

Oksana Bulgakova

HEILUNG VON AMNESIE, ODER WO LEBT DER RUSSE IM RUSSISCHEN FILM

„Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“ (Kracauer S. 1930. *Über Arbeitsnachweise*)

Die Perestrojka begann mit der Neuwertung der Geschichte und konfrontierte die Gesellschaft mit dem Imperativ, sich daran zu erinnern, was man gelernt hat, gründlich zu vergessen. Kunst – allen voran der Film – sollte die Heilung von der Amnesie beschleunigen. Der Auftrag bestand allerdings nicht nur darin, das verlorene Gedächtnis zurückzuholen, sondern die Erinnerung daran zu schaffen, was es nie gab, und dieses Phantom durch Bilder, Klänge und Farben zu beleben. Der sowjetische Film war für solche Aufgaben seit den dreißiger Jahren gut vorbereitet, er fand ja seinen perfekten Ausdruck in dem Moment, als Michail Romm und Michail Čiaureli die Oktoberrevolution immer wieder auf die Leinwand brachten, die notwendigen Korrekturen vornahmen, die unerwünschten historischen Akteure ausradierten und ihre Rollen den anderen übergaben. Der Film wurde zum idealen Medium für solche Manipulationen, da er dank seiner fotografischen Natur ein überzeugendes *Simulacrum* der nicht stattgefundenen Geschichte kreieren konnte. Ab 1990 hatte der Film die Verkörperung des Gedächtnisses zu liefern, das die Gesellschaft sich wünschte.

Dessen (Re)Konstruktion war an die Architekturformen gebunden, die der postsowjetische Film favorisierte, um so mehr da diese Favorisierung in der Realität gespiegelt wurde, denn zum ersten Mal in diesem Jahrhundert lief der Plan der Rekonstruktion Moskaus zum Jahr 2000 unter der Losung „historisches Gedächtnis wiederherstellen“: die zerstörten Monumente der russischen Geschichte wiederaufzubauen, die ausradierten Straßennamen zurückzuholen und die Funktionen der Gebäude zu restaurieren, d. h. die in die Arbeiterklubs umfunktionierten Kathedralen wider der Kirche zurückzugeben, und die in Sowjetbehörden umgemodelten aristokratischen Klubs an die alte oder neue Adel abzutreten.

Doch schon diese einfache Operation der Schilder-, Namen- und Funktionsänderungen sorgte für Verunsicherung. Das Alte (Wahre?) war vergessen, man brachte es mit dem nun zu vergessenden Neuen durcheinander, und so kam es zum ersten Bruch zwischen dem gewünschten historischen Gedächtnis und dessen konkretem Fehlen. Wurde das Gebäude in der Malaja Dimitrovka Straße

(früher Puškinskaja) als eine Adelsversammlung wahrgenommen oder als Haus der Gewerkschaften? War das ein Platz der alten oder der neuen Geschichte? Ich vermute, dass in den Augen der noch lebenden Generation mit ihrem eigenen Gedächtnis dieser Säulensaal ein Ort des Staatszorns (wo die politischen Prozesse inszeniert wurden) und der Staatstrauer blieb (wo die offenen Särge mit den Körpern von Stalin, Brežnev und Andropov ausgestellt wurden), kaum der aristokratischen Bälle.

Diese Verunsicherungen konnten natürlich aufgefangen werden. Der sowjetische Film war schon immer eine Schule des Sehens und spielte den Zusammenstoß zwischen der Form und dem Inhalt der Bauten virtuos aus. Vertov filmte 1930 die Verwandlung einer Kirche in einen Arbeiterklub, sein Bruder, Michail Kaufman, widmete den ganzen Film *Moskau* dem Erklären der neuen Funktionen der Empire-Bauten (ein „Adelsnest“ als Sitz des Revolutionskomitees). Ėjzenštejn vermochte es, die alten Architekturformen – wie das Winterpalais – brillant umzukodieren und für die neue Geschichte als ihren symbolischen Ort zu vereinnahmen. Die alten Zeichen der Macht (Orden, Götter, Denkmäler, Staatssymbole) wurden als Sachen demythologisiert, und die Objekte der neuen Macht (Panzerautos, Flaggen, Telephone, Karten) in Fetische umgewandelt. Deshalb wünschte sich Stalin von ihm als happy end für *Die Generallinie* die Begegnung der Liebenden im Zarenpalais auf der Krim, nun das Erholungsheim für Bauern. Die neue Wahrnehmung wurde geschult durch Wiederholung – siebzig Jahre lang.

Nicht desto trotz stellte Fridrich Gorenštejn 1972 in seinem Roman *Platz* die einfache Frage, in welchem Gebäudetyp ist eigentlich der sowjetische Mensch zu Hause? Welcher Architekturbau passt als Außenpanzer für diesen soziokulturellen Typ? Ein ‚Koiko-mesto‘, ein Bett im Wohnheim, wo ein Individualist sich aggressiv aus der aufgezwungenen Gemeinschaft frei boxt, oder eine alte bürgerliche Wohnung mit einem Mahagonitisch, auf dem bequem die Berichte für den KGB verfasst werden können, oder ein Keller als Ort für politische Verschwörungen und philosophische Debatten, oder eine Küche im Neubau, in der die großen literarischen Werke entstehen sollten? Alle diese Architekturformen wurden an den Helden und seine Handlungen anprobiert, und der Autor stellte sarkastisch fest, der sowjetische Mensch habe keinen Platz, der nicht lächerlich wäre, da Form und Funktion stets auseinanderfallen und „die Raumform“ in der Realität nicht zu finden sei.

Der sowjetische Mensch, den man aus dem Film kennt, lebte vor der Revolution in Kellern und Katen, dann in Palästen der alten Herrscher, bis er sich selbst Paläste bauen ließ (und so die Architekturformen der Herrscher imitierte). In den dreißiger Jahren verklärte der Film die in die Kommunalwohnungen (in bescheidenes Wohnheim für viele) umfunktionierte luxuriöse bürgerliche Wohnstätte als Ort der menschlichen Solidarität. In den sechziger Jahren versuchten

die Filmemacher Chruščevs Neubauten eine poetische Aura zu verleihen. Dmitrij Šostakovič schrieb sogar eine Operette *Moskau – Čeremuški* über das Glück im Neubau, die sofort verfilmt wurde. Nach der Perestrojka allerdings waren alle diese Architekturformen verpönt, die Helden schliefen in den halb zerstörten Industriegebäuden, in Kellern und Unterschlupfen, die ihnen kaum Schutz boten (wie in *Freiheit ist ein Paradies*, 1989, von Sergej Bodrov). Die großzügigen luftigen Wohnungen der Stalin-Zeit oder die gemütlichen Neubauten der Chruščev-Ära (so wie sie früher auf der Leinwand erschienen) wurden nun als schmutzige, verkommene, gefährliche Orte dargestellt, ja als phantastische, tödliche Labyrinth. Dieses Bild der modernen russischen Behausung migrierte in die meisten westlichen Filme (von *Die Jagd auf Schmetterlinge* von Otar Ioseliani, 1992, zu *The Saint* von Phillippe Noyce, 1997). Die ‚Wohnsituation‘ des postsowjetischen Filmhelden war noch dramatischer: Er war prinzipiell hauslos. Er konnte eine Zuflucht für eine Nacht oder eine Woche finden – und zwar in einem Denkmal, einem Museum, einem Zoologischen Garten oder auf dem Friedhof, vielleicht in einer verkommenen Wohnung eines Fremden, in einer permanent temporären Bleibe. Dieser Zustand des „Fremdseins zu Hause“ oder „hauslos im Heim“ wurde zum architektonischen Leitmotiv.

Die verrosteten verschimmelten Bleiben wurden nicht mehr (wie es Tarkovskij so virtuos vermochte) poetisiert, sie waren dargestellt als Formen, die die Gefühle des post-sowjetischen menschlichen Wesens zutiefst beleidigen und erniedrigen. Er konnte hier mal übernachten, doch eigentlich konnte er nur hier sterben oder von diesem hässlichen, dunklen Ort fliehen – meist in die weiße, saubere, jedoch kalte Schneelandschaft, wie in *Bruder* (1997) von Aleksej Balabanov. Da nun die in der sowjetischen Zeit gebauten Wohnstätten als unbewohnbar, gefährlich oder unmenschlich dargestellt wurden, hielt der Film Ausschau nach den Architekturformen der Vergangenheit: einer Kirche, einer Residenz der russischen Aristokraten oder einem Denkmal aus der Sowjetzeit. Sie waren natürlich okkupiert von den falschen, verrutschten Referenten (die Kirche war als Lager oder als Arbeiterklub benutzt), doch gerade diese zerstörten oder umfunktionierten Architekturtopoi versuchte der Film, in einen „neu zu findenden“ historischen Rahmen zu integrieren und dem Zuschauer das Gefühl zu geben, dessen gesetzlicher Erbe zu sein. Die Vergangenheit wurde strukturiert durch Nostalgie und das zu findenden Gedächtnis verwandelte sich mitunter in ein Phantom.

Die zerstörte Kirche in *Die Reue* (1984/87), deren Rekonstruktion der Film beschwor, stand am Anfang dieser Welle. Ein paar Jahre später wurde in Moskau mit dem Wiederaufbau der Christus-Erlöser-Kathedrale begonnen. Allerdings fiel den neuen Regisseuren nichts ein, womit sie die Kirche im Film als „heiligen Ort“ reinstallieren konnten im Vergleich zur künstlerischen Phantasie, die die Filmemacher einst in die Demontage der Kirche investiert hatten.

In Vertovs *Enthusiasmus* ist die Zerstörung der Kirche als ein karnevalistischer Tausch der Symbole inszeniert: Der rote Stern oder die rote Fahne ersetzen das Kreuz; die Kirche wird Klub genannt und am Ende der Kirchenepisode sehen wir eine Bildhauerin, die eine Leninbüste formt, ein Ersatz für die Christusstatue am Anfang. Die Lokomotive fährt auch die neue Bibel – den 12. Band der Lenin-Werke. Doch das ist nur eine Ebene. Die Demontage der Kirche führt ausschließlich die filmische Technik durch, nur sie kann ja diese semiotische Umkodierung bewirken. In dem mehrfach belichteten Bild (mit mehreren Kreuzen) wird ein Kreuz nach dem anderen ausgelöscht. Die Kirche wird optisch „zersplittert“ oder durch die geneigte Kamera und die Diagonalkompositionen zu Fall gebracht. Der rote Stern steigt anstelle des Kreuzes durch den Rücklauf des Films aufs Dach (eigentlich fällt er herunter). Der dokumentarisch aufgenommene Akt der Umfunktionierung der Kirche dagegen, der übrigens „Die letzte Auferstehung“ heißt, verrät die Ambivalenz: die Ikonen werden von den Komsomolzen herausgetragen wie bei der Kirchenprozession zu Ostern, die schauende Menge betet wie gewohnt. Am Ende der Montagesequenz ragt der Kirchturm, der zunächst geneigt, als ob im Fallen, aufgenommen wurde, unbeirrt gerade in den Himmel – eine nicht zu erobernde Festung, ein dunkler Schatten. Die Besiegte oder die Siegerin?

Der post-sowjetische Film stellte die Säkularisierung der Kirchenbauten in der Tradition der *gothic novel* dar: in dem entweihten Interieur zelebrierte die Sowjetmacht die schwarze Messe. In *Reue* wurde die Folterkammer in einer Kathedrale untergebracht, und in *Hammer und Sichel* (1993) diente die Kirche als ein Gefängnisspital für unheimliche medizinische Experimente. In der exotischen Realkulisse einer protestantischen Kirche in Petersburg, in der zur Sowjetzeit ein Schwimmbad war, siedelte Valerij Ogorodnikov eine Irrenanstalt an (*Der Liebeswahn*, 1992).

Doch damit war die Phantasie schon am Ende. Entweder wurde der Verfall poetisiert oder der Aufbau mit denselben technischen Verfahren verewigt, die Vertov für das Filmen der konstruktivistischen funktionalen Bauten verwendete: Die stark verlangsamte Aufnahmegeschwindigkeit ließ die Wolken dramatisch über die Kuppeln fliegen – wie es früher der pathetischen Verklärung des Wasserkraftwerks diente. Nur die Ironie funktionierte: Die gesprengte Kathedrale in *Reue* wurde in Zuckerbauten auf den Torten wiederhergestellt, um die Trauerarbeit zu versüßen. In Nikita Michalkovs Dokumentarfilm *Anna von 6 bis 18* (1993) wurde eine Gemeinde von Gläubigen gezeigt, die auf Knien zu einem Ort im Wald rutschten, weil da früher eine Kirche stand, von der nichts übrig blieb. Diese unsichtbare Kirche, die sie anbeteten, war der Ort des wahren Gedächtnisses, meinte der Regisseur im Kommentar. So feierte die Kirche eine Auferstehung, die der neue russische Film nicht zu symbolisieren vermag. Also

blieb sie unsichtbar, wie die heilige Stadt Kitež. Was in der Legende gut funktioniert, ist in der visuellen Kunst immerhin ein Problem.

Die stalinistischen Bauten und Monumente hatten viel mehr Glück. Sie wurden immerhin gezeigt, wenn auch mit einer grotesken Umkehrung der Funktion. Diesmal mußte der Film sie säkularisieren. Da alle Häuser als unbewohnbar dargestellt wurden, zeigte uns der Film, wie die sowjetischen Menschen gelernt hatten, in Monumenten (oder als Monumente) zu leben. Das Denkmal von Hammer und Sichel diente im Film *Schwanensee. Die Zone* (1990) von Jurij Il'jenko nach Sergej Paradžanovs Drehbuch als Bleibe für einen entflohenen Häftling, der sich in dessen Rundungen wie in den rettenden Mutterleib verkriecht, der verlorene Sohn. Im Film *Hammer und Sichel* von Sergej Livnev (1993) wurde das Monument als Paradigma für die Entschlüsselung der Zeit genommen, angefangen bei der Geschlechtsumwandlung einer gewöhnlichen Frau in einen schillernd attraktiven Mann, und den Mann in das Denkmal seiner selbst. Dieser Vorzeigarbeiter diente im Film als Modell für die reale Statue von Vera Muchina *Der Arbeiter und das Bauernmädchen*. Selbst als der Held versuchte, dieser Denkmalrolle zu entfliehen, und den Gestalter seines Schicksals, Genossen Stalin persönlich, zu töten, wurde er angeschossen. Stumm und gelähmt wurde er als Opfer-Held in seinem eigenen Museum an das Bett gekettet und zum Hauptexponat erklärt.

Die Fabel mutet an wie die travestierte Entlarvung der sowjetischen symbolischen Formen. Doch die visuelle Rhetorik des Films verlangsamte dessen in der Realität längst einsetzende Erosion. Denn das stalinistische Empire faszinierte zu offensichtlich die Imagination der Filmemacher. Nicht ihre Helden verfallen der Nekrophilie (materialisiert in einem Geschlechtsverkehr, den die Frau als Kurator des Museums mit ihrem paralysierten transsexuellen Mann ausführt), sondern sie selbst. Nur auf den ersten Blick wurden die stalinistischen Denkmäler ihrer Funktionen beraubt, das Sakrale (das Denkmal) als Alltägliches (Bleibe oder Bett) benutzt. Auf den zweiten Blick dienten sie der Installation des verklärten Bildes einer selbstbewußten, monströs, masochistisch anziehenden Macht, die sich solch mächtige Monumente schuf. Der unsichtbare Stalin, dessen Denkmäler von allen öffentlichen Plätzen in Russland verschwanden, konnte – nach *Hammer und Sichel* – Puškins *Ehernen Reiter* in der postsowjetischen Imagination ersetzen.

1938 demonstrierte ein Spielfilm, *Das neue Moskau* von Aleksandr Medvedkin, wie diese neuen Architekturformen die alten sakralen Bauten ablösten. Die neuen wurden dabei wie belebte Modelle gezeigt, die alten durch die dokumentarisch gefilmte Sprengung vergegenwärtigt. Um die gewünschte Reaktion zu provozieren (die alten Formen mußten mit Lachen gekoppelt werden), nutzte Medvedkin einen alten Filmtrick aus dem Slapstick – der Rückwärtslauf der Kamera. Die gesprengten Monumente (die Christus-Erlöser-Kirche) wurden auf

der Leinwand wiederhergestellt, so wurde der Lachen der Zuschauer über einen Filmtrick auf die andere Ebene (die Zerstörung der Kirche) übertragen. Heute lachen die Zuschauer (an ganz andere Tricks gewöhnt) während der letzten Sequenz des Films, und ihr Lachen ist provoziert durch die Nichtentsprechung der Proportionen: die monumentalen gigantischen Formen werden als niedliche Puppenhäuschen gezeigt, als Bauten für Zwerge. Natürlich konnten auch die Zuschauer der dreißiger Jahre darüber lachen, doch sie nahmen diese Modelle als utopische Projektionen der nahen Zukunft, die an ihre Imagination appellierten. Die sowjetischen Zuschauer von heute lachen am meisten bei der Demonstration des nicht realisierten Baus: des Palasts der Sowjets, doch die gebauten provozieren nun nostalgische Bewunderung – sie sind wohl die einzigen Monumente, die die Sowjetmenschen wirklich geerbt haben.

Nur im Film eines „russischen Ausländers“ Pavel Lungin fehlte diese Nostalgie. Er konnte spielerisch mit derselben Architekturform (stalinistischen Wolkenkratzern) umgehen, was vielleicht durch den Adressaten und Besteller seines *Luna Park* (1993) verursacht wurde. Finanziert vom französischen Produzenten Marin Karmitz, musste dieser Film den europäischen Erwartungsklyschees entsprechen und das „Eigene“ als „Fremdes“ präsentieren, damit es als „Russisches“ erkannt wurde.

Das Ausland weiß wenig von Russland, doch eines weiß es ganz bestimmt: Russen sind verrückt. Wenn sie Wodka saufen, dann aus der Badewanne. Kühlschränke benutzen sie, um Granaten aus der Zeit des Bürgerkriegs aufzubewahren, und im Ofen ‚backen‘ sie MPs. Außerdem weiß man, dass in Russland der Antisemitismus herrscht und es von russisch-nationalen Verschwörungen nur so wimmelt, angeführt von KGB-Agenten (mit westlicher Sonnenbrille), die dicke unbefriedigte Frauen, Kriegsinvaliden und unschuldige, vor Kraft strotzende Jungen dazu benutzen.

Lungin formte aus diesen Klyschees die Fabel einer Tragödie des Blutes (zwischen Ödipus und Walküre), doch inszenierte er sie als eine exzentrische Komödie: Ein russischer Schwarzenegger hasst die Juden und erfährt plötzlich, dass er eigentlich Halbjude ist, sein Vater jedenfalls war einer. Er geht auf Vatersuche. Der Jude erscheint im Film wie aus dem Bilderbuch: natürlich mickrig, natürlich ein Professor, natürlich ein Musiker, mit überragender sexueller Potenz, ein Chaot, kosmopolitisch und multikulturell. Der Sohn muss wählen zwischen Vater und Mutter – zwischen dem (jüdisch-kommunistischen) Staat und dem (nationalen) Boden – Varianten, die die beiden Figuren repräsentieren. Das mythologisch angehauchte Drama verkehrt sich in eine ideologische Parabel, die in einem Architekturbau eine passende Kulisse findet. Am Anfang des Films sehen wir den Gewaltausbruch der neuen Jugendlichen auf dem Hintergrund des Hotels „Ukraine“, des stalinistischen Wolkenkratzers – die Stütze ihrer angestauten Aggression. Doch gerade in diesem Wolkenkratzer lebt der

Vater des Helden, der für den Staat steht, noch dazu auf dem realen Moskauer „Platz des Aufstands“ (in Erinnerung an die Revolution). Der Vater selbst ist der „Staat“, behängt mit Orden, photographiert mit Kosmonauten, er hat auch alle sowjetischen Schlager komponiert. Der Staat, verkörpert im Vaterhaus, ist altneu, auch so ein Sammelsurium aller Perestrojka-Klischees (die Perestrojka als „jüdischer“ Ausverkauf des Russischen an den Westen): eine ehemalige Lagerdissidentin, die nun aus Paris kommt; westliche Journalisten, georgische Mafiosi, russische Valuta-Huren, die arabische Klienten abschleppen.

Die Mutter versammelt alle Klischees des Bodenständigen – korpulent und blond, von Verschwörungsmanien verfolgt, von persönlichem Neid geplagt (die Juden aus der Prüfungskommission haben sie nicht auf die Bühne des nationalen Bolschoj-Theaters gelassen, also singt sie in privaten jüdischen Restaurants). Die beiden Kräfte – die jüdischen und russisch nationalen, die alten Kommunisten und die neuen Nationalisten – okkupieren dieselben Bauten, die stalinistischen Wolkenkratzer. Lungin motivierte diese symbolische Reversibilität durch das Genre der exzentrischen Komödie.

Aber der Wolkenkratzer dient nun als universeller *film set* für alle *events* der postsowjetischen Geschichte: als Hintergrund für ein Versace *Modeshooting*, eine Kulisse für das Meeting der alten Kommunisten, Stalinisten oder Nationalisten. Das ist die einzige Architekturform, die der moderne russische Film imposant zu „inszenieren“ vermag.

Der dritte Typ von Bauten, die der postsowjetische Film favorisierte, war die aristokratische Villa – zwischen Turgenevs *Adelsnest*; Nabokovs Gutshaus und Čechovs Datsche. *Fremde Ufer* – so der russische Titel von Nabokovs Erinnerungen an die verlorenen Paläste – wurde verstanden als der englische Titel seines Buches: *Speak, Memory!* Der Bau mußte nun in die postsowjetische Gesellschaft in einer anderen Funktion eingeführt werden: nicht als etwas gewaltsam Enteignetes und zweckentfremdet Umfunktioniertes, sondern als ob von rechtmäßigen Erben Bewohntes, als „Unseres“.

Diese Operation konnte nur Nikita Michalkov durchführen, weil er in den siebziger Jahren mit Čechovs und Gončarovs Verfilmungen (*Ein unvollendetes Stück für ein mechanisches Klavier* und *Oblomov*) eine idyllische Welt Russlands geschaffen hatte, die die Intellektuellen als einen angenehmen Spiegel angenommen hatten. Er hatte anstelle der miserablen Moskauer Küchen ihnen die erlesenen Interieurs aristokratischer Sommerresidenzen gegeben – als einzig mögliche, ihren Gefühlen adäquate Behausung. *Oblomov* wurde zum Kern eines kulturellen Mythos über das verlorengegangene Paradies und dessen durchgeistigte Bewohner. Diese Architekturform hatten die modernen Russen als zur Verfügung stehenden privaten Raum verloren (meist wurde er vom Staat okkupiert), doch sie konnten sich selbst als immer noch lebendigen kulturellen Mythos (ohne Haus) bewundern.

Wie kann man die sowjetische Erfahrung in diesen Mythos hineinschreiben? In *Die Sonne, die uns täuscht* (1994) zeigte Michalkov, wie er Čechovs Haus problemlos mit dem *homo soveticus* besiedeln kann. Er bringt in diesem Haus die alten und die neuen Russen zusammen: Professoren der Moskauer Universität und des Konservatoriums, Musiker, Sänger, ihre Witwen, Kinder, Kinderfrauen und Diener begegnen der neuen sowjetischen Aristokratie in der Rolle des wenig gewünschten Schwiegersohns: den Generälen der Roten Armee, einem ehemaligen Bauern, dem engen Freund Stalins. Michalkov wiederholte in diesem Film dieselben Beleuchtungseffekte, die er in Literaturverfilmungen nutzte: der Zigarettenstummel flammt auf in der totalen Dunkelheit; das schattige Haus lässt zwei Arten des Lichts – des kalten und des warmen – aufeinanderprallen. So führt er dieses Haus in das Bewusstsein seiner treuen russischen Zuschauer als das Gutshaus aus seinen alten Filmen ein, als einen Ort mit kultureller Tradition. Nur beherbergt es Rote und Weiße. Die alten Russen retten sich hier – wie auf einer Insel – vom sowjetischen Alltag der dreißiger Jahre. Selbst der rote General wird vom Haus absorbiert. Dessen Sachen, Photographien, Interieurs, Grillen, Büfets, dessen materielles Gedächtnis vereinnahmt den Parvenu, der sich im Bau seiner Klassenfeinde geborgen fühlt. So wird Čechovs Datsche zur Sommerresidenz der sowjetischen Funktionäre mit Privilegien.

Diese Wandlung wird vollkommen klar, als der ehemalige ‚rechtmäßige‘ Bewohner des Hauses auftaucht, der gewünschte Schwiegersohn, ein ehemaliger Musiker, ein ehemaliger weißer Offizier, nun Untersuchungsrichter des KGB, der den General verhaften kommt. Diesem alten Aristokraten samt seinem französischen Diener wird aber im Film die Wohnung gegenüber dem Kreml zugewiesen. Dem sowjetischen Funktionär – die Sommerresidenz des alten Intellektuellen, dem alten Intellektuellen die neue Behausung der Funktionäre. Der Tausch ist perfekt. Doch was zeigt uns eigentlich Michalkov?

Ist die Form als ein leeres Gefäß begriffen, dessen Funktion und Füllung sich ändern lässt und groteske Metamorphosen provoziert, wie Gorenštejn in seiner *Odyssee eines homo soveticus* durch Räume und Allgemeinplätze der Geschichte zeigte? Michalkov meint dagegen, die Architektur formt ihre Bewohner und nimmt sie in Besitz. Der rote General schrieb sich ein in das russische Interieur, der weiße Offizier wurde vom sowjetischen Interieur deformiert. Diese einfache Aussage ist nur ein kleiner Teil von Michalkovs versöhnender Arbeit zwischen alt und neu, Roten und Weißen, die der Regisseur als Erben der nicht zu splitternden Geschichte den Zuschauern präsentieren will. Als einzige Bedingung, unter der diese Vision zu verwirklichen ist, bleibt das Haus als Zuflucht von der Geschichte zu akzeptieren. Seine Erinnerungsarbeit vertauscht das vererbte „falsche“ Gedächtnis durch ein „wahres“ neues, wenn auch historisch falsches. Diese Tendenz offenbarte er noch krasser in seinem *Barbier aus Sibirien*, dessen spektakulärer Start an die Gerüchte gekoppelt wurde, Michal-

kov würde bei den Präsidentenwahlen kandidieren, um nicht nur das Russlandbild im Film zu retten, sondern das Land an sich.

Die vom Film gewählten Bauten, die die Vergangenheit suggerieren und der Gegenwart eine Form geben sollten, sind an Hand abzuzählen. Ein Bautyp schließt den anderen aus, mehr noch: Filme können sie nicht in Beziehung zu einander setzen. Vor uns liegt nicht die tiefe historische Perspektive, sondern die flache Landschaft, in der die unsichtbare Kathedrale, das stalinistische Denkmal (ein Erbe, das man nicht will, doch real hat) und die aristokratische Villa (ein Wunschhaus, das man will, doch nicht besitzt) frei schweben – als miteinander nicht verbundene „Zeichen“. Diese Kette kann noch von anderen Attributen vervollständigt werden: Mickey, Porträts der Zarenfamilie, Werbung für das Konzert der Rolling Stones. Die junge Generation kann diese Zeichen als Attribut ihres Alltags erkennen. Der postsowjetische Film musste sie eigentlich nur in einen lesbaren Text verwandeln, doch er zog vor, seine modernen urbanen Helden als hauslos darzustellen, als Fremde zu Hause und Parvenü in der eigenen Geschichte.

bulgakowa@gmail.com