

25. internationales forum des jungen films berlin 1995

25

45. internationale
filmfestspiele berlin

LUNNYJE PSY

Mondhunde

| | |
|--------------------------------|--|
| Land | Russland 1994 |
| Produktion | Pelikan Filmstudio, Roskomkino |
| Regie, Buch und Ausstattung | Wladimir Tumajew, Lidija Polschtschikowa |
| Kamera | Jon Pippa |
| Ton | Nikolaj Kropotow, Jewgeni Basanow |
| Schnitt | Tamara Beljajewa |
| Musik | Dimitri Schostakowitsch, Peter Tschajkowski, M. Oginski, R. Pauls, I. Taljkow, Duke Ellington, W. Wysotski |
| Produzenten | Wladimir Tumajew, Lidija Polschtschikowa |
| Darsteller | Wera Bunjaewa, Ljubow Weselowa, Pim Ajupow, Julija Matrosowa, Viktor Polschtschikow, Alexandra Dorofejewa, Nikolaj Maljzew, Juri Osipow |
| Format | 35 mm, 1:1.37, Farbe |
| Länge | 141 Minuten |
| Uraufführung | 14. Februar 1994, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin |
| Weltvertrieb | Pelikan Film Studio Borowskoje Schosse 29/257 119633 Moskau, Rußland Tel.: (7-095) 731 25 47 Fax: (7-095) 292 65 11 |

Inhalt

Bei einem Krankenhausaufenthalt wird ein junges Mädchen über eine nicht desinfizierte Spritze mit dem Aids-Virus angesteckt. Nach ihrer Entlassung aus dem Krankenhaus begegnet ihr vor allem das Personal des Waisenhauses, in dem sie aufgewachsen ist, mit Zurückhaltung bzw. offener Ablehnung.

Der Film beschreibt das triste Dasein eines Mädchens in einem Kinderheim, das aufgrund ihrer Infektion von den anderen Kindern isoliert wird. Eine Pflegerin bemüht sich um sie, ihre Mutter besucht sie von Zeit zu Zeit, aber es gibt wenig Kommunikation in einem trostlosen, bizarren, manchmal makaber komischen Alltag zwischen den Mauern des Heims. Für das Mädchen bedeutet es viel, als ihr ein verwahter Hund zuläuft, der sich eine Zeitlang bei ihr im Zimmer aufhalten darf. Dieser Hund wird aber das Opfer von mißgünstigen Heimbewohnern. Die übrigen Kinder schauen distanziert zu, meistens erblickt man sie durch Fensterscheiben. Am Schluß revoltiert das Mädchen in einer plötzlichen Reaktion gegen ihre Umwelt.

Ein Gespräch mit Wladimir Tumajew und Lidija Polschtschikowa

Artem Demenok: Wolodja, „Genosse Lenin! Ich berichte: die höllische Arbeit wird gemacht...“ (*)

Wladimir Tumajew: Soll das eine Anspielung sein? Kapier' ich nicht.

A.D.: Das wurde schon mal benutzt...

W.T.: Meinst Du Taljkow?

A.D.: Weißt Du noch, in welchem Film?

W.T.: Taljkow hat das gesungen...

A.D.: Ursprünglich stammt es aus dem Film *Ich bin zwanzig Jahre alt* von Marlen Chuzijew.

W.T.: Schon möglich. Weißt Du, ich habe diesen Film mehrmals gesehen. In verschiedenen Fassungen. Aber meinst Du, daß es hier irgendwelche Parallelen zu LUNNYJE PSY gibt?

A.D.: Ich verstehe Euren Film als eine Antwort auf den Film von Chuzijew über die Veränderung des Lebensgefühls der Russen Anfang der sechziger und Anfang der neunziger Jahre.

W.T.: Daran haben wir eigentlich nicht gedacht. Die Filme von Chuzijew haben etwas Besonderes: sie bleiben von den Veränderungen der Zeit unberührt. Man wird immer den Eindruck haben, daß sie rein sind und offen über menschliche Gefühle sprechen. Wenn ich darüber nachdenke: so ein Kontext entsteht bei mir nicht. Ich glaube, daß die Verse, die du vorhin zitiert hast, auch ganz ehrlich gemeint waren. Da gab es keinen direkten sozialen Auftrag. Sie sind zeitlos, obwohl man jetzt oft versucht, sie anders darzustellen. Taljkow spricht davon. Nein, er beschimpft Majakowski nicht. Er nimmt seine Verse und deckt ihren verborgenen Sinn auf. Aber Majakowski schrieb ganz offen, und es gab bei ihm keinen verborgenen Sinn. Dieser verborgene Sinn entstand mit der Zeit, durch die Politik. All das funktioniert auf einem politischen Niveau. Der Satz ist eine Metapher auf die treibende Kraft der Ereignisse, die in diesem Land geschehen sind.

A.D.: Aber die Parallele kann man unabhängig von Interpretationen sehen.

W.T.: Vielleicht, weil unsere Weltempfindung der von Marlen gleicht. Alle seine Filme berühren mich. Sie stehen mir nah. Es besteht eine Verwandtschaft zwischen uns. Lida (Lidija Polschtschikowa) empfindet das ebenso.

A.D.: Lida hat mir bereits gesagt, daß der Bezug zu Chuzijew nicht bewußt war. Sie hat sich an die Szene aus Chuzijews Film nicht einmal erinnern können. Aber eine Verwandtschaft kann man nicht abstreiten.

W.T.: Marlen ist ein Mensch, der uns nahesteht. Er ist für unsere Arbeit eine Quelle der Inspiration.

Lidija Polschtschikowa: Durch den Wandel haben wir uns etwas voneinander entfernt.

A.D.: In dem Fall ja.

W.T.: Durch den politischen Wandel.

L.P.: Die Mittel sind die gleichen, das Leben ist anders geworden.

A.D.: Was ich in diesem Film für sehr wichtig halte, ist, daß ihr einen verbotenen Kunstgriff benutzt: Kinder und Hunde...

W.T.: Wieso verboten? Wer verbietet uns das?

A.D.: Wenn man mit Kindern und Hunden dreht, ruft das beim Zuschauer sofort Mitleid und ähnliche Emotionen hervor. Aber so wie dieser Film gemacht wurde, erzeugt er im Zuschauer mehr als Mitleid. Es ist zwar da. Natürlich. Aber es gibt etwas viel Wichtigeres. Und es ist sehr bemerkenswert, daß dieser Film in der besten Tradition des russischen oder sowjetischen Films gedreht wurde.

W.T.: Wir glauben, daß der sowjetische Film eine sehr reiche Tradition hat. Jetzt, vor dem Hintergrund der vielen amerikanischen Filme, ist eine nostalgische Sehnsucht nach diesen Filmen entstanden. Wir begreifen jetzt, daß unser Kino gar nicht so schlecht war. Und viele unserer Filme sind weit besser als die amerikanischen Produktionen, die jetzt in den Kinos laufen. Das waren gute Filme. Der Mensch wird ganz anders, auf besondere Weise gezeigt: mit einem inneren Bedürfnis nach dem Guten. Sogar ein guter amerikanischer Film enthält Motive der Zerstörung. Durch diese Zerstörung löst man Probleme und Konflikte. Aber zerstört wird trotzdem. Die Welt der Zerstörung ist sehr verführerisch und spektakulär. Die Seele des Menschen nimmt all das auf und verändert sich. Nicht in einem positiven Sinne allerdings. Einerseits beschützt du deine Familie, aber andererseits entsteht in dir das Gefühl der inneren Überlegenheit. Das ist ein sehr gefährlicher Weg. Der russische Film benutzt ganz andere Ausgangspunkte. Wenn man sich vornimmt, im amerikanischen Stil zu drehen, klappt das nicht. Sogar bei jungen und begabten Regisseuren bleibt etwas vom russischen Film.

Ich hoffe, daß der russische Film wieder stärker in den Vordergrund treten wird. Vielleicht nicht so sehr wie früher, als die Präsenz von ausländischen Filmen von Seiten der Regierung deutlich eingeschränkt wurde. Aber wir werden kommen.

A.D.: Ein junger Regisseur kann seinen Beruf mit Hilfe sowjetischer Filme der dreißiger Jahre ganz gut lernen, wenn er diese Filme unvoreingenommen sieht und von ihrem ideologischen Kontext absieht.

W.T.: Ohne Zweifel. Zum Beispiel *Tschapajew*. Ich könnte ihn zehn oder zwanzig Mal sehen, und trotzdem würde sich nichts ändern, ich würde jedesmal etwas empfinden, allerdings weiß ich nicht ganz genau, was es ist. Ich verstehe politische Anspielungen, Ideologie. Das ist klar. und doch bin ich jedesmal innerlich bei diesem Menschen. Und das wird sich nie ändern.

A.D.: Und du glaubst, daß die Zeit kommt, in der man in diesem Land wieder über die Filme sprechen kann, ohne bedeutungsvoll zu zwinkern und ohne sich zu schämen, daß man zum zehnten Mal *Tschapajew* sieht?

W.T.: Ich habe keinen Zweifel daran. Mich stören die Extreme. Erst wurde nur über diese Filme gesprochen. Jetzt gibt es sie gar nicht mehr. So gesehen ist es gut, daß NTV, Rußlands unabhängiger Fernsehsender, die alten Filme ausstrahlt. Wir versuchen, diese Filme unseren Kindern zu zeigen, und bemerken, daß sie irgendwie auch begeistert sind. Es ist notwendig, diese Filme den neuen Generationen zu zeigen. Das wird immer so sein, unabhängig davon, wie die politische Lage sich entwickelt.

A.D.: Wolodja, dein Film *Eine Reise zum Sohn* entstand 1986. Das war der Anfang der Perestroika.

W.T.: Als wir diesen Film drehten, haben wir nichts von der Perestroika mitbekommen. Dafür hatten wir keine Zeit.

A.D.: Der nächste Film MONDHUNDE entstand 1994. Dazwischen gab es eine Anzahl gescheiterter Projekte. Wie würdest du diese, vielleicht ziemlich schwierige Periode für dich charakterisieren?

W.T.: Für mich?

A.D.: Ja. Ist es schwer gewesen, nach so einer Pause mit einem Film zu beginnen?

W.T.: Es gab eigentlich gar keine Pause in dem Sinne. Wir arbeiteten an zwei Projekten. Und in beiden Fällen standen wir kurz vor den Dreharbeiten. Im ersten Fall wollte man uns praktisch ohne jede finanzielle und materielle Unterstützung losschicken. Vor den Dreharbeiten passierte gar nichts. Warum? Weil man es mit jungen Regisseuren immer so gemacht hat. „Ein Talent wird sich immer durchsetzen. Ob ihr einen Tonwagen habt oder nicht, spielt gar keine Rolle. Fahrt zu den Dreharbeiten.“ Um ehrlich zu sein, hatte ich es satt, mich nicht um den Film, sondern um die Organisation zu kümmern. Auf der Suche nach diesem und jenem. Der Regisseur muß ständig mitanpacken. Bis hin zum Aufladen oder was weiß ich. Der Regisseur kann natürlich sagen: „Mir ist egal, daß etwas nicht gemacht bzw. gebracht wurde. Dann drehen wir halt mit dem, was gerade zur Hand ist. Los!“ So geht es einmal, zweimal, zweihundertmal und so weiter. Bis zum Ende. Und schließlich hast du einen ganz anderen Film. Wenn du ihn siehst, wirst du erschrecken, denn du hattest vorher etwas ganz anderes im Kopf. Um das zu verhindern, muß der Regisseur sich um alles selber kümmern. Und als wir im ersten Fall unmittelbar vor den Dreharbeiten standen und noch nichts vorbereitet war, sagte ich, daß wir nicht drehen werden, weil eben nichts fertig war. Wir haben unseren Vertrag gekündigt. Dabei war das ein ziemlich bescheidener Film.

Das zweite Projekt war ein Film über Makarenko. Ein biographischer Film. Man hatte uns angeboten, sein Buch 'Das Pädagogische Poem' zu verfilmen, und uns zugesagt, daß wir alles machen könnten, was wir wollten. Man war bereit, Millionen zu investieren. „Zwei, drei, fünf. Macht, was ihr für nötig haltet.“

A.D.: Wann war das?

W.T.: Wir begannen 1988. Und wir haben natürlich diese Sache zu groß angelegt. Die Darsteller wurden ausgewählt. Ich weiß nicht mehr, wieviele Tausend. Wunderbare Skizzen für Ausstattungen und Dekors wurden angefertigt. Tonnen von Material wurden durchgewühlt. Das hätte eine Forschungsarbeit über Leben und Werk von Makarenko werden können. Alles, was wir entdeckt haben, wurde in Russland noch nicht veröffentlicht. Als wir mit den Dreharbeiten anfangen wollten, stellte sich heraus, daß die Bauten noch nicht fertig waren. Kurz vor den Dreharbeiten wurde uns gesagt: „Könnt ihr nicht auf die Bauten verzichten? Stellt euch doch nicht so an. Wir haben genug Sachen aus dieser Zeit im Fundus. Los.“ Das war natürlich ein Witz. Und wir mußten dieses Projekt abbrechen. Innerlich haben wir uns nie davon getrennt, denn wir halten Makarenko und sein Erziehungssystem für ausgesprochen aktuell.

Wie konnte es also dazu kommen? Aus politischen Gründen natürlich! Am Anfang erwartete das Studio von uns noch einen politischen Film mit erhobenen roten Fahnen. Doch dann wurde Makarenko immer unpopulärer. Jetzt will man nichts mehr mit ihm zu tun haben. Man ist der Meinung, daß er ein Mensch aus dieser schrecklichen Zeit ist. Ein Stalinanhänger. Ein Mensch voller schädlicher Schemata. Und ohne zu wissen, was er tatsächlich für eine Persönlichkeit war, ohne zu verstehen, was für eine Bedeutung er für uns heute und morgen hat, verurteilt man ihn. Er ist wirklich eine bedeutende Persönlichkeit. Einige Deutsche zum Beispiel verstehen das. Sie befassen sich seit Jahren mit ihm. Es gibt in Deutschland sogar spezielle Makarenko-Forschungsgruppen. Und nicht nur dort. Bei uns dagegen wird kein Wert mehr auf ihn gelegt. Deshalb wurde der Film auch

auf Eis gelegt. Man erwartete von uns einen braven politischen Film. Aber die Arbeit ging sehr langsam voran und entsprach politisch gesehen der Zeit nicht mehr. Wirtschaftlich war es auch schwer. Deshalb wurden wir mit einem Trick dazu gezwungen, den Film nicht zu drehen: da wir ohne Bauten nicht drehen konnten, wurde das Projekt gestoppt.

Also, du siehst, es gab keine Pause. Schließlich sind wir zu dem Schluß gekommen, dieses Thema 'obdachlose Kinder' in unsere Zeit zu übertragen und eine Geschichte zu erzählen, wie man sie in den Zeitungen lesen kann. Wie zum Beispiel in einem Krankenhaus in Istra Kinder mit dem HIV-Virus infiziert wurden. Dann Straßenhunde, die eine Stadt belagern. Eins ergänzte das andere. Daraus ist eine Geschichte entstanden über dieses Mädchen und ihre Liebe zu Hunden. Wir haben versucht, dieses Projekt selbständig zu realisieren. Natürlich brauchten wir in diesem Fall viel mehr Zeit, denn die Studios funktionierten nicht mehr. Alles mußten wir alleine machen. Dafür brauchten wir drei Jahre. Im Dezember 1991 haben wir angefangen, und im Dezember 1994 war der Film fertig.

A.D.: Und das Geld habt Ihr selbst aufgebracht?

W.T.: Ja. Zuerst haben wir Geld aus mehreren Quellen gefunden und alles zusammengekratzt. Als dieses Geld ausging, haben wir das Komitee für Filmwesen angesprochen. Es hat uns geholfen, den Film fertigzustellen.

A.D.: Und die Dreharbeiten wurden unterbrochen, wenn das Geld zum Weitermachen fehlte?

W.T.: Ja. Manchmal pausierten wir drei bis vier Monate. Das war natürlich schwierig. Man hätte diesen Film sehr schnell machen können. Vielleicht in zehn Monaten.

A.D.: Lida hat mir bereits von Euren Schwierigkeiten erzählt, weil die Kinder in diesem Alter so schnell wachsen und sich ihr ganzes Wesen ändert...

W.T.: Das haben wir erlebt. Aber das konnten wir in unseren Film einbeziehen, weil die Geschichte sich über eine bestimmte Zeitspanne erstreckt. Das hat dem Film nicht geschadet, vielleicht hat es ihm sogar geholfen. Wir mußten uns an eine bestimmte Zeitspanne halten.

A.D.: Wie lang war diese Zeitspanne?

W.T.: Die Zeitspanne im Film? Warte mal... Ende des Winters, Anfang des Frühlings, Sommer, Herbst... Ein bißchen mehr als ein halbes Jahr.

A. D.: Und die Veränderungen im Verhalten des Mädchens...

W.T.: Zuerst war ihr Verhalten von einer gewissen Leichtigkeit geprägt, später wurde sie immer nachdenklicher. Sie tendierte immer mehr zu einer vergeistigten Interpretation der Geschichte. Das war wie ein Schritt in eine andere Ordnung.

A.D.: Hat das Mädchen die Zeichnungen im Film selbst gemacht?

W.T.: Ja, sie hat sie selber gezeichnet. Wir wollten das so. Was für einen Eindruck das im Film macht, können wir nicht beurteilen.

A.D.: Existierte der Ausgangspunkt, daß das Kind in einem Krankenhaus mit dem HIV-Virus infiziert wurde, bereits im Drehbuch?

L.P.: Ja. Das ist die Bedingung, die Voraussetzung des ganzen Films. Es ist nicht so wichtig, wo das Kind infiziert wurde. Wichtig ist, daß es infiziert wird. Das ist ein anderes Leben, ein anderes Verhältnis zum Leben, ganz andere Sorgen, vor allem nicht die eines Kindes. Ein Mensch kann das nicht unbedingt artikulieren, aber im Laufe des Lebens muß er für sich dieses Problem lösen.

A.D.: Konnte das Mädchen im Laufe der Dreharbeiten be-

greifen, was das bedeutet?

L.P.: Ich meine, daß der Zuschauer das beurteilen muß. Aber wenn wir über die Kindheit nachdenken, würde ich sagen, daß ein Mensch - und insbesondere ein Kind - sich an alles anpassen kann. Wenn gewisse Bedingungen gegeben sind, lebt man mit ihnen. Man kann nicht vorprogrammieren, wie weit man das begreift. Sogar ein Schauspieler während der Arbeit begreift doch etwas. Aber das dürfen wir nicht beurteilen. Wenn ich jetzt sage, das Mädchen hat das begriffen, kann ein Zuschauer erwidern, er sehe das nicht, sie habe es nicht begriffen. Das ist eine ganz persönliche Sache.

W.T.: In Rußland wurde ein Drittel von allen mit HIV Infizierten in Krankenhäusern angesteckt.

L.P.: Warum lassen sich die Leute nicht mehr impfen? Aus Angst vor Aids.

A.D.: Solche Fälle sind nicht nur für Rußland bezeichnend. In Frankreich und in Deutschland wurden Leute auch durch verseuchtes Blut infiziert, aber nicht in einem solchen Ausmaß.

L.P.: Das ist eine Bedingung unseres Lebens. Wir denken oft darüber nach, daß es uns vielleicht nur noch durch einen Zufall gibt. Durch einen Zufall! Das ist ein weiterer Umstand in der Situation, in der wir gezwungen sind zu leben.

A.D.: Und diese dichte und dunkle Unwissenheit, Unkenntnis und Ignoranz ist im Film ganz stark präsent.

W.T.: Erinnerst Du Dich an die Szene mit dem Notarzt? Das haben wir selbst erlebt.

L.P.: Es ist keine fiktive Szene.

W.T.: Unsere Oma war krank und wir riefen nach einem Notarzt. Er kam, und wir sprachen über Aids. „Das ist doch Unsinn. Was für Aids?“ Und er sagte genau das, was der Arzt im Film sagt. Wir waren betroffen und schockiert. Ein Arzt sagt so etwas. In dem Moment war uns klar, daß all das ein dichter und dunkler Wald ist. Und wir versuchten, das in unserem Film zu zeigen. Ich glaube, es ist eine wirkliche Bedrohung. Vielleicht viel mehr, als alles andere. Diese Ignoranz. Und die Abneigung, durch die Fehler, durch die Zwischenfälle zu lernen. Stattdessen wiederholen sich diese Fehler. Und jedesmal in viel größerem Ausmaß.

A.D.: Im Film spürt man die Anwesenheit einer Frau als eine der Autoren. Ich habe den Film gesehen und dachte, Lida hat bestimmt mehr mit den Schauspielern gearbeitet...

W.T.: Das stimmt. Lidija Stepanowna hat hauptsächlich mit den Schauspielern gearbeitet.

A.D.: Und das spürt man. Im Spiel, in den Bewegungen, in ihrem Verhalten. Ich dachte, Wolodja arbeitet mehr am Rhythmus...

W.T.: Macht das Licht an und aus... (Lacht.)

A.D.: Das auch, und es ist für diesen Film sehr wichtig.

W.T.: Ja. Das ist wichtig.

A.D.: Und in der Arbeit mit den Schauspielern spürt man eine Frauenhand...

L.P.: Kann ich so nicht sagen. Es geht um eine Richtung der Gedanken. Und wenn ein Gedanke entstanden ist, spielt es keine Rolle, wer ihn ausführt. Entweder du tust es oder nicht.

A.D.: Insofern kann man über eine harmonische Zusammenstellung oder Verbindung von Maskulinem und Femininem in dieser Arbeit sprechen...

W.T.: Schon möglich. Letzten Endes ist die Hauptperson unseres Films eine Frau. Hier zeigt sich eine Frauenlogik, ein Frauenrhythmus. Ich spüre das nicht so sehr, weil mir das Material zu nah ist. Ich kann das nicht sehen. Ein Schauspieler arbeitet, ich spüre sein Spiel. Ob es nun wahr ist oder nicht.

L.P.: Ich habe verstanden, was Artem meint. Wenn wir dre-

hen, stellt für uns alles eine Einheit dar. Man kann es nicht zerlegen oder trennen. Man kann nicht sagen, das ist die Arbeit mit den Schauspielern und das ist die mise-en-scène. Das darf man nicht tun. Du hast etwas geplant und beginnst, mit einem Schauspieler zu arbeiten. Und dann lehnt er doch alles ab. Du kannst vorher planen, soviel du willst, aber es gibt etwas Lebendiges, was alles spontan ändern kann. Das ist nicht einfach Improvisation, sondern ein Weg, um zum Wesentlichen zu kommen. Zum Wesentlichen des Vorhabens.

A.D.: Wurde das Drehbuch während der Dreharbeiten umgeschrieben?

W.T.: Wir hatten ein Drehbuch mit allen Regieanweisungen. Einiges ist so geblieben, wie es im Drehbuch vorgesehen war. Vieles mußten wir wegen der Schauspieler und der sich verändernden Umstände umschreiben. Wir haben uns auch geändert.

A.D.: Man hat früher die Drehbücher geschrieben, damit sie akzeptiert werden konnten.

L.P.: Es gab damals Redakteure, die sie lasen und über sie diskutierten. Jetzt verstecken die Leute ihre Drehbücher. Ich meine, wenn man etwas vorhat, dann möchte man die Vorbereitungen nicht zeigen.

A.D.: Ich frage nach dem Drehbuch in bezug auf die veränderte Situation bei der Herstellung von Filmen.

W.T.: Das Drehbuch war soweit fertig, daß man Länge und Kosten des Films veranschlagen konnte. Rein technisch. Und hier gab es keine großen Veränderungen. Um die technischen Dinge mußten wir uns keine Sorgen machen. Was sie betraf, wurde alles berücksichtigt und berechnet.

A.D.: Ich habe eine praktische Frage. Filme entstehen heutzutage unter völlig anderen Umständen als früher. Ihr müßt das Geld selbst aufreiben, als Filmproduzenten auftreten. Da der Film zum Teil Ware ist...

W.T.: Warum zum Teil? Vielleicht ganz...

A.D.: Zum Teil ist er eine Ware, zum Teil aber auch Kunst. Ihr müßt außerdem nach Möglichkeiten suchen, diesen Film dem Zuschauer zugänglich zu machen. Welche Chancen hat er in diesem Land? Ihr müßt doch über das Publikum nachdenken.

L.P.: Das ist schon wichtig, daß die Zuschauer unseren Film sehen können. Das hilft uns zu entscheiden, was und wie wir weitermachen.

W.T.: Es gibt jetzt eine fatale Situation in unserem Land. Russische Filme, egal welche, kommerzielle oder nicht-kommerzielle, haben praktisch keinen Verleih. Gar keinen. Nur ganz selten kommt etwas durch. Aber das sind Einzelbeispiele. Ich bin der Meinung, daß man darüber nachdenken muß, was eigentlich passiert und was passieren soll. Wie kann man einen Teil der russischen Filme in den Verleih bringen? Wir brauchen eine Schutzvorrichtung für den nationalen Film. Es gibt ihn momentan nicht. Und ich glaube, daß wir jetzt darüber nachdenken müssen, damit ein Teil unserer Filme einen Zugang zum Publikum haben kann.

L.P.: Ich weiß, daß es ein neues Interesse am russischen Film gibt. Und das ist eine Hoffnung.

W.T.: Als wir den Film drehten, haben wir daran gedacht, daß er ein Publikum bekommen soll. Und wir werden uns bemühen, ihn soviel wie möglich zu zeigen.

A.D.: Man könnte sagen, daß der Film von der Form her archaisch ist.

W.T.: Wir fürchten uns nicht vor dieser Auffassung. Wir halten uns ganz bewußt an traditionelle Formen. Ich glaube, daß die sogenannten archaischen Formen zeitlos sind. In diesem Sinne sind sie klassisch. Sie werden nie altern. Avant-

garde ist gut für die Weiterentwicklung. Aber sie ist eine Zwischenform; sie treibt die Kunst, die Entwicklung voran. Und die klassische Form ist ewig.

A.D.: Ich habe bereits gesagt, daß ich den Eindruck habe, daß MONDHUNDE in der Tradition des russischen oder des sowjetischen Films steht. Die letzten Szenen erscheinen mir als eine Einheit, die auf so vieles aus dem sowjetischen Kino verweist. Namen möchte ich jetzt nicht nennen.

W.T.: Es ist besser, niemandem davon etwas zu sagen. (Lacht.) Das ist ein Scherz. Ehrlich gesagt, ich habe keine Angst davor, mit diesen Namen in Verbindung gebracht zu werden.

A.D.: Ich glaube auch nicht, daß ihr etwas zu befürchten habt. Ich meine, daß das formale Niveau einer der wichtigsten Vorzüge des Films ist. Durch die fehlenden formalen Effekte bekommt das Mitleid, welches der Film beim Zuschauer erweckt, eine ganz andere Qualität. Und ich dachte mir sofort, das ist ein Film jenseits des Mitleids, obwohl es das Mitleid natürlich auch gibt.

L.P.: Und was heißt Mitleid?

A.D.: Ein ganz gewöhnliches menschliches Gefühl.

L.P.: Wenn jemand das Thema des Films erfährt, hat er sofort Mitleid mit dem Mädchen oder dem Hund, ohne zu wissen, wieso. Meinst du das?

A.D.: Ich nehme ein Beispiel. Es gab Mitte der siebziger Jahre einen sowjetischen Film über einen weißen Hund mit einem schwarzen Ohr. Man wußte von Anfang an, daß es den Menschen leichter fällt, einen Hund zu bemitleiden, als seinen Nächsten. Es gibt viele Situationen, in denen man sich dies zunutze machte. Deshalb sprach ich vorhin über einen verbotenen Kunstgriff. Aber hier diese sogenannte archaische Form, gerade sie...

L.P.: ...ist notwendig...

W.T.: ... um auf die Frage zu verweisen, ob der Film auf dieses Thema spekuliert oder nicht.

A.D.: So ist es.

9. Dezember 1994. Das Gespräch führte Artem Demenok (*) Dieser Vers stammt aus einem Gedicht von Majakowski. Später wurde er in dem erwähnten Film von Chuzijew *Ich bin zwanzig Jahre alt* verwandt. I. Taljkow verarbeitete diese Zeile in einem der Lieder, die im Film vorkommen.

Biofilmographien

Wladimir Tumajew wurde 1953 geboren. 1983 absolvierte er die Moskauer Filmhochschule WGIK in der Meisterklasse von Marlen Chuzijew.

Filme:

- | | |
|------|--|
| 1981 | <i>Idiot</i> (Kurzfilm) |
| 1983 | <i>Budni proraba Sorina</i> (Alltagsleben des Bauleiters Sorin) (Kurzfilm) |
| 1986 | <i>Pojesdka k synu</i> (Eine Reise zum Sohn) (Kurzfilm) |
| 1994 | LUNNYJE PSY (Mondhunde) |

Lidija Polschtschikowa (Tumajewa) absolvierte 1980 die Theaterhochschule GITIS in der Meisterklasse B. Rawenskich. Theaterinszenierungen in Nishni Nowgorod, Slatoust, Kamensk-Uraljsk. Co-Regie bei allen Filmen von Wladimir Tumajew.