

20. internationales forum des jungen films berlin 1990

40

40. internationale
filmfestspiele berlin

BUMASHNYJE GLASA PRISCHWINA

Prischwins Papieraugen

Land	Sowjetunion 1989
Produktion	Lenfilmstudio, Leningrad, Arbeitsgruppe 'Stimme'
Buch und Regie	Valeri Ogorodnikow nach einem Szenarium von Irakli Kwirikadse
Kamera	Valeri Mironow
Bauten	Wladen Iwanow
Musik	Edison Denissow
Ton	Aliakper-Aligeidar ogly Gassan-Sade
Schnitt	Tamara Denissowa
Produktionsleiter	Valeri Jermolajew
Dramaturg	Swetlana Ponomarenko
Darsteller	
Prischwin	Alexander Romanzow
Chrystaljow	Oleg Kowalow
Sergej Eisenstein	Sergej Lawrentjew
Schutow	Pjotr Rudakow
Schutow in der Jugend sowie	Juri Zapnik Pjotr Barkow, Michail Wekschin, Jakob Stepanow, I. Zywinina, A. Schelest, O. Lant
Uraufführung	13. Juli 1989, Moskau (PROK)
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1,37
Länge	150 Minuten
Weltvertrieb	Sovexportfilm 14, Kalashny pereulok Moskau, 103869

Inhalt

Prischwin, ein Fernsehreporter, spielt bei seinem Freund, einem Spielfilmregisseur, den Untersuchungsrichter in der 'typischen' Dreiecksgeschichte vom Ende der 40er Jahre: Er schläft mit der Frau seines Opfers, eines hohen Funktionärs, dem ein Schauprozeß gemacht werden soll. Parallel dazu muß der Mittdreißiger, der nichts mit dieser Zeit zu tun hat, eine Reportage über die Anfänge des Fernsehens machen. Da gab es so eine Geschichte..., doch keiner weiß es heute noch genau - und die wenigen noch Lebenden drucksen herum. Eins ist klar: Es gab ein Opfer - der erste Fernsehregisseur Chrystaljow, der unter mysteriösen Umständen ums Leben kam, es gab eine Dreiecksgeschichte, einen politischen Witz, eine Denunziation... Die Phantasie ist angestachelt, und Prischwin spinnt die Geschichte sofort weiter, überredet seinen Freund, das Drehbuch umzuschreiben, träumt davon, wie es sein könnte, sieht sich in verschiedenen Rollen - mal als Henker, mal als Opfer. Am Ende entpuppt sich die dunkle Vorgeschichte als makabre Farce: Der betrogene Ehemann, ein

Fernsehreporter, hatte aus Eifersucht allen einen bösen Streich im Geist jener Zeit gespielt: bei einem die Wohnung mit einer Fünfkopekenmünze und Knete versiegelt, die eigene Frau 'verhaftet' und drei Tage lang verhört. Das Opfer wurde gekreuzigt - aber auch eher spaßeshalber: an einem Besenstiel. Wer konnte wissen, daß der Spaß mit dem Tod enden würde: Der arme betrunkene Liebhaber erfror im Schnee von Leningrad. Auch der politische Hintergrund entpuppt sich als banale Anekdote: Ein verrückter Zuschauer schickte dem ersten Sprecher Papieraugen zu, mit ihnen könnten sie nämlich in die Kamera gucken, und die Zuschauer würden nicht merken, daß sie alles ablesen müssen... Mit dieser Wahrheit, seinen Phobien und Phantasien über die Zeit muß der Held heute klarkommen.

Geschichtsbild: Traum und Trauma

Die Filme Alexej Germans haben einen hochinteressanten Dialog über die Historie und ihre Darstellung im Film begonnen. Das war eine subjektivierte Sicht von heute, die sich als objektivierte Rekonstruktion von damals ausgab und diesen Effekt auch erfolgreich erzielte. So etwas mußte einfach viele Kritiker täuschen, die von Genauigkeit, Dokumentarismus, Wahrheit usw. sprachen. German aber gab eine sehr genaue Beschreibung der eigenen Annäherung an vergangene Zeiten. Er beschrieb, wie sorgfältig die Wohnung seiner Eltern im Atelier rekonstruiert wurde - die Requisiten (die Pfeife, Schreibtischutensilien, Photos usw.) waren allesamt echt, und doch quälte er sich, weil er nicht wußte, wie er das drehen soll. Bis er eines Tages davon träumte, wie er, ein fast 50jähriger Mann, über den Marsfeld-Platz in Leningrad schreitet, an der eigenen Wohnungstür klingelt, und plötzlich sind es seine Eltern, die ihm da öffnen - allerdings sehr viel jünger als er jetzt. Aus dem Zimmer rechts, wo nun sein Sohn wohnt, tritt ihm ein Achtjähriger entgegen, und er versteht, daß er es ist. Die Beklemmung aus diesem Traum, die gebrochene Sicht des damals Achtjährigen und nichts Verstehenden - des heute 50jährigen und alles besser als seine Eltern Wissenden, schafft einen besonderen Blick auf die Ereignisse und ermöglicht, mit beidem - Wissen und Unwissen - spielend, eine interessante Mischung. Als Korrektur - natürlich eine traumhafte Korrektur - der Geschichte. Und dann kann die Täuschung mit der beliebten alten schmutzigen und neuen fotogenen Beschaffenheit von Szenenbild, Kostüm, Maske, Kamera, Beleuchtung angegangen werden. Die Tradition Germans wurde durch zwei jüngste Arbeiten aus dem 'Lenfilm'-Studio in verschiedenen stilistischen Lösungen überraschend fortgesetzt. PRISCHWINS PAPIERAUGEN in der Regie von Valeri Ogorodnikow und *Es* von Sergej Owtscharow griffen das Thema Geschichte als Traum und Trauma auf und machten daraus ein exzentrisches Guignolspiel. Irakli Kwirikadse schrieb die Vorlage zu PRISCHWINS PAPIERAUGEN. Sie lag sechs Jahre lang im Studio herum und wurde zunächst wegen 'Nichteignung' aussortiert, bis das Szenarium einem Filmwissenschaftler, Oleg Kowalow, in die Hände fiel - der bot es sofort seinem Freund an, dem späteren Regisseur Valeri Ogorodnikow, und so entstand eine der aufregendsten Arbeiten des Jahres 1989. Ogorodnikow überarbeitete die historische Anekdote von Kwirikadse so entschieden, daß der Autor seinen Namen aus dem Vorspann nahm. Da eine Handlung in verschiedenen Ebenen (real, imaginär, als Film im Film dargestellt) mal von einem, mal von anderen Schauspielern wiederholt wird, wird das auf der Ebene der

Kameraführung durch kreisende Bewegungen (der Kamera um die Schauspieler, der Schauspieler um die Kamera, so daß die Achsen 'gелockert werden') gelöst. Verschiedene Faktoren - 'real' und betont 'theatralisiert' - mischen sich. Die Struktur der Erzählweise ist kompliziert, wenngleich diese Kompliziertheit inzwischen üblich geworden ist: Film im Film im Film. Ein junger Regisseur dreht einen Film über das 'typische' Dreieck der späten vierziger Jahre: eine Frau zwischen zwei Männern, der Gatte ist (bzw. war) ein Funktionär und sitzt, der Liebhaber ist sein Untersuchungsrichter. Am Beginn steht eine sepia-eingefärbte Szene aus dem Film, der gerade gedreht wird, das aber versteht der Zuschauer erst ganz zum Schluß, als plötzlich im dramatischsten Moment (dem Selbstmordversuch des Untersuchungsrichters) aus dem Off die Anweisungen kommen. Die Rolle des Untersuchungsrichters in der Gegenwartshandlung spielt ein Fernsehregisseur, der gleich nach Beendigung der Spielszene von einem Kulturmagazin interviewt wird. Neben der Spielfilmkamera erscheint die Fernsehkamera, und der Zuschauer denkt noch an die Kamera, von der aus die zwei anderen aufgenommen werden: wieviel Spiegelungen hier möglich sind! Die wichtigste Reflexion ist aber nicht die nachgestellte Realität in der fiktiven Handlung, nicht die herangezogenen Zeitdokumente oder die gespielte Handlung in der Gegenwart, sondern die visualisierte Phantasie über die Zeit, die am Ende den Schlüssel zum ganzen Film und zur Enträtselung eines Sujetgeheimnisses liefert. In der Gegenwartsebene soll der Fernsehregisseur (er heißt Prischwin) eine Jubiläumsreportage über die Anfänge des Fernsehens drehen. Er interviewt die Veteranen und erfährt dabei, daß da etwas war... Einige Menschen verschwanden, der Regisseur Chrustaljow starb unter geheimnisvollen Umständen. Ein Opfer? Die Zeit - Ende der 40er Jahre, der Leningrader Prozeß... Ein Dreieck gab es auch. Die Tautologie zur Filmstory im Film spornt die Phantasie an, die zu drehende Filmstory wird umgeschrieben, verändert, variiert, während der Held unentwegt nach Spuren 'echter' Augenzeugen, nach der Enträtselung und Erklärung des 'Falls' von damals sucht. Nun werden die Tatsachen nachgestellt, inszeniert mit denselben Spielpartnern. Szenen aus dem gedrehten Film, Phantasien von Prischwin über das erste Fernsehteam, Rekonstruktionen und gespielte Interviews gehen ineinander über. Werden mehr und mehr surreal. Von der fremden Kunst gespeist, von Zitaten überlagert. Der Held inszeniert die Erschießung als eine Pasolini-Vision. Mal springt Eisenstein (gespielt von einem Filmkritiker) ins Bild, einen exzentrischen Tanz vollführend (eine Nachstellung jener bekannten Eisenstein-Fotografie). Er wird befragt von einem imaginären Gericht, das aus den alten Matrosen vom *Panzerkreuzer Potemkin* besteht: Sie wollen wissen, warum Sergej Michajlowitsch eine Apologetik auf den Tyrannen - *Iwan der Schreckliche* - drehen mußte...

Eisensteins Tanz wird montiert mit den Tanz-Passagen aus dem 'eigenen' Film: *Iwan der Schreckliche* beobachtet seine Opritschniki. Mehr noch: Die Opritschniki werden eingeschnitten in die dokumentarischen Tänze auf dem Roten Platz. Montagescherze à la carte: Stalin grüßt HJ-Aufmärsche. Mussolini winkt den russischen Bauern zu, Hitler schaut auf die Ski-Bataillone, unter die Menge in verschiedenen Nationaltrachten mischen sich die Opritschniki. All das mündet in den Tanz eines attraktiven Georgiers. Er erscheint rot angestrahlt aus einer Art Rock-Konzert-Nebel, als ein Theaterdämon aus der Bühnenluke. Der Held schneidet ihm den Kopf mit einer Riesenschere ab (man denke an die Filmschere!) - er ist aus Pappe. Alles wird in die Farce hinabgezogen. Die Farce der realen Geschichte eröffnet sich dem Helden am Ende. Der betrogene reale Gatte (der Sprecher Schutow) spielte allen einen Streich. Im Stil der Zeit. Bei einem hatte er die Wohnung mit einer Fünf-Kopeken-Münze versiegelt. Dieser tauchte unter und wechselte die Identität; Prischwin findet ihn in einer Nervenheilanstalt wieder, dort sei es am ruhigsten. Er erzählt auch, daß das Opfer gleichermaßen an einem Scherz

zugrundegegangen war. Der betrogene Ehemann hat ihm einen Besen in den Mantel gesteckt, so erfror er betrunken auf der Straße - ein am Besenstiel gekreuzigter Christus.

Angst speist die Phantasien über die Zeit. Opfer dieser Angst wurden die Helden von damals, auch die von heute. Der Film erscheint als Phobie der heutigen Mittdreißiger vor dem Totalitarismus. Und - man geht zugrunde an dieser eigenen Angst. Wünscht sich, den Diktator als Operettendämon zu sehen, dabei lebt er metaphysisch in jedem. Die Annäherung an die Zeit und an die Geschichte geschieht über den fertigen Kunstkanon (Tango und Sepia-Färbung nach Art alter Fotos, Retro und bekannte Filme). Opfer und Henker werden von *einem* Schauspieler dargestellt, der die beiden Hälften überstreift (und natürlich nicht weiß, wer er ist). Das Opfer wird zum Christus stilisiert, doch sofort auch parodiert: Golgatha auf dem Besenstiel, aus einem trivialen Eifersuchtsdrama, einem trunkenem Scherz. Am Ende sind es gar drei Christi: der imaginäre Fernsehregisseur Chrustaljow, der heutige Prischwin und der alte Spaßmacher mit dem Besenstiel marschieren los - Vervielfältigung der Schädelstätte Golgatha. Nordgolgatha.

Ein sowjetischer Kritiker spottete kürzlich über die gegenwärtige Lage der sowjetischen Kinematografie mit abgeschaffter Zensur, in der mittlerweile auch die Artikulation recht pessimistischer Stimmungen möglich geworden ist: "Wie zu vermuten war, sind die sich aus den Zügeln der Zensur losgerissen habenden Filmleute vom Weg abgekommen. Die Vergangenheit ist für sie beschämend, die Gegenwart erniedrigend, die Zukunft - eine Fata Morgana, ein Nichts." Es gebe Anzeichen dafür, meint er, daß wir in einer Zeitlosigkeit stecken, in einem ahistorischen Raum. Die alten Götter seien beiseite geschoben - neue zeigten sich noch nicht. Das Christentum werde ausgeliehen - zur Rettung vor atmosphärischen Niederschlägen.

Reue bedeutet nichts mehr. Darauf antwortete die stalinistische Epoche mit der Karnevalsgrimasse und jenem Spaß mit den Papieraugen. Ein Verrückter bietet dem ersten Fernsehteam eine Idee an, nämlich Papieraugen zu benutzen: Mit Papieraugen schauen die Sprecher in die Kamera, mit den eigenen lesen sie die fertigen Texte. So entstehe jene doppelte Sicht: die papierne für Leben, die reale für eine Papierutopie. (Juri Bogomolow, in: 'Literaturnaja Gaseta', Moskau, vom 6.9.1989)

Mit diesem Erbe haben die Jungen zu kämpfen. Die Geschichtstraumata werden als karnevalistische Spiele ausgegeben, in denen man die Gewänder und Masken tauscht - ebenso wie das Hohe und das Niedere. Der Karneval wird thematisiert, um herauszufinden, wie aus einer Utopie eine Anti-Utopie werden konnte. Doch die Jungen, die die Realität nicht gekannt haben, nur von den pappartigen Monumenten her, stehen vor der Geschichte wie vor einer gemalten Filmdécoration und können nicht zu deren 'Fleisch' vordringen - trotz des vielen vergossenen Bluts.

Oksana Bulgakowa

Biofilmographie

Valeri Ogorodnikow, Jahrgang 1951, wurde in Nishni Tagil am Ural geboren. 1983 absolvierte er die Moskauer Filmhochschule (WGIK) - in der Regieklassen von Igor Talankin. Seitdem arbeitet er am Lenfilmstudio in Leningrad.

Filme

- 1987 *Wslomschtschik* (Der Einbrecher)
- 1989 BUMASHNYJE GLASA PRISCHWINA

Herausgeber: Internationales Forum des Jungen Films / Freunde der Deutschen Kinemathek, 1000 Berlin 30 (Kino Arsenal)

Druck: graficpress

Redaktion dieses Blattes: Oksana Bulgakowa