

ZABRANENIAT PLOD

Die verbotene Frucht

Land Bulgarien 1994
Produktion Methodius Petrikov, National Film Centre, Bulgaria, Himimport Sofia

Regie, Buch Krassimir Kroumov

Kamera Vojchek Todorov
Dekor Iren Mouratova
Montage Jodanka Batchvarova
Kostüme Dimitar Kirova
Ton, Mischung Alexander Batchvarov
Requisite Rossista Georgieva
Produzent Methodius Petrikov
Ausführender Produzent Hristo Jotsov
Musik Georgi Popov

Darsteller
Beamter Samuel Fintzi
Hauseigentümer Erland Josephson
Untersuchungsrichter Georgi Cserhalmi
Frau Serafimova Margarita Terehova
Vater Vassil Michajlov
Nathalia Dessi Krassova
Verrückter Roumen Traikov
Penka Katya Paskaleva
Frau des Beamten Detelina Lazarova

Format 35 mm, 1:1.66, Farbe
Länge 100 Minuten

Uraufführung 28. Oktober 1994, Sofia

Weltvertrieb Film House Petrikov Ltd.
Hipodrouma 114a, Entrance b
Sofia, Bulgarien
Tel.: (359-2) 54 67 626

Inhalt

Der Hauptprotagonist des Films, ein kleiner Beamter, wohnt mit seiner Familie bei seinem Vater. Dort will man ihn nicht, und er ist gezwungen, die Demütigung zu ertragen, wie ein Kind behandelt zu werden, wo er doch längst sein eigener Herr sein sollte.

Seit zwölf Jahren kümmert der Sohn sich regelmäßig um einen einsamen Träumer - den Besitzer einer Villa. Insgeheim hofft er, nach dessen Tod das Haus zu erben. Aber dieser so lange erwartete Tod zögert sich hinaus; stattdessen wächst der Lebensdurst des Hausherrn, und er versucht in dem Beamten mehr einen Schüler als einen Diener zu sehen. Als der Hausherr erkennt, daß es unmöglich ist, mit dem Diener die ersehnte Vertrautheit zu erlangen, und daß er für dessen Glück ein Hindernis ist, stirbt er.

Eine plötzliche Veränderung tritt ein, als der Protagonist Nathalia kennenlernt, einen sehr aufgeweckten Teenager. Frei von jedem überflüssigen Skrupel, vermittelt Nathalia ihm ihre Vitalität und ihre Freude am einfachen Glück - was ihm bis-

lang so fremd gewesen ist. Aber um sie zu retten und um auch seine neuerliche Initiation zu beschützen, muß er die Reue verjagen und infolgedessen seinen Vater verraten.

DIE VERBOTENE FRUCHT ist eine mystische und absurde Allegorie unserer Gegenwart, in der die Rolle des sieben- und vierzigjährigen Sohns von einem jungen, fünfundzwanzig Jahre alten Schauspieler gespielt wird - Symbol eines unterdrückten Geisteszustands, der sich nicht entwickelt hat, aber so rein bleibt wie der eines Engels.

Aufbruch vor Tag

Ein siebenundvierzigjähriger Mann (Samuel Fintzi) mit dem Gesicht eines Kindes bringt Tag für Tag dem Besitzer einer Villa (Erland Josephson) das Essen. Der alte Mann betrachtet seinen Diener als eine eigene Persönlichkeit. Er küßt ihn auf die Stirn und gibt ihm das Buch zu lesen, aus dem er gerade zwei Verse zitiert hat: 'Im Schläfe bin ich wach und sehend, am Tag ich träum' mit offenen Augen.' Er fordert ihn auf, die Welt zu betrachten. Einmal öffnet er eine weiße Gardine für ihn und gibt den Blick frei auf eine Menschengruppe wie aus einem Bild von Hieronymus Bosch. Die einfach gekleideten Menschen stehen in seltsamen Schräglagen vor dem Fenster und halten in ihren Händen kleine Blumensträuße. Alles scheint aus dem Lot geraten zu sein. Dem Diener schwindelt es und er bricht zusammen.

Der namenlose Diener läuft zurück in die Stadt, rennt durch eine Straße, in der sich eine Katastrophe ereignet hat. Die Menschen sind nur in Ausschnitten zu sehen, zu Tode erstarrt. Die Straße ist verwüstet und gespenstisch leer, die Türen der Autos stehen offen. Angst und Entsetzen breiten sich aus. Er kommt zu spät in das Büro, in dem er tagsüber seiner Arbeit nachgeht. Aktenberge türmen sich auf dem Schreibtisch. Ein Kollege ist über einem riesigen Aktenordner in Tiefschlaf gefallen. Der Arbeitsplatz ist ein Ort der Apathie und völligen Erschöpfung. Nicht einmal der Feierabend ist als eine Befreiung von der Fron der Arbeit.

Der Diener ist ein Gehetzter und hetzt sich selbst durch sein Leben. Die Rückkehr in den Schoß der Familie ist in einem kalten Blau gefilmt. In der Natur ist ein Sturm ausgebrochen, der Wind peitscht durch das Haus. Der Aufruhr in der Natur findet seine Entsprechung in den aufbrausenden Emotionen der Familienmitglieder. Der Vater des Dieners betrinkt sich mit seinen Kollegen vom Polizeikommissariat. Der Sohn ist dieser Gelage überdrüssig, er sucht seine Ruhe, legt sich ins Bett und beginnt ein trauriges Lied zu singen.

Die Kinder, die die sogenannte Zukunft noch vor sich haben, blicken auf das Leben der Erwachsenen wie auf einen fremden, gespenstischen Stern. Das Mädchen spielt auf der Ziehharmonika, und sie singt sich mit ihrem kleinen Bruder das Leid von der Seele. Was bleibt ihnen auch anderes übrig? Daß sie von den Erwachsenen verstanden oder gar geliebt werden könnten, diese Hoffnung haben sie längst aufgegeben. In einer Sequenz glauben die Eltern, daß die Kinder hinter dem Vorhang schon schlafen. Die Frau will aus der Ehe ausbrechen, konfrontiert ihren Mann mit einer Trennung. Er dreht sich nur von ihr weg, will davon nichts wissen. Die Kinder, die dieses Gespräch mithören, starren voller Angst auf die Zimmerdecke. Dann umarmt das Mädchen den kleinen Bruder - die Einsamkeit der Kinder in der Welt der Er-

wachsenen.

Einmal sieht der Diener sich in einem Traumbild in einer Beiwagenmaschine sitzen. Es regnet in Strömen, und er schläft zusammengekauert. In seinem Arm hält er eine Stange mit der roten Fahne des Sozialismus. Der Regen peitscht die Fahne. Die Kamera fährt zurück, und man sieht den Fahrer und den Beifahrer, den Vater und den Besitzer der Villa, in einer ausgelassenen Stimmung. Der Beifahrer sieht mit seinem Fernglas die schwarzen Masken der Zukunft. Eine Fahrt in eine strahlende Epoche soll unternommen werden, doch das Motorrad kommt nicht von der Stelle. Es steht still.

Bei einem späteren Besuch des Dieners liegt der Villenbesitzer mit geöffnetem Hemd in seinem Bett. Er hat bereits von dieser Welt Abschied genommen. Noch einmal erhebt er sich von seinem Lager. Als er eine Tür ins Freie öffnet, fällt er tot um. War es ein kalt berechneter Mord oder hatte der Hausherr in das eigene Verlöschen eingewilligt? Der Diener soll das Haus erben, und damit beginnen die Schwierigkeiten. Mit dem Untersuchungsrichter fährt der namenlose Beamte in eine ländliche Gegend. Sie kommen in ihren Geburtsort. Wie in einem Weltenbrand hat das Feuer alles befallen. Bäume und Sträucher stehen in Flammen. Selbst eine Wiege, die an einem Baum hin- und herpendelt, brennt lichterloh, und auch an den Reifen eines Fahrrads lecken die Flammen. Die Rückkehr an den Ort der Geburt ist eine Reise in eine apokalyptische Landschaft. Die Schrecken und Ängste der Kindheit tauchen an der Oberfläche des Bewußtseins auf und stürzen all das Vergangene in eine fiebrige Erregung. Aus einem Ziehbrunnen hieven die beiden Reisenden eine Glocke. Eine Hand taucht aus dem Wasser auf und läutet die Glocke. Wie eine Unheilsbotschaft breiten sich die einzelnen Schläge über der in Flammen und schwarzem Rauch stehenden Landschaft aus.

Krassimir Kroumov ist in seinem dritten Spielfilm am Ende der Utopien angelangt. Das Leben breitet sich vor den Akteuren in seiner gespenstischen Leere aus. Der Alltag hat ihnen Schläge versetzt, von denen sie sich nicht mehr so leicht erholen. Sie sind noch einmal mit dem Leben davongekommen, aber sie spüren, daß ihre Kraft von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde abnimmt. Die Zukunft erscheint ihnen nicht mehr als eine zu gestaltende Epoche, sondern als ein Zeitkontinuum, das Schrecken und Gefahren hervorbringt. Aber vielleicht ist diese Illusionslosigkeit aus dem osteuropäischen Bulgarien eine realistischere Haltung als jene Gesellschaftsentwürfe, in denen die Menschen als Material für die zu schaffende Zukunft verschlissen werden. Am Ende geht der Held mit dem Kindergesicht in einen anbrechenden Morgen. Er weiß, daß die Verzweiflung ebenso trägt wie die Hoffnung.

Während sich die Regisseure im Westen mit einer Nabelschau begnügen, mit jenem selbstverliebten Blick auf die inneren Wahnwelten, bilanziert Krassimir Kroumov die Utopien des christlichen und marxistischen Humanismus. Was bleibt all denen, die im Laufe der Zeit den Glauben an eine überirdische Macht oder an die zwangsläufige Eskalation von Klassenantagonismen verloren haben? Vielleicht jene seltsame Freiheit, das Leben einfach hinzunehmen, die guten Tage und auch die schlechten.

Klaus Dermutz

Ich habe keine Antworten mehr - Der Regisseur im Gespräch

Klaus Dermutz: DIE VERBOTENE FRUCHT entstand nach Ihrem Roman 'Geist des Verbrechens'. Wie ist es zu der Änderung im Titel gekommen?

Krassimir Kroumov: Das war ein langer Prozeß. Ich habe vor ein paar Jahren diesen Roman geschrieben. Normalerweise

verfilme ich nicht meine eigenen literarischen Werke. Als ich nach ein paar Jahren den Roman wiederlas, sah ich nicht nur die Möglichkeit, einige Ideen kinematographisch zu gestalten, sondern auch die Chance, mit diesem Roman in einen Streit zu treten. Plötzlich spürte ich den großen Wunsch, den Helden zu entschuldigen, seine Evolution auf eine neue Art und Weise zu überdenken. DIE VERBOTENE FRUCHT unterscheidet sich grundlegend vom Roman. Ich glaube, daß dieses Bedürfnis, den Helden zu entschuldigen, durch die Veränderung, die Metamorphose unserer Zeit entstanden ist. Es sind die sozialen und metaphysischen Metamorphosen, die vor ein paar Jahren passiert sind, der Zusammenbruch des Sozialismus. Ich begann die Arbeit am Drehbuch 1992.

K.D.: Bezieht sich der Filmtitel auf die Schöpfungserzählung im Alten Testament, auf den Wunsch, vom Baum der Erkenntnis zu essen?

K.K.: Natürlich. Der Titel schöpft seine Energien aus diesem biblischen Archetypus. Meine Arbeit basiert sehr oft auf mythologischer Erkenntnis. Die mythologische Erkenntnis enthält einen Sinn, der im Laufe der Zeit geändert wird. Vor dem Hintergrund dieser mythologischen Erkenntnisse kann ich meinen eigenen Sinngehalt besser hervorheben. Jede Epoche unternimmt eine eigene Interpretation des mythischen Denkens. Bei Gadamer kann man die verschiedenen Deutungen des Prometheus-Mythos in vielen Epochen verfolgen. Der Mythos besitzt eine Struktur, in die man unterschiedliche Sinngehalte hineininterpretieren kann. So ist mein Film eine neue Deutung des Mythos der verbotenen Frucht, und er ist auch eine Neudeutung des Mythos der Ursünde. Die Sünde ist meiner Meinung nach die notwendige Straße zur Selbstbeherrschung und zur Selbsterkenntnis.

K.D.: Auch zur Erlösung vom eigenen Selbst?

K.K.: Ich möchte diese Frage nicht eindimensional erklären. Wenn ein Sinngehalt nur in einer Dimension angegeben wird, verarmt auch das künstlerische Bild. Natürlich ist die Frage der Erlösung für mich ein großes Thema. Vielleicht ist DIE VERBOTENE FRUCHT ein Film über die Erlösung eines Menschen, aber es ist eine Erlösung, die sich qualitativ vom Verständnis der Erlösung in meinen anderen Filmen unterscheidet. Früher suchten meine Protagonisten die Erlösung im Geistigen, mit der VERBOTENEN FRUCHT erzähle ich über den modernen Menschen, der die Grundwerte vergessen hat. Die Grundwerte funktionieren für diesen Menschen nicht mehr.

K.D.: Könnte man den Baum am Beginn des Films als den Baum der Erkenntnis sehen? Aber dieser Baum ist tot.

K.K.: Ich habe mir darüber keine Gedanken gemacht, weil jedes Bild spontan geboren wird. Aber ich glaube, daß jedes Bild sich nach der Wahrheit sehnt. In dieser Suche nach der Wahrheit habe ich eine plastische Lösung gewählt. Der Baum ist ein Bild im Prolog des Films. Dieses Bild symbolisiert gewissermaßen den Film.

K.D.: Welche Verse zitiert Erland Josephson am Beginn des Films?

K.K.: Er zitiert Hölderlin. Das ist ein Schlüsselsatz für diesen Protagonisten. Er zeigt das Doppelleben auf, das diese Figur führt. DIE VERBOTENE FRUCHT enthält verschiedene metaphorische und syntagmatische Entitäten. Das künstlerische Bild ist, wie Tarkowskij sagt, nicht analysierbar und sehnt sich nach dem Absoluten. DIE VERBOTENE FRUCHT erzählt von einer geistigen Wiedergeburt. Man kann es auch anders formulieren: Der Film erzählt von der Geburt der modernen Sensibilität. Der Film erzählt von den unterschiedlichen kulturellen Formen des menschlichen Zusammenwirkens. Der Villenbesitzer, der Vater und der Untersuchungsrichter, der das Verfahren leitet, repräsentieren die unterschiedlichen For-

men der Kommunikation. Ich würde sagen, daß alle drei Formen schiefgehen, sie erleben einen Zusammenbruch und erreichen ihr Ende. Diese drei Formen des menschlichen Zusammenlebens, diese drei Richtungen führen alle zum Haupthelden, zum Sohn. Diese drei Mächte gehen zugrunde, indem sie ihre anachronistische Natur zeigen. Es wird der moderne Mensch geboren, der die veralteten Formen der Erleuchtung ablehnt. Der moderne Mensch findet seinen Weg. Konfuzius sagt, der Mensch wird zweimal geboren. Das erste Mal physisch und das zweite Mal geistig. Am Anfang existiert meine Hauptfigur nur physisch, er lebt ungeboren, in einer latenten geistigen Erstarrung. Erst später wird er vor unseren Augen als geistiges Wesen geboren. Und nun kommt meine neue Deutung: Dieser Mensch macht keinen Versuch, das Leiden in seinem eigenen geistigen Raum zu überwinden. Er lehnt die alten christlichen Werte ab und betritt einen Weg, von dem Nietzsche vor eineinhalb Jahrhunderten gesprochen hat. Das ist der Weg der absoluten Freiheit. Für mich ist dies ein katastrophaler Weg. Für meinen Helden ist es eine Erlösung.

K.D.: Bezieht sich der Ausspruch des Untersuchungsrichters „Wir sind noch nicht geboren“ - er sagt diesen Satz, bevor er sich umbringt - auf Konfuzius? Führt die Absolutsetzung des Menschen nach dem von Nietzsche proklamierten Tod Gottes in die Katastrophe?

K.K.: Ja, ich habe eine Episode weggenommen, die eine direkte Verbindung zwischen diesen beiden Fragen darstellte. Der Hausherr ist die Verkörperung des sozialen, ethischen Typus. Er sieht in dem jungen Mann nicht seinen Diener, sondern seinen Nachfolger, d.h. der Herr möchte kein Herr sein. Der Hausherr möchte auf seinen Diener einen geistigen, einen ethischen Einfluß ausüben. Er sieht in seinem Diener einen geistigen Sohn, der seine Sensibilität übernehmen soll. Der Hausherr ist imstande, eine Unterscheidung zwischen dem sozialen und ethischen Status zu machen. Es spielt keine Rolle, daß der junge Mann in sozialer Hinsicht ein Diener ist. Diese Sichtweise ist charakteristisch für die christliche Kultur, sie resultiert aus der Existenz der zwei Welten, aus der Welt des Geistes und aus der Welt der Materie, des Körperlichen und des Transzendentalen. Der Hausherr ist einfach durchdrungen von dieser Anschauung. Er erblickt das Wesen. Durch den Telos sieht er die Seele. Er lebt im Glauben, er hofft. Er hofft, daß dieser Diener erwachen wird. In einem gewissen Sinne verleugnet er sich selbst. Wenn der Hausherr das Erwachen seines Dieners erwartet, führt dies, wenn es eintritt, zur Negierung ihres Verhältnisses. Wenn er erwacht, wird der junge Mann kein Diener mehr sein. Eine qualitative Umwandlung des Verhältnisses ist die Folge. In diesem Paradox wird sehr stark die geistige Natur des Hausherrn hervorgehoben. Gerade diese sehr hohe und noble Anschauung kann von dem Diener nicht begriffen werden. Der Diener ist diesem hohen Niveau nicht gewachsen. Die Sublimierung dieser Anschauung ist eben die Selbstverleugnung.

K.D.: Der Hausherr möchte sich selbst auslöschen?

K.K.: Der Hausherr glaubt an das Selbstopfer. Es gibt sogar noch einen höheren ethischen Aufschwung in diesem Charakter, wenn er nämlich erkennt, daß sein physisches Dasein ein Hindernis für das Glück des Dieners ist. Die Idee des Selbstopfers materialisiert sich, und der Hausherr stirbt. Seine Hoffnung ist, daß durch seinen Tod der Diener glücklich wird. Es ist das reine Selbstopfer im christlichen Verständnis. Diese erste Form des menschlichen Zusammenlebens geht zugrunde, weil sie vom Diener nicht erkannt und auch nicht angenommen wird. Der erste Zusammenbruch ist der einer einsamen Stimme in der Wüste.

K.D.: Wie kommt es zum zweiten Zusammenbruch?

K.K.: Die zweite Art gemeinschaftlicher Beziehung sind die Blutsverwandten, die genetische Beziehung. Diese Form der Beziehung ist in der Figur des Vaters vertreten. Der Vater ist von paternalistischen Werten durchdrungen. Er identifiziert sich mit der genealogischen Macht. Für den Vater dominiert das Genealogische über das Ethische. Diese Norm kommt aus der Antike. Sie besteht in der Form eines sozialen und ethischen Reglements. Der Sohn ist dem Vater unterworfen. Der Sohn führt die Familie des Vaters weiter und erbt seinen Beruf. Diese Beziehung erreicht in DIE VERBOTENE FRUCHT den Zustand der Atrophie und bricht auch zusammen. Der Sohn lehnt auch diese Beziehung ab. Das Ende des Films hat sogar einen tragikomischen Aspekt, wenn der Sohn durch sein Schweigen den Vater verrät. Das Schweigen ist ein Symbol einer physisch ausgeführten Rache, die in der Polizei verkörpert ist. Dieser Typus von Beziehung ist absolut anachronistisch.

K.D.: Die dritte Form des Zusammenlebens wird vom Untersuchungsrichter verkörpert.

K.K.: Diese Form ist genauso ohnmächtig wie die beiden anderen. Die ersten beiden Beziehungstypen sind auf das andere Subjekt gerichtet. Sowohl der Hausherr als auch der Vater versuchen, ihre Macht und ihre Ideen auf den Diener bzw. den Sohn auszuüben. Der Untersuchungsrichter hingegen interpretiert den jungen Mann nicht als ein Objekt. Er führt die Strategie der seelischen Entblößung, die Strategie des Monologes ein. Der Untersuchungsrichter 'definiert' sich viel mehr durch den Bezug auf sich selbst, als durch den Bezug auf den Hauptprotagonisten. Der Untersuchungsrichter ist auch ein Kind der Moderne. Er hat ein ironisches Verhältnis zu den beiden anderen Formen des Zusammenlebens. Als letzte Möglichkeit zu leben, sieht er die Form des Monologes, der Introspektion, des Leidens und der Selbstbestrafung. Er verzichtet auf einen direkten Eingriff in das Leben des Haupthelden. Das ist paradox, weil er doch ein Untersuchungsrichter ist. Doch er leugnet oder negiert seine Funktion. In dieser Selbstaufspaltung, in dieser Form eines ethischen und moralischen Harakiri wird mit einem Nietzscheanischen Mut eine Selbstbeobachtung und eine Selbstquälerei gezeigt. Der Untersuchungsrichter erreicht den Solipsismus. Das ist eine Monade. Diese Form kann nicht dialektisch sein. Diese Explosion ist gerade ein Ausdruck des Solipsismus. Auch dieser Typus geht zugrunde. Und dann trifft der Held eine simple und einfältige Frau, eine ganz gewöhnliche Frau, die eben durch nichts als ihre völlige Freiheit von sozialen Tabus und Konventionen glänzt. Ihre einzige Existenz besteht in dem Augenblick. Sie stellt keine Ansprüche auf eine bestimmte Beziehungsform. Für die Hauptfigur besteht gerade in dem Zusammentreffen mit dieser Frau die Erkenntnis und Erleuchtung. Der Hauptprotagonist geht durch drei Etappen. Die erste Phase ist bestimmt durch einen physischen Zustand, es ist die Phase des Dienens. Der Tod des Hausherrn weckt ihn zweitens zu einem geistigen Dasein auf, aber er wird von Leidenschaften und Angst überflutet. Es wird nicht das Gewissen geboren. Es entsteht in ihm der Wunsch, zu fliehen, sich zu verstecken, sich zu retten, zu entkommen. Und drittens: Nach dem Tod des Untersuchungsrichters schlägt der junge Mann einen ganz unerwarteten Weg ein. Viele würden meinen, es ist der Weg des Nihilismus, aber ich meine, es ist der Weg des modernen Menschen. Und das Leben, das ich um mich herum beobachte, bestätigt meine Meinung.

K.D.: Verstehen Sie die Hauptfigur als einen neuen Adam, der einer Morgenröte entgegengeht?

K.K.: Nein. DIE VERBOTENE FRUCHT bietet einen Eklektizismus im postmodernen Sinn an. Der Film zeigt ein

Durcheinander von gleichsam unmöglichen, komplementären Formen, eine Mischung aus Adam und Antichrist. Den Weg der Hauptfigur verstehe ich als eine seltsame Evolution. Falls das Wort Evolution veraltet ist, und das ist es, dann biete ich eine andere Bezeichnung an, der Weg ist eine Metamorphose. Man muß einfach sehen, daß sich die Welt, der Mensch in einer gigantischen Metamorphose befindet. Das habe ich einfach gespürt. Solche Prozesse beginnt man am besten zu verstehen, wenn man sie am eigenen Leib erlebt, jene Prozesse, wie wir sie vor ein paar Jahren erlebt haben. Das war meine Vision und meine Erkenntnis: Die Metamorphose, die stattfindet, ist die Trennung vom christlich-religiösen Ursprung. Es ist nicht nur ein Abschiednehmen, sondern ein Zertrampeln der alten ethischen und moralischen Werte. DIE VERBOTENE FRUCHT ist kein Film mit einer moralischen Kritik. Ich kritisiere nicht die christliche Metamorphose wie in meinen beiden früheren Filmen. Damals war meine Position vom Hintergrund christlicher Werte bestimmt. Jetzt versuche ich, meinen Helden handeln zu lassen, ich versuche, dieses kritische Moralisieren zu verdrängen, zu entkräften, mich selbst von bestimmten Vorurteilen, von den älteren, immer mehr obsolet werdenden Formen des kulturellen Selbstbewußtseins zu befreien. Ich nehme ein Bild, um dies zu verdeutlichen: Ein Objekt dreht sich auf einer Eklipse. Wenn die Schwerkraft sich in einem Augenblick verringert oder ganz verschwindet, verläßt der Trabant den Ursprung, den Mutterplaneten und verliert sich im Kosmos. Der Kosmos ist furchtbar, weil er unbekannt ist. Aber wir müssen auf die moralische Verurteilung des Unbekannten verzichten.

K.D.: Warum haben Sie im Gegensatz zum Roman und zum Drehbuch im Film das Bestreben, den Helden zu 'entschuldigen'?

K.K.: Meine Überzeugung ist es, daß man darauf verzichten muß, das Unbekannte zu verurteilen. Solange man von einer moralischen Position ausgeht, urteilt man immer eingeschränkt. Diese Entschuldigung besteht in der Befreiung des Helden von meiner Gewalt, von der Abhängigkeit zu mir. Der Autor hat kein Recht, Urteile über seine Charaktere zu fällen. Der Autor muß allein diese Charaktere wahrhaftig machen. Die Wahrhaftigkeit meiner Charaktere leidet nur unter meinem Gericht. Deswegen habe ich meinen Helden vom moralischen Urteil befreit. Der Held hat nun seinen eigenen Weg gewählt.

K.D.: Welche Position wählt Ihr Held, denn der Mensch ist, wie Karl Marx gemeint hat, kein außerhalb der Gesellschaft hockendes Individuum?

K.K.: Für die Kunst ist es immer gut, wenn es keine Position gibt. Moralpredigten funktionieren nicht. Sie werden abgelehnt und sind anachronistisch. Noch weniger klappen diese Einstellungen in der Kunst. Ich versuche, das Leben wahrhaftig zu zeigen, im Einklang mit meinen Vorstellungen von Schönheit und Gerechtigkeit. Das geht über die triviale Trennung von Gut und Böse hinaus. Die Kunst hat schon zu lange unter dem Zustand gelitten, eine moralische Richterin zu sein. Ich bin auch so gewesen. Vielleicht bin ich es noch, aber mein Bestreben ist inzwischen, ein anderer zu sein. Die Welt verändert sich qualitativ, es geschieht eben jene Metamorphose. Und wir dürfen nicht aufgrund unserer jahrhundertalten Wertvorstellungen sagen, daß das Kommende schlecht sein wird. Es könnte für ein weiteres Gespräch sehr interessant sein, diesen Film im Lichte der Philosophie des Personalismus von Berdjajew zu sehen. Es ist eine große Frage, ob der Held am Ende des Films depersonalisiert wird. Oder er findet am Ende ganz unerwartet zu sich selbst, seine eigene Identität. Bisher habe ich die Identität als eine Verbindung mit den überlieferten Werten gesehen. Jetzt findet der Haupt-

protagonist die Identität in sich selbst, in der Zeit, in dem Augenblick, in dem er lebt. Es ist nicht zufällig, daß der Postmodernismus auf eine Botschaft verzichtet hat. Der Autor ist schon lange kein Messias mehr, in dem Sinne wie er es in der mittelalterlichen Kunst gewesen ist oder selbst noch im 19. Jahrhundert, in einer Zeit also, in der die Schriftsteller Lehrer einer ganzen Epoche waren. Die letzten großen Erlöser sind Mitte, Ende dieses Jahrhunderts gestorben, Thomas Mann, Hermann Hesse, Luis Buñuel, Andrej Tarkowskij. Der moralische Dualismus muß verlassen werden, das muß man aufgeben. Wir müssen unsere Augen für viele neue Dinge öffnen. Wir müssen genau wie dieser Held mit sehr vielem aufräumen und Platz schaffen. Ich habe keine Antworten mehr. Ich habe Angst, daß es auch keine Fragen mehr gibt, die ich stellen kann. Die neuen Formen des Lebens sind so facettenreich, so unbegreiflich. Man soll sich nur nach der wahren künstlerischen Gestaltung sehnen und nicht der geistige Lehrer seiner Helden sein. In der modernen Welt kann keiner der geistige Lehrer eines anderen Menschen sein. Die Menschen streben eine absolute ethische Freiheit an. Das ist die Tendenz. Für mich ist das ein Zerfall des menschlichen Zusammenlebens. Die Welt zerfällt in einzelne Individuen. Unabhängig, stolz, selbständig, glücklich. Vor ein paar Jahren noch habe ich dies für schrecklich gehalten. Ich habe aus der Position der christlichen Religion geurteilt. Aber das Leben ist reicher als jede Theorie. Wenn wir von diesen Theorien gefangengehalten werden, riskieren wir, altertümlich, obsolet, komisch, lächerlich zu werden und aus dem Lauf der Zeit zu fallen. Wir können nicht sagen, was gut und schlecht sein wird. Aus diesem Grund mußte ich mich selbst anstrengen, um als Autor, um als moralischer Richter zu verschwinden.

Das Interview führt Klaus Dermutz am 15. Juli 1994 in Berlin

Biofilmographie

Krassimir Kroumov, Autor, Theater- und Filmregisseur, Schriftsteller und Dramaturg, wurde 1955 in Schumen geboren. Er besuchte ein französisches Lyzeum und studierte anschließend Literatur an der Universität von Veliko Turnovo; danach besuchte er die Bulgarischen Akademie der dramatischen Künste und des Films. Sein Abschlußfilm *Etwas nach Mitternacht* entstand 1985. Sein erster Film *Exitus* (1988/89) wurde mit drei nationalen Preisen ausgezeichnet und auf mehreren Festivals gezeigt, darunter in Berlin und Montreal. Der zweite Film, *Das Schweigen*, wurde für den 'Felix' 1992 in der Sektion 'Junges Kino' nominiert. Außerdem erhielt dieser Film den Großen Preis des Festivals des jungen osteuropäischen Films in Cottbus. Neben seiner Filmarbeit schrieb Kroumov das Theaterstück 'Begräbnis ohne Leichnam' sowie den Roman 'Der Ertrunkene' (1989).

Nach Motiven seines zweiten Romans, 'Der Geist des Verbrechens', drehte er 1994 seinen dritten Spielfilm, DIE VERBOTENE FRUCHT.