

Heiko Christians

Die Museumsbesucher

Annäherungen an das filmische Werk Konstantin Lopusčanskijs

Die Wahrheit eines filmischen Bildes ist etwas rein Rhetorisches.
Tarkowskij, DIE VERSIEGELTE ZEIT (1984)

Denk an Platonov: ‚Er schnitt Wurst am Sarg seiner Frau.
Das ist ein Anfang! Und Du? Schöner Erbe!
Masarin in Lopusčanskijs RUSSKAJA SIMFONIJA (1994)

I.

Ebenso irritierend wie die Filme von Konstantin Lopusčanskijs sind die wenigen Dinge, die man über ihn ohne größere Schwierigkeiten in Erfahrung bringen kann. Konstantin Sergejevič Lopusčanskijs wurde am 12. Juni 1947 in Dnepropetrovsk, also in einer Stadt der ehemaligen ukrainischen Sowjetrepublik, geboren. Er absolvierte 1970 das Konservatorium von Kazan (Violine), studierte anschließend Kunstgeschichte in Leningrad, gehörte in Moskau der Regieklasse von Emil Lotianu an und war Assistent von Andrej Tarkovskij: „Als Regisseur hat mich die russische Kultur geformt. Regiepraxis habe ich bei Tarkovskij bekommen. Ich zähle mich zu seinen Schülern“ (Antoschewskaja 1995, 1).

Im sowjetischen Untergrund ließ er sich 1981 von dem 1990 ermordeten Priester und theologischen Schriftsteller Aleksandr Men' taufen, später wurde er

ebenfalls zum Priester geweiht. Lopusanskij hat bisher acht Filme gedreht: *SLÉZY V VETRENUJU POGODU* (1978; „Tränen bei windigem Wetter“), *SOLO* (1980; idem), *PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA* (1986; „Briefe eines Toten“), *POSETITEL' MUZEJA* (1989; „Der Museumsbesucher“), *RUSSKAJA SIMFONIJA* (1994; „Russische Symphonie“), *KONEC VEKA* (2001; „Der Wendepunkt des Zeitalters“), *GADKIE LEBEDI* (2006; „Die hässlichen Schwäne“) und *ROL'* (2013; „Die Rolle“). Die Filme 3–5 werden von der Kritik immer wieder zu einer ‚apokalyptischen Trilogie‘ zusammengefasst. Lopusanskij's Filme entstanden als internationale Koproduktionen, wurden bisher von finnischen, französischen oder Schweizer Sendeanstalten, von ZDF, Arte oder dem Weißrussischen Staatsfernsehen kofinanziert.

Produziert wurden sie immer auch mit und in den Petersburger *Lenfilm*-Studios, für die Lopusanskij seit 1980 arbeitete, zuletzt als Produktionsleiter. *Lenfilm* ist 1908 aus einer Filmfabrik hervorgegangen, wurde 1917 sofort verstaatlicht und erhielt 1934 seinen endgültigen Namen und sein Emblem. Es ist eines der ältesten und größten existierenden Filmstudios Osteuropas, sein Archiv verfügt über ca. 1500 Filme. Lange Zeit wurde das Studio in der Sowjetunion als eine Art Produktionsstätte für die zweite Reihe gehandelt, bis 1962 das Science-Fiction-Melodram *ČELOVEK-AMFIBIJA* („Der Amphibienmensch“) alle Rekorde brach:

65 Millionen Menschen sehen sich den Film an. Es geht darin um die sowjetische Version der Frankenstein-Schöpfung: halb Mensch, halb Fisch, kein Monster, sondern ein schillernd schöner Jüngling, edel wie Robin Hood, frei wie ein Held von Rousseau, der in der ‚reinen‘ Natur lebt. Die exotische Atmosphäre einer Stadt am Meer, von westlichem Luxus und Unterwasseraufnahmen machten den ‚Amphibienmenschen‘ zur populärsten Produktion der Tauwetterära. (Bulgakowa 2012)

Im Jahr 2012 wurde ein Komitee zur Rettung von *Lenfilm* mit den prominentesten Regisseuren der Putin-Ära – Aleksej German und Aleksandr Sokurov – besetzt. Sokurov war spätestens seit seinen *DNI ZATMENIJA* (1988; „Tage der Finsternis“) ebenfalls ein Fachmann für Apokalypsen.

II.

Was aber kann man genaueres zu den Inhalten von Lopusanskij's Filmen anführen? Der utopistische Zug des *ČELOVEK-AMFIBIJA* bei *Lenfilm* jedenfalls verzerrte sich schnell zu einem dystopischen Angesicht, das sich dann (an vergleichbarem Stoff) noch deutlicher in Jacques Tourneurs Poe-Verfilmung *CITY UNDER THE SEA* von 1965 zeigen sollte – ein britischer Film, der seine deutsche Erstaufführung am 18. Oktober 1969 im Fernsehen der DDR erlebte.

Ein wesentlich klareres Zeichen dieser Tendenz ist dann ein Klassiker des sowjetischen Films, der auch Lopušanskij in die Spur gesetzt hat: Konstantin Lopušanskij ist 1978/79 Regieassistent bei Andrej Tarkovskijs Film *STALKER*. Sein Faible für Tarkovskijs, bei der konkurrierenden *Mosfil'm* produziertes Meisterwerk *STALKER* schlug sich unmittelbar in einer ersten eigenen Produktion nieder:

One of his earliest stabs at filmmaking, the 1980 short *Solo*, was directly overseen by Tarkovsky. In *Solo* the young Lopushansky created a near-perfect 29-minute distillation of his subsequent obsessions. Lensed in hazy black and white, the film is set in a desiccated future ravaged by (I assume) nuclear war. Shell-shocked survivors huddle together in collapsing shacks while occasionally foraging in the bleak snow-bound world outside. The gloom is eventually lessened by a ragtag orchestra performed for an audience of one. (N. N., *Apocalypse*, o. J.)

Das Drehbuch zu *STALKER*, dem Lopušanskijs Erstling folgte, wurde auf der Grundlage einer Erzählung der Brüder Boris und Arkadij Strugackij gefertigt: *PIKNIK NA OBOČINE* („Picknick am Wegesrand“) von 1971 (Strugatzki 2012). Dasselbe galt dann auch für Lopušanskijs zweiten Film *PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA* von 1986: Boris Strugackij und Konstantin Lopušanskij schrieben das Drehbuch gemeinsam. *GADKIE LEBEDI*, Lopušanskijs bislang vorletztem Film von 2006, liegt wiederum eine Erzählung der Strugackij-Brüder zugrunde. Aber die Beeinflussung ging noch weiter:

Auch in der Filmmusik [von Lopušanskijs *Museumsbesucher* – H. C.] ist der Einfluss von *STALKER* unüberhörbar. Alfred Schnittke komponierte die Soundcollagen zum Untergang. Schnittke war ein ehemaliger Kollege von Tarkovskijs Stammkomponisten Eduard Artemew, dem russischen Ennio Morricone, der neben zig anderen Filmmusiken u. a. auch die Musik zu *SOLARIS* und *STALKER* beisteuerte. (Reda 2013)

Doch der Reihe nach: Obwohl er an anderer Stelle gedreht wurde (vgl. Franz 2009, 124), wird der postapokalyptische *STALKER*-Film bis heute als Menetekel zum Reaktor-Unglück von Tschernobyl betrachtet (und als subtiler Rekurs auf den GULAG) (vgl. Dryer 2012). Als es in Teilen des Reaktors von Tschernobyl am 26. April 1986 zu einer Kernschmelze kam, an der unzählige Menschen – direkt oder indirekt – in den folgenden Tagen, Wochen, Monaten und Jahren erkrankten und sterben sollten, entstand *Die Zone* – die Tarkovskij und die Strugackijs nur imaginiert hatten –, in der Wirklichkeit. Lopušanskij reagierte unmittelbar darauf und schuf sein eigenes Bild von der *Zone* in *PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA*, der am 23. April 1987 in der Bundesrepublik Deutschland uraufgeführt wurde (DDR 30. Oktober 1987). Es wurde der einzige Film, der dem Regisseur internationale

Aufmerksamkeit einbrachte und in der Sowjetunion seinerzeit ca. 9,5 Millionen Rubel einspielte. Der Film wurde in Ost und West als eine Art Fortsetzung von *STALKER* rezipiert, genauer: als eine Art erfüllte Prophezeiung oder ökologische Apokalypse, nachdem das hier gezeichnete Ereignis tatsächlich eingetreten war. Er ist geprägt von einem an *STALKER* angelehnten Farbregime, sein Fundus besteht hauptsächlich aus Bunkerinnenräumen, Schutzanzügen, Gasmasken und Müllhalden.

Doch eine Apokalypse kommt selten allein: am 28. Januar 1987 beschloss das Januar-Plenum des Zentralkomitees der KPDSU offiziell Teile der Programmatik einer Perestrojka. Aus dem geplanten demokratisierenden Umbau der Sowjetunion wird ihr rapider und unaufhaltsamer Zerfall. *PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA* wurde – als realitätsgesättigte ökologische Postapokalypse – ihrerseits von der ökonomischen und politischen Realität überrollt.

III.

So irrt Lopusanskij's titelgebender *POSETITEL' MUZEJA* von 1989 durch eine Welt, durch ein Set, dem gar keine eindeutige Katastrophe vorausgegangen zu sein scheint. Es läuft ja alles irgendwie noch: Müllzüge, die auch Personen aufnehmen, fahren zwischen *Pension*, *Kombinat* und *Wetterstation*. Eine *geborstene* schwerindustrielle Landschaft aus Stahl, Müll und Staub wird erleuchtet von einzelnen Feuern, die gegen das Eindringen der ‚Debilen‘ oder ‚Degenerierten‘ aus dem Reservat vor den Fenstern der Häuser lodern. Die Landschaft ist durchaus belebt, verzeichnet Ein- und Ausgänge, hält einen Betrieb aufrecht.

Die ‚Degenerierten‘ aber sind allesamt Opfer vergangener Katastrophen oder schon ihre genetisch geschädigten Nachkommen. Es gibt im Verlauf des Films makabre Diskussionen, ob „nur *en detail* etwas schief gegangen“ sei, ob nur „die Richtung nicht stimme“, ob man „vor allem gerade jetzt nicht auf Propheten, Menetekel und Erlösungsversprechen hereinfallen dürfe“, da „der wissenschaftliche Verstand längst nicht am Ende“ sei, sondern nur „eine Korrekturphase“ verlange. „Vertreibung aus der Hölle“ lautete ein älterer Arbeitstitel des Projekts. Soviel ist daran wahr: Das ‚Heer der Debilen‘, allesamt Insassen realer sowjetischer Anstalten, vergisst man so schnell nicht mehr.

Der Protagonist und Museumsbesucher, ein seltsamer Pilger im schwarzen langen Mantel, ist dementsprechend über seine eigene Rolle kaum informiert. Er sucht etwas, das sogenannte *Museum der Weisheit* („Weisheit zum Anfassen“, wie es bei ihm heißt), in einer Stadt, auf einem Hügel, die das Meer nur alle sieben Tage freigibt: Aber warum das alles, oder in wessen Auftrag, mit welchem Ziel? – Wir erfahren es nicht. All das ist auch dem Protagonisten nicht klar. Sein Weg zum sich verändernden, austrocknenden *Aralsee*, wo der Film teilweise gedreht wurde, ist tatsächlich ein rein metaphorischer. Einzelne schrottreife Waggons,

ausgeweidete Trolleywagen und Schiffswracks ragen funktionslos aus dem Sand oder in das tosende Meer wie Zitate aus *E LA NAVE VA* (1983; „Fellinis Schiff der Träume“), *DUNE* (1984) oder *MAD MAX* (1980). Auch *WATERWORLD* (1995) lässt schon grüßen.

Die Dialoge in der *Wetterstation*, die unter der Aufsicht eines wissenschaftsgläubigen Transvestiten in Stöckelschuhen stehen, dessen angejahrte Ehefrau immer wieder Strapse im Halbdunkel bei Tisch sehen lässt, gaukeln eine *westlich* (via Fernsehen) infiltrierte Normalität vor: Modenschauen bezeichnen den Dekadenzpunkt der Stunde. Aber auch ‚die Debilen‘ sind schon im Keller und dringen gelegentlich in die oberen Räume vor, eine Abordnung sitzt immer mit am Speisetisch. Dort verfängt auch ihre humanistische Schulung durch den wissenschaftsgläubigen, metaphysisch unirrätierbaren Transvestiten kaum mehr. Mit ihrem Gemurmel, Geschrei und Gebrabbel setzt sich immer deutlicher der apokalyptische Ton durch: „Im geschlossenen und stickigen Raum seiner Filme war die Apokalypse eine Lebensform, und die Predigt ersetzte den Dialog“, heißt es einmal allgemein über Lopusanskis filmisches Werk (und das seiner Generationengenossen) (Trofimenkow 1995, 3). Aber ganz so einfach ist die Sache vielleicht doch nicht. Um die Auslegung, die Prophezeiung, das Menetekel, ja um die Möglichkeit der Prophezeiung, wird nach Tschernobyl und *Perestrojka* hartnäckig gerungen. In einem der wenigen Handlungsstränge, in einer der *Wetterstation* und dem Kombinat vorgeschalteten *Pension*, drängt sich dem Pilger ein greiser Gast auf, ein Pope, der ihm aus seiner Bibel weissagen will: Jedes, vom Pilger auf eine entsprechende Aufforderung des Popen hin zufällig aufgeschlagene Bibelwort hat für den Zuschauer schnell einen ebenso schlagenden wie verständlichen Sinn – in Hinblick auf die offensichtliche Bedrohlichkeit des Geschehens ringsum. Aber der Pope fragt ein ums andere Mal nur: „Was bedeutet das? Ich verstehe es nicht“ (00:16:04). Am Schluss gibt er resigniert zu Protokoll: „Ich lese die ganze Zeit und verstehe nichts“ (01:08:51).

Dieses Unverständnis gepaart mit der großen Ehrfurcht vor den *Heiligen Büchern* hat eine lange literarische Tradition, wie ein Blick in Dostoevskis *BRAT'JA KARAMAZOVY* („Die Brüder Karamasoff“) zeigt:

Es fiel ihr, Marfa Ignatjewna, auf, daß ihr Mann, Grigorij Wassiljewitsch Kutusow, seit jener Beerdigung sich ganz besonders mit ‚Religiösem‘ zu beschäftigen begann, das Leben der Heiligen las, doch nur still für sich, wozu er dann seine silberne Brille mit den großen, runden Gläsern aufsetzte. Nur selten las er laut vor, höchstens zur Fastenzeit. Er liebte das Buch Hiob sehr, wußte sich von irgendjemandem die mystischen „Predigten unseres von Gott erleuchteten Paters Isaak des Syrers“ zu verschaffen, las sie unermüdlich jahrelang, verstand so gut wie überhaupt nichts davon und schätzte vielleicht gerade darum dieses Buch am meisten. (Dostojewski 1922, 184)

Auch Lopusanskij's Pilger tut sich schwer. Er ist de facto schon den konkurrierenden *Heiligen Schriften* des Oberpriesters der ‚Debilien‘ verfallen. In der *Station* sind sie Bestandteil der Bibliothek (und werden heimlich studiert), in den frühchristlich anmutenden Katakomben des *Müllkombinats* predigt einer ihrer Priester, ein Kleinwüchsiger, der unüberschaubaren und vorwärts drängenden Masse der ‚Debilien‘ aus diesen Schriften. Die Antwort der Masse ist ein unentwegt wiederholtes, rituelles ‚Herr, hol uns hier heraus‘. In den Schriften und nächtlichen Gottesdiensten geht dem Pilger die Religion der ‚Debilien‘ zwangsweise auf, welche tatsächlich die Ankunft eines Befreiers ankündigt, eines Messias,

der nichts weiß und außer Traurigkeit von Kind an nichts besitzt. Der letzte Bittsteller kann nichts, aber er wird spüren, wenn ihn der Flügelschlag des Engels streift. (01:02:47)

Der Pilger weiß nicht, ob er dieser Befreier ist, sein kann oder will, aber er befreit sich auch nicht vom Bann der (degenerierten) Prophezeiung. Er verfällt – kurz nach der Teilnahme an einer düster-dekadenten Sexorgie des Wetterstationsvorstehers – endgültig der gleichfalls orgiastischen Psalmodie des ‚Debilien‘-Chors und lässt sich von ihnen *kreuzigen*. Nach einer einsamen Auferstehung auf einem *Golgatha* sehr fernen Müllberg, wird er selbst, sein verkrümmter, zugewelter Körper, zu einem flüchtigen Menetekel im Sand des verschwindenden Aralsees.



Abb. 1: PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA

Lopušanskijs apokalyptischer Karneval ist aber nicht einfach eine Anklage westlicher *Dekadenz* im osteuropäischen Kulturraum. Dieser *Karneval* wird in *RUSSKAJA SIMFONIJA* von 1994 ganz an die Stelle der Wirklichkeit (des Films) treten, er wird zu einer totalen Metapher. Zu erkennen ist das an der Tatsache, dass Lopušanskij zur Illustration des fiktiven karnevalesken Treibens in Moskau einfach zeitgenössisches dokumentarisches Material benutzt (*Found Footage* und selbst gefertigtes): Freiwillige, Armeeeinheiten, ein Kosaken-Regiment stellen am Rande der Hauptstadt, mitten in der *Perestrojka*-Phase, zentrale Ereignisse der russischen Kriegsgeschichte vor einer riesigen Tribüne nach – die Schlacht auf dem *Kulikovo pole* (Schneppfenfeld), die Schlacht gegen Napoleon bei Borodino, Szenen der Oktoberrevolution (1:11:32–1:23:58):

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 genau fühlt – als ob die Wirklichkeit mit dem Regisseur wetteifert. (Trofimenkow 1995, 3)

Ein Unterschied zum fiktiv-apokalyptischen Karnevalismus des Films ist nicht mehr zu erkennen.¹ Man fühlt sich unweigerlich an Büchners verzweifelten *König Peter* aus seiner Komödie *LEONCE UND LENA* erinnert:

Wo ist die Moral, wo sind die Manschetten? Die Kategorien sind in der schändlichsten Verwirrung, es sind zwei Knöpfe zuviel zugeknöpft, die Dose steckt in der rechten Tasche. Mein ganzes System ist ruiniert. (Büchner, 1992, 164)

IV.

Das alles ist nicht neu: Die Konkurrenz der Heiligen (Schriften) – aber auch die ewige Drohung der Korruptierbarkeit durch Geld oder Weltliches – ist fester Bestandteil der klassischen russischen Literatur. In dem schon zitierten Roman Dostoevskijs *BRAT’JA KARAMAZOVY* strukturiert die Konkurrenz zwischen der Auslegung des Johannes-Evangeliums und Smerdjakovs Umgang mit einer Predigtsammlung sogar den ganzen Roman bis zum letzten Satz:

1 Vgl. für viele Details und Ideen zu diesem Film den sehr guten Aufsatz von Karsten Visarius 2001.

Smerdjakoff nahm jenes dicke gelbe Buch vom Tisch und bedeckte damit das Geld. Mechanisch las Iwan Fedorowitsch den Titel: „Die Predigten unseres von Gott erleuchteten Paters Isaak der Syrer“. (Dostoevskij 1922, 1281)

Mit dem verständnislosen Schriftkundigen wird ganz offensichtlich ein Fenster in die Literatur *vor* den Drehbücher liefernden Strugackijs oder Lems geöffnet. Konstantin Lopuschanskij betont in einem Interview zu RUSSKAJA SIMFONIJA von 1994, wie zentral die literarische Tradition in Russland ist:

In unserem Land gab es eine eigene Mythologie. Schriftsteller und Künstler wurden wie Propheten verehrt. Die Zivilisation in Russland war immer ‚literatur-zentristisch‘. In keinem Land der Welt maß der Mensch seine Taten an denen von literarischen Figuren. (Antoschewskaja 1995, 2)

Auch sein jüngster Film bleibt d(ies)er Literatur treu. Schon der Titel vermittelt zwischen Film, Soziologie und Literatur: *ROL* („Die Rolle“). Lopuschanskij positioniert sich auch mit diesem Oktober-Revolution-Epos von 2013 zwischen Geschichte, Schauspiel und Literaturtheorie. Gegenüber einer russischen Internet-Kulturzeitschrift fasst er seinen eigenen Film und seine Poetik so zusammen:

Revolutions have always been made by performing personalities, but in Russia this revolutionary performance art was intensified by the symbolist ideology that exhorted people to play their lives. In the world of symbolism inhabited by the writers Alexander Blok, Andrei Bely, Valery Bryusov, Nikolai Gumilev, and N. Yevreinov, revolution occurred internally as well as externally. The new Soviet worldview and the aesthetics of symbolism, however incompatible they seemed, merged, mutually transformed each other, and forged the complicated artistic world of the 1920s. The fictional Yevlakhov was a true man of his times. The film is about a unique experiment in acting, when art demands ‚never reading, but defeat and death‘, as Boris Pasternak wrote. But to my mind, the script is about something else... in fact, this grand experiment is a pretext to explore other things under the surface. For me, the focal point of the story is the theme of the doppelgänger – doubles – the ‚white‘ actor Yevlakhov and the ‚red‘ leader Plotnikov.²

2 N. N. The Role (o. J.) Vgl. zu den literarischen Bezügen die interessante Fortsetzung von Lopuschanskij's Beschreibung des eigenen Films: „For me, the world of the film is close to, if not exactly like, the world of Andrei Platonov's fiction, which serves as the imaginary and metaphorical starting point for the visual world of the film. But there is another Russian writer whose fictional world has relevance to this hero – Fyodor Dostoevsky. What Dostoevsky only tragically guessed or predicted was to become Platonov's reality: a world where God is long

V.

Nun kommt allerdings nach Symbolismus, Bulgakov, Bachtin oder *performative turn* kaum eine (Film-)Theorie und (Film-)Poetik mehr ohne ‚performing personalities‘ und ‚experiments in acting‘ (oder auch ‚re-anactments‘) aus. Auch Lopušanskijs Poetik wird sich modernisiert haben, lässt sich auf die sogenannte *Postmoderne* ein. Doch ich will auf einen letzten, eher *orthodoxen* Gesichtspunkt seiner Poetik zurückkommen, den schon seine Zusammenfassung von *ROL* impliziert:

In essence, Yevlakhov resurrects Plotnikov, who died at the Rytva train station, and follows his fate to its tragic end. It's important to show that Plotnikov could have no other fate. Yevlakhov, a gifted psychologist, must have known this when he began to recreate his character's life. This heroic performance demanded sacrifice, including the sacrifice of life itself.

Da ist es wieder – das *Opfer/sacrificium* (Tarkovskijs):

Der moderne Mensch aber will sich nicht opfern, obwohl wahre Individualität doch nur durch Opfer erreicht werden kann. (Tarkovskij 2002, 44)

Lopušanskijs und auch Tarkovskijs Filme bewegen sich geradezu zwanghaft zwischen den religiösen Polen von Sünde, Opfer, Martyrium, Erlösung, Abstieg in die Hölle und Kult der Bilder und Bücher. Lopušanskijs *RUSSKAJA SIMFONIJA* endet denn auch mit einer (ironischen) Replik auf Tarkovskijs quälend lange Schlusszene in seinem fantastischen Porträt eines Ikonenmalers: *ANDREJ RUBLEV*. Es gibt so eine weitere Brücke zwischen Dostoevskij, Platonov, dem Symbolismus, Aleksandr Men's Christologie bzw. Bildtheorie und Konstantin Lopušanskij, die Michael Trofimenkow vorgezeichnet hat: Pavel Florenskij.

Florenskijs Bildungsbiographie ist die einzige, die mir (neben Lopušanskijs eigenem Hinweis auf Aleksandr Men³) einfällt, wenn ich über eine Einordnung Lopušanskijs nachdenke. Beide sind Priester einer Kirche im Widerstand, Bildtheoretiker, Poesie- und Literaturkenner, ehrgeizige Autoren³, Beherrscher sehr

dead and man is left behind, orphaned on the empty and cold earth. Indeed, the title of the film might be Reflections on Dostoyevsky or Raskolnikov Forty Years Later. This is the role Yevlakhov is playing. He writes his life's theme as someone who knows Dostoyevsky's writings intimately and understands the direct relationship between the writer's prophecies and the realities of life. This is emphasized with indirect philosophical associations with Dostoyevsky's works in all the main tragic episodes of the script. In fact, the plot itself is reminiscent of the twisted world Dostoyevsky's characters inhabited“ (ibid.)

3 Lopušanskij schreibt seine Drehbücher, die im Netz in englischer Sprache vollständig einsehbar sind, ausdrücklich als Literatur: „Zuerst schreibe ich ein literarisches Drehbuch und versuche es wie Prosa zu publizieren“ (zit. nach Antoschewskaja 1995, 1).

unterschiedlicher Lebenswelten, beide erleben, ja durchleben schmerzhaft eine revolutionäre und existenzielle Transformation ihrer Lebenswelt. Lopušanskij's ästhetisch-soziologisch-psychologischer Zentralbegriff der *Rolle* hat nun auf einmal viel Ähnlichkeit mit Florenskij's kulturkritischem Konzept der *Maske*:

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.⁴

In dem schon mehrfach zitierten Interview zu RUSSKAJA SIMFONIJA, das Lopušanskij Galina Antoševskaja [Antoschewskaja] im November 1994 gab, kommt er folgerichtig auch auf *die Maske* zu sprechen. Sein Held Masarin aus RUSSKAJA SIMFONIJA probierte – vom Humanisten bis zum Apparatschik – viele Rollen aus. Er endet aber als reuiger Sünder im Stile Andrej Rubljevs. In seinem Kommentar überführt Lopušanskij das Konzept der *Rolle* in dasjenige der *Maske* – mit dem typischen Oberton Florenskij's:

In der Schlußszene entsteht noch ein Gesicht – das eines reuigen Sünders. 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. (Antoschewskaja 1995, 3)

VI.

Um aber die Deutung des Films nicht gänzlich der Selbstausslegung seines Regisseurs zu überlassen, sei abschließend noch auf einige andere Aspekte hingewiesen: Zunächst ist die Stilisierung von Autorschaft zu einem *Schicksal* und einer *Berufung* – statt einer Beschreibung als Prozess, Handwerk oder Kunstfertigkeit – bei Lopušanskij genauso präsent und ausgeprägt wie bei Tarkovskij. Dazu gehört die Stilisierung des Teams, der Schauspieler, zur *Familie*, zur Gesinnungsgemeinschaft, zu *Brüdern im Geiste*. Zweitens ist bei Tarkovskij das Paradigma für eine *gelungene* Filmszene merkwürdigerweise die Literatur – und nicht etwa der Film. Häufig ist es eine Szene aus Dostoevskij's Christus-Roman ИДИОТ. In

4 Zit. nach Trofimenkow 1995, 3.

seinen zwischen 1976 und 1984 festgehaltenen filmpoetologischen Notizen und Essays finden sich im entscheidenden Passus über die *gelungene* Szene aus dem Filmischen selbst nur *negative* Beispiele (aus Giuseppe De Santis UN MARITO PER ANNA ZACCHEO (1953; „Ein Mann für Anna Zaccheo“). Zur Illustration einer *gelungenen* Szene wechselt Tarkovskij einfach in die Literatur:

Was also ist eine Mise-en-scène? Wenden wir uns besseren Literaturwerken zu. Noch einmal sei an die erwähnte Schlußszene aus Fjodor Dostojewskijs ‚Der Idiot‘ erinnert: Zusammen mit Rogoshin kommt Fürst Myschkin in das Zimmer, wo die ermordete Nastasja Filippowna hinter einem Bettvorhang liegt und bereits ‚riecht‘, wie Rogoshin sagt. Inmitten eines großen Zimmers sitzen sich nun beide auf Stühlen so gegenüber, daß sie sich mit ihren Knien berühren. Wenn man sich das vorstellt, wird einem unheimlich zumute. Die Mise-en-scène resultiert hier aus dem psychischen Momentanzustand der beiden Helden und drückt in unverwechselbarer Weise die Komplexität ihrer Beziehungen aus. (Tarkowski 2002, 78 f.)

Drittens – und das kann man gut an entsprechenden Ausführungen Tarkovskijs zeigen – ist der überhöhte Bild-Begriff beiden gemeinsam. Bilder, deren erwünschter Komplexitätsgrad tatsächlich aus der realistisch-psychologistischen Literatur abgeleitet wird, stehen für die Szene, ja, für den Film ein. Was am Filmischen zentral ist, wird paradoxerweise am literarischen Bild ausgeführt. Bilder „sprengen“ (ibid., 23) (angeblich) via poetischer Gedankenassoziation (und gegen eine irgendwie ‚geometrische‘ oder ‚rationale Logik‘) ihre filmisch-sequenzielle Materialität auf – und werden *wahr*. Das ist die kürzeste Formel, auf die man dieses Bildbegriff bringen kann. Man muss aber einschränkend bemerken, dass dieses Bildkonzept nicht irgendwie, quasi-mystisch, die Materialität des Filmischen ‚aufsprengt‘, sondern schlicht schon nicht mehr von dort hergeleitet worden ist.

Richtige Filme (ohne das Paradigma der „besseren Literaturwerke“ Dostoevskijs oder Prousts im Rücken) sind dann falsche Filme, drohen immer – durch eine zügige Logik des Plots, durch Spannung oder einfach souveräne Handwerklichkeit ohne *Versenkung*, *Intuition* oder *Inspiration* – in die Sphäre der „Konsumenten“ (ibid., 23) abzuleiten:

Ein Zuschauer kauft sich eine Kinokarte, um die Leerstellen der eigenen Erfahrung aufzufüllen, er jagt gleichsam der ‚verlorenen Zeit‘ nach. Das bedeutet, er ist bestrebt, jenes geistige Vakuum auszufüllen, das sich in einem modernen Leben voller Unrast und Kontaktarmut herausgebildet hat. [...] Aktion und ablenkende Unterhaltung imponieren vor allem dem trägsten Teil des Publikums. (Ibid., 90)

Als einen Filmemacher mit „metaphysischen Anlagen“ (ibid., 13) bezeichnete sich Tarkovskij gerne selbst. Es ist eine Bildmetaphysik *echter Bilder*⁵, die Lopušanskij und Tarkovskij vertreten, deren Religiösität und programmatische Antimodernität mir aber den Durchgang durch die moderne Literatur schon längst hinter sich (und nicht etwa vor sich) zu haben scheint. So gehört das ganze Projekt noch dem frühromantischen Programm einer Rückgewinnung der Unschuld durch forcierte Reflexivität zu:

Und der Inhalt? Die Traumlogik? Die entsprang hier schon den Erinnerungen. Irgendwo wurde nasses Gras sichtbar, ein Lastwagen voller Äpfel, regentriefende, in der Sonne dampfende Pferde. *All das kam unmittelbar aus dem Leben ins Bild*, also keinesfalls als ein aus der benachbarten bildenden Kunst übernommenes Material. (Tarkovskij 2002, 35)

Dieser angeblich *unmittelbare* Blick der Kunst auf die Welt, der sich als Natur, Traum, Erinnerung oder Leben ausgibt, ist ein Blick durch die Literatur Freuds. Erst diese Unmittelbarkeitsbehauptung aber ermöglicht der Kunst (rhetorisch) ihre Nähe zur Ethik (zum verantwortlichen künstlerischen *Schaffen*), zur Einforderung von *Wahrheit*, zur Belehrung (der *Massen*). Jede Nähe zur Materialität der *Unterhaltung* wird dann zum Ausschlusskriterium. Es ist kurzum die ganze Klaviatur der Kulturkritik – die immer Medienkritik ist –, die hier gespielt wird. Der richtige Zuschauer ist – wie der richtige Künstler – ein Wahrheitsucher, ein Pilger. Konsumenten aber sind automatisch ‚verlorene Seelen‘. Diese Sorte Pilger sehen in ihrem Rücken die geborstene Moderne und suchen vor sich ein von der Natur ausnahmsweise freigegebenes „Museum voller Weisheit zum Anfassen“. Das vielleicht bleibt der irritierende Rest von Lopušanskij's großartigem Film DER MUSEUMSBESUCHER.

5 Vgl. Belting 2005.

FILMOGRAPHIE

- DNI ZATMENIJA („Tage der Finsternis“). UdSSR, 1988. Regie: Aleksandr Sokurov.
- DUNE („Der Wüstenplanet“). USA, 1984. Regie: David Lynch.
- E LA NAVE VA („Fellinis Schiff der Träume“). Italien, 1983. Regie: Federico Fellini.
- GADKIE LEBEDI („Die hässlichen Schwäne“). Russland, 2006. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- KONEC VEKA („Der Wendepunkt des Zeitalters“). Russland, 2001. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- MAD MAX (Idem). Australien, 1980. Regie: George Miller.
- PIS'MA MĚRTVOGO ČELOVEKA („Briefe eines Toten“). UdSSR, 1986. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- POSETITEL' MUZEJA („Der Museumsbesucher“). UdSSR, 1989. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- ROL' („Die Rolle“). Russland, 2013. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- RUSKAJA SIMFONIJA („Russische Symphonie“). Russland, 1994. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- SLEZY V VETRENUJU POGODU („Tränen bei windigem Wetter“). UdSSR, 1978. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- SOLO (Idem). UdSSR, 1980. Regie: Konstantin Lopušanskij.
- UN MARITO PER ANNA ZACCHEO („Ein Mann für Anna Zaccheo“). Italien, 1953. Regie: Giuseppe De Santis.
- WATERWORLD (Idem). USA, 1995. Regie: Kevin Reynolds / Kevin Costner.

BIBLIOGRAPHIE

- Antoschewskaja (1995), Galina: „Interview mit Konstantin Lopuschanskij“, in: (Informationsblatt) Russkaja Simfonija. 25. Internationales Forum des Jungen Films Berlin (1995) Nr. 24 (45. Internationale Filmfestspiele Berlin), S. 1–3.
- Belting (2005), Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. – München.
- Büchner (1992), Georg: Leonce und Lena. Ein Lustspiel (1836). – München, S. 159–195.
- Bulgakowa (2012), Oksana: „Der zweite Anzug der Avantgarde“, in: taz, 26.04.2012.
- Dostojewski (1922), Fjodor M.: Die Brüder Karamasoff (1880), übs. v. E. K. Rahsin. – München.
- Dyer (2012), Geoff: Die Zone. Ein Buch über einen Film über eine Reise zu einem Zimmer. – München.
- N. N. Apocalypse (o. J.): „The Apocalypse Quartet of Konstantin Lopushansky“, in: <http://www.fright.com/edge/ApocalypseLopushansky.htm> (20.06.2015).

- N. N. The Role (o. J.): „Konstantin Lopushansky working on THE ROLE OF A LIFETIME his first film in 6 years“, in: <http://www.quietearth.us/articles/2012/03/Konstantin-Lopushansky-working-on-THE-ROLE-OF-A-LIFETIME-his-first-film-in-6-years> (20.06.2015).
- Reda (2013): „Der Museumsbesucher“, in: Der breite Grat. Filmgespräche für einen Grat statt Graben zwischen Arthouse und Exploitation, 08.03.2013, in: <https://derbreitegrat.wordpress.com/?s=museumsbesucher> (20.06.2015).
- Strugatzki (2012), Arkadi/Strugatzki, Boris: Picknick am Wegesrand. Eine Milliarde Jahre vor dem Weltuntergang. Das Experiment, hg. v. S. Mamszak u. E. Simon. – München, S. 7–232. (= Werkausgabe, Bd. 2)
- Tarkowskij (2002), Andrei: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films (1984). – Berlin.
- Trofimenkow (1995), Michael: „Die Reue“, in: (Informationsblatt) Russkaja Simfonija. 25. Internationales Forum des Jungen Films Berlin (1995) Nr. 24, S. 3–4. (45. Internationale Filmfestspiele Berlin)
- Visarius (2001), Karsten: „Apokalyptischer Karneval. Zu Konstantin Lopuschanskis ‚Russische Symphonie‘“, in: Magazin für Theologie und Ästhetik, H. 10, S. 1–10, meine Paginierung, in: <http://www.theomag.de/10/kv5.htm> (20.07.2015).