aber zu sagen? Intelligent sein bedeutet nicht gleich, geschützt zu sein vor der schrecklichen Unmoral.

G.A.: Was bedeutet für Sie der Begriff 'russische Intelligenz'?

K.L.: In den europäischen Ländern bezeichnet dieses Wort einen Menschen der intellektuellen Arbeit. Das ist ein sehr umfangreicher Begriff. In Rußland aber legte man in dieses Wort noch eine weitere Bedeutung hinein, und zwar 'der Mensch mit außergewöhnlichem Geiste'.

G.A.: Und was ist jetzt damit? Wo ist der Geist hin?

K.L.: Als große Summen ins Spiel kamen, verloren viele von unseren 'neuen Helden' ihr Gesicht und wurden zu Mafiosi. Woher kommt das? Offensichtlich aus den tiefsten Verstecken der Seele. Der Film ist voller Mythen und Paraphrasen aus der russischen Kultur und Literatur. Ich habe einen Versuch unternommen, die heutige Zeit gedanklich zu verarbeiten, und zwar auf der Grundlage von Archetypen, die unserer Kulturaureole eigen sind. Wenn wir das Wort 'Rußland' sagen, dann entsteht in unserem Bewußtsein in erster Linie eine Art Kulturaureole. Und ich dachte folgendes: Wenn man ein Werk aus Paraphrasen der russischen Geschichte schaffen würde, könnte man feststellen, daß wir das alles schon mal erlebt haben, daß das alles mit dem nationalen Charakter zusammenhängt, dessen Betrachtung nicht unbedingt Vergnügen bereitet. Ich bin aber der Meinung, daß ein Künstler dem Volke die Wahrheit sagen muß.

Von den Mythen, mit denen ich im Film 'spiele', ist der Mythos vom russischen Intellektuellen der heiligste. Ausgerechnet ihn habe ich mir erlaubt anzurühren! Ich wußte, was ich tat, denn viele mögen sich von diesem Mythos nicht trennen, weil sie ihn nie anzurühren wagten.

G.A.: Denken Sie an die Zeit, als wir noch zur Schule gingen: In unserem Land wurden Schriftsteller immer auf ein Postament gestellt. Nicht ein Musiker oder ein Maler, sondern eben ein Schriftsteller. Und Sie entlarven in Ihrem Film einen Schriftsteller!

K.L.: Damit haben Sie eine noch wichtigere Frage angeschnitten. Ich nehme ja nicht irgendeinen russischen Intelligen-ten, sondern ich nehme jemanden, der in der russischen Kultur als ein Intelligenter im Quadrat galt - einen Schriftsteller. Die Gestalt eines Schriftstellers war in Rußland nie einfach die Gestalt eines Schriftstellers. Alle Schriftsteller waren Propheten, von ihnen lernte man, wie man leben sollte. Man ging zu ihnen in die Lehre, im zaristischen Rußland genauso wie unter Stalin. In unserem Land gab es eine eigene Mythologie. Schriftsteller und Künstler wurden wie Propheten verehrt, sie bekamen Briefe und wurden um Rat gefragt... Aber ich glaube, nicht alle Schriftsteller konnten einen Rat geben. Der Mythos vom Schriftsteller ist einfach zerplatzt... Die Zivilisation in Rußland war immer 'literatur-zentristisch'. In keinem Land der Welt maß der Mensch seine Taten an denen von literarischen Figuren.

G.A.: Warum wechselt Ihre Hauptfigur ständig ihr Gesicht? Warum verkauft Masarin sich so billig?

K.L.: Nein, Masarin verkauft sich nicht. Er ist ständig auf der Suche nach seinem eigentlichen Gesicht. Ich will, daß der Zuschauer sich auch überlegt, was das eigentliche Gesicht ist. Ich baue meinen Film provokativ auf: Anfangs tritt er als 'Erbe von Tolstoj und Dostojewskij' auf - ein Gesicht, an das wir gewöhnt sind, - dann aber entsteht ein anderes, heutzutage sehr modernes Gesicht: alle sind plötzlich adlig geworden. Er wechselt sein Gesicht noch einige Male, bis er schließlich ein banales Gesicht bekommt, das den Gesichtern auf den Werbeplakaten gleicht, die das heutige Ideal verkörpern.

Dieses Gesicht ist auch sein Gesicht. Das ist eben die Wirklichkeit von heute, so sieht nämlich das Gesicht der modernen Intelligenz aus. Gerade dieses Gesicht verkündet die schreckliche These: „Wer sich selbst rettet, der überlebt“. Die größte Tragödie besteht darin, daß all diese Gesichter zu einer Person gehören. In der Schlußszene entsteht noch ein Gesicht - das eines reuigen Sünders. Es wird assoziiert mit Raskolnikow und einer der Figuren von Alexej Tolstoj, die auf den Knien durch das Land kriecht und ihre Sünden bereut. Und es entsteht eine Frage: Welches Gesicht ist nun das wahre, oder können sie sich von Tag zu Tag abwechseln? Die Vereinigung dieser Gesichter ist ein Zeichen des Wahnsinns, der Schizophrenie, und das ist in unser Bewußtsein, in unseren Charakter und unsere Zivilisation eingegangen.

Jeder muß sein eigenes Gesicht haben. Das Schreckliche ist, daß auch unser Land mehrere Gesichter hat. Die Menschen und ihre Ansichten verändern sich - vor drei Jahren waren sie überzeugte Kommunisten, heute sind sie überzeugte Demokraten, mal die Marktwirtschaft, mal der Nationalismus... - Die Matroschka-Puppe ist ein echt russisches Spielzeug: aus einem Gesicht entstehen andere...

G.A.: Ein paar Worte zur Stilistik des Films.

K.L.: Was die stilistische Seite des Films angeht: sie ist geprägt von der Postmoderne, insofern der Autor die literarische Realität neben der Realität des Lebens verwendet. Die Kulturrealität macht einen Teil unseres Bewußtseins aus. Für mich ist das Thema der Maske, der Verwechslungsmaskerade ausschlaggebend, es bildet die Grundlage der Postmoderne. Paraphrasen sind hier sowohl literarische Gestalten als auch literarische Texte. Verständlicher Weise vermag nur ein gebildeter Zuschauer alle Ebenen des Films zu verstehen. Ich hoffe, der Film wird sein Publikum finden, denn die russische Kultur und Literatur sind weltweit bekannt!

G.A.: Wie ist Ihr Verhältnis zur Religion?

K.L.: 1981 habe ich mich von meinem geistlichen Vater Alexander Men taufen lassen. Damals war das gefährlich, für mich in doppeltem Maße: ein junger Regisseur wird Christ, und ein Dissident tauft ihn. Ich konnte aber nicht anders: das war ein Bedürfnis der Seele.

Das Gespräch führte Galina Antoschewskaja im November 1994 in St. Petersburg

Die Reue

Nach der Ermordung des Geistlichen Alexander Men 1990 blieben keine Gesichter mehr im russischen öffentlichen Leben übrig. Menschliche Gesichter und menschliche Reden sind eine Seltenheit, und sie können auch nicht lange im Vordergrund bleiben. So mußten Gaidar und sein Team gehen. Dafür gibt es aber so viele Masken, daß das ganze Geschehen im Land an eine Maskerade erinnert.

„Es entstand die Maske in ihrer heutigen Bedeutung, also der Betrug durch das, was es in Wirklichkeit nicht gibt, eine mystische Anmaßung, die sogar unter harmlosen Umständen den Beigeschmack des Grauens hat. Sie ist eine dunkle, unpersönliche, vampirische Kraft, die nach der Kräfteerhaltung und Auffrischung des Blutes und nach einem lebendigen Gesicht sucht, das diese astrale Maske einhüllen könnte, sich an dem Gesicht festsaugend und es für ihr wahres Wesen ausgehend“, schrieb Anfang des Jahrhunderts Pawel Florenskij. An der Maskerade nehmen auch kluge und talentierte Leute teil, die überwiegend in den 'zeitlosen' siebziger Jahren geformt wurden, als es schien, daß die Geschichte für immer stillstand, und die einzige Anleitung zum Handeln (wegen der mangelnden Lebenserfahrung) Dostojewskij und ungenehmigte Nachdrucke der russischen

religiösen Publizisten vom Anfang des Jahrhunderts waren. Der Zusammenbruch der imperialistischen Gesellschaftsordnung in einem konkreten Land erschien ihnen als das Ende der Welt. Das Leben, das das erstarrte Land überfiel, erwies sich als unberechenbar, schmutzig und gefährlich. Das Leben hatte das Vertrauen eingebüßt - es wurde bestraft, indem man es in die Ecke stellte. Die Angst vor der Wirklichkeit war besonders schädlich für das Kino der 'schweigenden Vierzigjährigen', die in die Filme von Tarkowskij in Rußland, von Paradshanow in der Ukraine und Iosseliani in Georgien flüchteten. Ein vorbildlicher Regisseur dieser Richtung und ein Musterknabe für die Kritik war der Petersburger Konstantin Lopuschanskij. Im geschlossenen und stickigen Raum seiner Filme war die Apokalypse eine Lebensform, und die Predigt ersetzte den Dialog. Auf den ersten Blick könnte man meinen, daß sein letzter Film *DIE RUSSISCHE SYMPHONIE* die Trilogie würdevoll abschließt, die er mit *Briefe eines Toten* und *Der Museumsbesucher* begann. Jedenfalls erkennt das Auge sofort die Bilder seiner Welt wieder: es brennen die Fabriken, die Meeresfluten überschwemmen das Land, die Gefolterten und Erschossenen steigen aus den Gräbern, eine verrückt gewordene Menschenmenge lyncht Parteifunktionäre, auf dem Müllhaufen tanzen besoffene Männer, ein Zug rast zum Feld von Kulikowo, zur letzten Schlacht des Guten und des Bösen, und das alter ego des Regisseurs, sein Lieblichschauspieler Wiktor Michajlow, ein 'Erbe von Tolstoj und Dostojewskij' mit dem Namen Masarin, irrt im Lande umher mit dem Ziel, die Waisenkinder aus einem zusammenbrechenden Internat zu retten.

Das alles ist bekannt, und doch ist es anders. *RUSSISCHE SYMPHONIE* ist eine mutige, fast selbstmörderische Eigenkritik, eine Ablehnung der Ästhetik und des Geistes der ersten Filme der Trilogie, ein Film über die Schuld und Verantwortung der russischen Intelligenz an der Entfesselung einer apokalyptischen Maskerade, über die Schuld, die Lopuschanskij auf eine ehrliche Weise gänzlich mitverantwortet. *RUSSISCHE SYMPHONIE* ist sein erster Film, in dem die Handlung nicht in irgendeinem von abstrakten Winden umwehten und von abstrakten Menschen besiedelten abstrakten Land spielt, sondern hier und heute, im Rußland der neunziger Jahre. Zum ersten Mal durchbricht die Wirklichkeit die Wände einer abgeschlossenen und bequemen Welt der Binsenwahrheiten und überflutet die Leinwand mit Handgemengen zwischen der Demokratischen Union auf der einen Seite und der Miliz und den Sicherheitskräften auf der anderen, mit den Straßenzügen der Monarchisten und dem Ostergottesdienst, verwandelt in eine aristokratische Schau. Die Wirklichkeit säuft, schimpft, faßt an die Brüste, haut einem in die Fresse. Die dokumentarischen Szenen übertreffen manchmal die wildesten Phantasien der Regisseure, sie sind mit mehr Schwung gemacht als manche Hollywoodfilme. Man denke an die Inszenierung der alten Schlachten, die irgendeine militärisch-historische Gesellschaft bei Moskau veranstaltete (Können Sie sich vorstellen, wieviel Geld dieses Spiel mit Zinnsoldaten kostet? Ich kann es nicht). Dem Regisseur gelang es, diese Aufführung zu filmen. Das ist ein Beweis, daß der Regisseur den Zeitgeist ganz genau fühlt - als ob die Wirklichkeit mit dem Regisseur wetteifert. Während der Dreharbeiten bei einem Osterzug zur Petersburger Alexander-Newskij-Lawra zertrampelte die Menge der 'frommen' Neophyten die Gräber von Nekropol. Hätte Lopuschanskij den Beitritt von Wiktor Mereshko zum Kosakentum auf einem der Badeortfestivals gefilmt, würde man ihm mit Recht Mangel an Geschmack und Feingefühl vorwerfen.

RUSSISCHE SYMPHONIE ist der erste Film von Lopuschanskij, in dem die schmerzliche, quälende, aber gleich-

zeitig rettende Ironie und Selbstironie, Sarkasmus und Groteske auftauchen. Der Film ist genauso wortreich wie die ersten beiden, in denen allerdings der abstrakte Dialog, die abstrakte Aneinanderreihung von Worten ganz der ebenso abstrakten, leblosen, dekorativen visuellen Gestaltung entsprach. Die Gestalten der RUSSISCHEN SYMPHONIE über-treffen ihre Vorläufer im Wortschwall, aber ihre edlen Reden stehen im krassen Gegensatz zu ihren kleinlichen und niederträchtigen Taten, besser gesagt zu ihrer Unfähigkeit zu handeln; diese Unfähigkeit schickt diejenigen ins Verderben, die die 'Erbten von Dostojewskij' zu retten bemüht sind.

RUSSISCHE SYMPHONIE ist ein Film über das Unechte, über die Masken, über das 'teuflische Singspiel' von Dostojewskij. Die Figuren äußern sich hauptsächlich in Zitaten von Fjodor Michailowitsch und Berdjajew, von Puschkin und Pasternak, nicht weil sie ihre Bildung zeigen wollen, sondern weil sie gewohnt sind, die Wirklichkeit in die Enge auswendig gelernter Stereotypen zu zwingen. Bei einer Pressevorführung des Films meinte der Regisseur, indem er auf die auf Zitaten basierende Konstruktion des Films hinwies, daß er offensichtlich auch bei der Postmoderne angelangt sei. Aber was hat das mit Postmoderne zu tun! Die westliche Postmoderne ist ein ausgeklügeltes Spiel mit Kulturtexten, das niemals über den Fluß des Lebens dominiert. In Rußland aber führt die Buchstabengelehrtheit zu großem Blutvergießen. Ein bekannter Regisseur schenkte einmal einem Flieger ein Buch von Iwan Iljin. Der Flieger, der anscheinend nie zuvor ein Buch gelesen hatte, las über den gewaltsamen Widerstand gegen das Böse und sandte Kampf-flugzeuge gegen eine Fernsehantenne. In der heutigen 'Konsum-Gesellschaft' liest der Mensch entweder gar nichts, oder er hat die Möglichkeit, fast alles zu dem ihn interessierenden Thema zu kaufen und zu lesen. Wenn aber in Rußland ein Buch in die Hände eines nicht vollständig gebildeten Idealisten fällt, dann will er sofort die Welt verändern.

In der RUSSISCHEN SYMPHONIE spielt ein unsympathischer Doppelgänger von Andrej Bugajew das Geräusch des Schneesturms auf einem Kassetten-Rekorder ab - sogar die Natur ist unecht. Unterdessen probieren unsere Zeitgenossen mit den Gesichtern von schlecht bezahlten, in Sozialwohnungen lebenden Angestellten und Hausfrauen Uniformen und Abendkleider an. Der Kampf des Guten gegen das Böse erweist sich als eine kolossale Show, die von dem unsterblichen KGB-Menschen mit einem Megaphon dirigiert wird. Es werden auch hier Eintrittskarten verkauft, genauso wie bei dem Vortrag eines Scharlatan-Propheten oder dem Konzert 'Rock gegen Drogen' der vom Rauschgift betäubten Musiker. Die Apokalypse selbst ist nicht mehr der Weltuntergang wie in den 'Briefen eines Toten', sondern eine Art Grand Guignol. Wenn der Tag sich neigt und man genug gegen das Böse gekämpft hat, kann man in die häusliche Atmosphäre zurückkehren und in Ruhe ein Täßchen Tee trinken. Ein falscher Gorbatschow und eine falsche Raissa Maksimowna lesen einander vor dem Schlafengehen Dostojewskij vor. Dieser Politiker könnte übrigens auch in seiner echten Gestalt gut in Lopuschanskij's Maskerade passen: er erinnert sehr an einen Puppenspieler, dem alle Marionetten davongelaufen sind und der die zerrissenen Fäden noch in der Hand hält. Das Furchtbarste ist, daß Masarin sich ebenfalls als ein Werwolf erweist, als ein Vertreter der idealistischen Intelligenz, die ihre Küchenerfahrung in der Realität anwenden möchte. Seine Bemühungen um die Waisenkinder sind eine bittere Selbstparodie von Lopuschanskij, der sowohl die Motive aus 'Briefe eines Toten' als auch das sakrale Zitat über die 'Kindertränen' verdreht. Der Protagonist ist nicht einmal in der Lage, auch nur eine einzige Träne zu vergie-

ßen, als er den Sekretär des Rayonkomitees um ein Motorboot für die ertrinkenden Kinder bittet - er muß auf den alten Theatertrick mit der Zwiebel zurückgreifen, die er sich in die Augen reibt. Eine Zwiebel hat der Retter immer parat. (...) Die Bitte um ein Motorboot, die der Schriftsteller hört, wird zu einem Knotenpunkt im Roman über die Waisen. Der Text gewinnt an Umfang, ein Stil wird erarbeitet, und Masarin wird auch in dieses Spiel hineingezogen, er schreibt und schreibt, der Zug aber entfernt ihn immer mehr von den ertrinkenden Kindern.

Masarin schlüpft in die bequeme Rolle eines professionellen Mitleidenden und besucht eine armenische Flüchtlingsfamilie. Sie ihrerseits sind schon gewöhnt an die Rolle der professionellen Opfer, die das Ziel der rituellen Pilgerschaft der Intelligenz darstellt. Die Intelligenz vermag an ihrem Schicksal nichts zu ändern. „Sie können in diesem Zimmer mitleiden, im anderen Zimmer muß ich noch Ordnung machen“. Das ist doch eine Sünde der modernen Regie, die sich Preise auf den Festivals holt, moralisches und anderes Kapital zu sammeln, indem sie fremde Leiden darstellt. Ein professioneller Mitleidender - das ist der Lopuschanskij der früheren Filme genauso wie der fünfzigjährige Steven Spielberg, der so sehr nach Oskars lechzte, daß er sich plötzlich in sein jüdisches Selbstbewußtsein vertiefte, und auch die Armee von Ausbeutern des Themas 'Stalin', die von Nikita Michalkow angeführt wird.

Masarin wird endgültig das Vertrauen entzogen. Viel zu viele Masken hat er gewechselt im Laufe des zweistündigen Films. Nur manchmal zeigte er sich besorgt, wenn er einen Blick in den Spiegel warf und vor sich hinmurmelte: „Das ist doch nicht mein Gesicht.“ Man traut ihm auch in der Schlußszene nicht, als er seine Sünden bereut und Schnee ißt. Sogar seinen Lieblingslehrer Andrej Tarkowskij schont Lopuschanskij nicht, auf dessen *Andrej Rubljow* er mit der unendlichen Schlußszene verweist.

Nur einmal hört man im Film vernünftige Worte. Sie sind in den Mund des Schriftstellers gelegt, der sagt, daß die Russen immer etwas wollen, was die Erde zum Beben bringt (...) Komisch ist der Mensch. Geh doch weg vom Abgrund, wer weiß, man kann abstürzen... Lebe doch wie ein Mensch und gönne dasselbe auch den anderen... Der Schriftsteller ist auch der einzige, den sein eigenes Produkt erschreckt, wenn er den geschminkten Masarin eine festliche Rede für die Angereisten aus Anlaß der Großen Schlacht halten sieht. Man sollte sich früher erschrecken.

In der Kinowelt gibt es wenige Überraschungen. Kira Muratowa ist immer überraschend und paradox. Sokurov wird das Leben nie lieb gewinnen. *Die Abende bei Moskau* gehört, wenn er die Kritiker auch verwunderte, zur gleichen Welt wie *Die Liebe*. Lopuschanskij aber verblüffte uns wirklich, indem er aus dem gewohnten kinematographischen Ghetto ausbricht und sich für das wirkliche Leben einsetzt.

Michail Trofimenkow

Biofilmographie

Konstantin Lopuschanskij wurde 1947 in der Ukraine geboren. Er studierte Violine am Konservatorium in Kasan und Kunstgeschichte am Leningrader Konservatorium. Bis 1979 belegte er die Höheren Kurse für Regie in Moskau (Klasse von Emil Lotianu). Seit 1980 arbeitet er für Lenfilm.

Filme:

1980	<i>Solo</i>
1986	<i>Pisma mjortwogo tschelowjeka</i> (Briefe eines toten Menschen)
1989	<i>Passeitjelj museja</i> (Der Museumsbesucher)
1994	RUSSKAJA SIMFONIJA