



Border (2009) © Harutyun Khachatryan

www.kino-krokodil.de

DER POET ALS DOKUMENTARIST - WERKSCHAU HARUTYUN KHACHATRYAN

ՊՈԵՏԸ՝ ՎԱՎԵՐԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՆ՝ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՖԻԼՄԵՐԻ ՇԵՏԱՀԱՅԱՑ ՑՈՒՑԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆ

DOKUMENTIEREN DES WINDES

Wenn je ein Künstler durch einen frühen traumatischen Eindruck geprägt wurde, dann ist es der armenische Filmemacher Harutyun Khachatryan. 1955 in Achalkalaki geboren, einer von Armeniern bewohnten Stadt in Sowjetgeorgien, nur 29 km von der Grenze zur Armenischen SSR entfernt, wuchs er auf zwischen Welten – mit der Sehnsucht nach einer Heimat, die unerreichbar bleibt und doch bis zum letzten Atemzug zurückruft. Dieses Gefühl durchzieht unweigerlich fast alle seine Filme und besonders die sechs Werke, die in „Der Poet als Dokumentarist“, der Retrospektive des Kinos Krokodil, zu seinem 70. Geburtstag, gezeigt werden.

„Bevor ich zur Schule ging“, erinnert sich Khachatryan, „hatte ich nicht bemerkt, dass ich nicht in Armenien lebte.“ Wegen der Nähe zur türkischen Grenze, die von jenen genutzt wurde, die das Leben in der Sowjetunion hinter sich lassen wollten, war die Region stark von Grenzschutz überwacht. Viele versuchten, die Grenze zu Fuß zu überqueren, doch die schneebedeckten Berge um Achalkalaki verhielten sich kalt und gleichgültig gegenüber ihrem Schicksal. Dort trafen viele ihren Schöpfer. Dieses Schicksal teilten damals wie heute armenische Studenten, die – so Khachatryan – ohne eine Sondergenehmigung nicht in Jerewan, der Hauptstadt Armeniens, studieren konnten. In der Vorstellung eines Teenagers verfestigten diese Geschichten und Gerüchte, die über die scheinbar idyllischen Wiesen und Grasländer zu ihm drangen, endgültig das Gefühl – ja, die Überzeugung –, dass Linien auf einer Karte einen Menschen zerschneiden können. Mental und zuweilen buchstäblich.

Doch 1989 nahm die Erosion der Mythen, die den Vielvölkerstaat zusammenhielten, in Khachatryans erstem Spielfilm eine tragisch nationale Form an – dem treffend betitelten *Wind of Oblivion*. Man könnte behaupten, dass der Zusammenbruch der UdSSR

mit Beginn der Karabach-Bewegung 1988 einen unumkehrbaren Punkt erreichte, als Hunderttausende in Armenien und Berg-Karabach auf die Straßen gingen und Gerechtigkeit sowie Vereinigung forderten. Daher überrascht es nicht, dass genau hier *Wind of Oblivion* ansetzt. Ein semifiktionales Roadmovie, mitverfasst von Khachatryans ständigem Mitarbeiter Mikayel Stamboltsyan, begleitet er den armenischen Liedermacher Ruben Hakhverdyan auf seiner Reise durch weite Strecken der UdSSR, während dieser Armenier aufsucht und befragt, die die Heimat verlassen hatten. „Vielleicht hat uns die Natur so erschaffen, dass wir vor uns selbst davonlaufen müssen“, sagt Theaterregisseur Hayk, dessen Flucht ihn von den sonnigen Tälern Armeniens bis in die eisige sibirische Tundra geführt hat. Unter den Schreck einflößenden kakophonischen Klängen der Symphonien des Komponisten Avet Terterians (ein treuer Begleiter auf Khachatryans Reisen) wird das Ganze zu einem fast fatalistischen Bericht über ein Volk, das versucht, der Last seiner Geschichte auszuweichen, nur um immer wieder von ihrem Gewicht erdrückt zu werden.

Gleichwohl, wenn ein Emigrant zurückkehren würde, was würde er sehen? *The Return of the Poet* (2006), Khachatryans zweite filmische Heimkehr nach *White Town*, ist eine düstere Reflexion dieser Möglichkeit. Der Dichter ist in diesem Fall der armenische Ashugh (Barde) Jivani des späten 19. Jahrhunderts, der in einem kleinen Dorf bei Achalkalaki geboren und aufgewachsen war. Als wolle der Film die pastorale Schönheit vermitteln, die den Dichter prägte und in seinen Liedern Ausdruck fand, verweilen die ersten Minuten bei idyllischen Landschaften um Achalkalaki, Nahaufnahmen von aneinander gekuschelten Schafen und Kuppeln armenischer Kirchen, deren friedlich läutende Glocken die Luft erfüllen. Der Rest des Films gestaltet sich jedoch, so scheint es, als beängstigender Kontrapunkt zu diesem Idyll, als eine Statue Jivanis aus Stein gehauen und quer durch Armenien transportiert wird, um in seiner Heimat aufgestellt zu werden. Was die strengen Augen der Statue in der Gegenwart sehen, erscheint als ernste Umkehrung des Beginns, da selbst die geborgenen Schafe offenbar zur Schlachtung für ein Festmahl bestimmt sind. Die Reise der Statue dient nur als Vorwand, um eine Reihe filmischer Impressionen miteinander zu verweben. *The Return of the Poet* ist mehr ein Fluss locker verbundener Bilder und Klänge, weniger über sein Sujet, als vielmehr es umkreisend; wie meistens in Khachatryans Werk. Diese audiovisuellen Ströme, die bisweilen wie dokumentarische Fieberträume wir-

ken, transportieren mehr Emotion als die Handlungen selbst, die bewusst dünn und vage gehalten sind. Dies zeigt sich auch in *Border* (2009), wohl Khachatryans meistdiskutiertem Film, der von Abbas Kiarostami gelobt wurde und sich in einem Satz zusammenfassen lässt: Eine Kuh überschreitet eine Grenze, gelangt in ein anderes Land, wird auf einen Hof gebracht, entkommt aber immer wieder. Faktisch wird nichts weiter erklärt; weder, in welchen Ländern wir uns befinden, noch, wer diese Bauern sind, noch, was die Kuh antreibt, ständig davonzulaufen. Doch die Sehnsucht nach einem Ort, den man Heimat nennt, ist an sich weitgehend unerklärlich. In diesem Sinn bleibt der Film der unmöglichen Sehnsucht und dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit treu, die Khachatryans Kino durchdringen. Am deutlichsten wird dies in einer Einstellung der entflohenen Kuh, die auf einem grasbewachsenen Pfad direkt auf die Leinwand zu rennt. Verstärkt durch anschwellende Orchestermusik, klingt die Szene sanft mit den kaum hörbaren Vibrationen der Kuhglocke aus, bevor ein harter Schnitt das Bild auf den Stacheldraht eines Grenzzauns richtet. *Border* ist eines von Khachatryans am leichtesten als Fiktion einzuordnenden Werken, doch sein Gesamtœuvre spiegelt in gewisser Weise die Entwicklung des sogenannten Dokumentarfilms wider – vom wörtlichen Dokument, dem reinsten Abbild physischer Realität, hin zur Nutzung des Realen als Rohstoff, ähnlich wie der Spielfilm es mit inszenierter Wirklichkeit tut.

Doch in den 2010er-Jahren kehrte Khachatryan, seiner Weltsicht treu bleibend, zu seinen dokumentarischen Wurzeln zurück, um die realen Figuren aus seinem Debütfilm von 1989 wieder aufzusuchen und zu sehen, wohin sie der Wind des Vergessens in vier Jahrzehnten getragen hatte. Das Ergebnis war eine Trilogie: *Endless Escape*, *Eternal Return* (2014), *Deadlock* (2016) und *Three Graves of the Artist* (2022). Der erste Teil erzählt die Geschichte von Hayk Khachatryan, jenem Theaterregisseur aus Sibirien, der *Wind of Oblivion* einen seiner unvergesslichsten Dialoge schenkte. Der zweite folgt Levon Avetisyan, der in den 1990er-Jahren während der schweren wirtschaftlichen Krisen im postsowjetischen Armenien eine Green Card gewann und in die USA auswanderte – nur um dort den langsamen Verfall seiner Familie in einem fremden Land mitzuerleben. Der dritte schließlich ist eine Ode an den exzentrischen Maler Vahan Ananyan, dessen schiere künstlerische Dynamik unauslöschliche Spuren in Jerewan, Kiew und Tallinn hinterließ. Zwei dieser Männer sind heute tot, einer

lebt weiter geplagt von dem, was hätte sein können oder sein sollen. Obwohl in völlig verschiedenen Teilen der Welt gedreht, lesen sich alle drei Filme wie ein Nachruf auf die Verstorbenen und ein Obituar auf die vielleicht naive Hoffnung, eine bessere Heimat zu finden als die, in die man hineingeboren wurde.

In einer Zeit, in der einerseits täglich neue Zäune errichtet werden und die Zahl der Vertriebenen so hoch ist wie seit dem Zweiten Weltkrieg nicht, und andererseits natürlich gegebene Grenzlinien künstlich weggeschwächt werden, scheinen Khachatryans Filme von düsterer Relevanz zu sein; manche vielleicht noch mehr als zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung. Zusammengenommen sind sie eine filmische Suche nach Zugehörigkeit durch Jahrzehnte hindurch, über Kontinente hinweg und auf verschiedenen Seiten von Grenzlinien in Raum und Zeit – ein großes Abenteuer, vermittelt durch kleine, intime Porträts, das Läuten einer Kuhglocke und das stumme Starren einer Statue. Der ruhelose Mann hinter der Kamera versucht verzweifelt, die Quelle jener Entfremdung zu erfassen, die die Welt antreibt. Ist es der hektische Wind um uns herum oder unser eigener Atem, der uns von innen her ergreift? Fragen Sie sich selbst: Wohin wird uns der Wind des Vergessens als Nächstes tragen?

Artur Vardikyan
(Aus dem Englischen von Fred Kelemen)

EINE FILMREIHE
IN ANWESENHEIT DES REGISSEURS
HARUTYUN KHACHATRYAN
ANLÄSSLICH SEINES 70. GEBURTSTAGS

DANK GEHT AN FRED KELEMEN

Do 16.10.2025
18 Uhr
Wind of Oblivion
20 Uhr Return of the Poet

Fr 17.10.2025
18 Uhr
Border
20 Uhr Endless Escape, Eternal Return

So 19.10.2025
17 Uhr
Deadlock
20 Uhr Three Graves of the Artist

MEIN LEHRMEISTER IST DIE WIRKLICHKEIT

GESPRÄCH ZWISCHEN ERIKA RICHTER (+) UND HARATYUN KHACHATRYAN IM APRIL 2015

Wie kamen Sie zum Film?

H.K.: Es passierte zufällig. Als ich 13 Jahre alt war, mietete ein Filmvorführer in dem Haus, in dem ich wohnte, eine Wohnung. Er zog von Dorf zu Dorf, um Filme vorzuführen. Genannt wurde er Meister Ratsch. Er hatte einen Film dabei, den er jeden Sonntag in den Dörfern zeigte. Als er merkte, dass ich an der Projektion sehr interessiert war, bot er mir an, ihn als eine Art Helfer zu begleiten. Er war ein sehr geselliger Mensch und liebte es, Wodka zu trinken. Jedes Mal, wenn er in ein neues Dorf kam, ging er zuerst zum Bürgermeister oder zum Kolchosvorsitzenden und machte sich mit ihnen eine gute Zeit. Und ich war für die Filmvorführung zuständig. Der Film bestand aus einzelnen Rollen, die nicht miteinander verbunden waren. Als ich den Film zehnmal oder mehr gezeigt hatte, wurde es für mich langweilig, und ich begann, die Filmrollen etwas zu schneiden. Heute weiß ich, dass es ein großes Verbrechen war, dass ich, ohne dass es der Filmemacher wusste, den Film so geschnitten hatte, wie es mir gut schien. Aber mir hat es großen Spaß gemacht. Am Anfang hatte der Film eine Länge von 2 Stunden, und am Ende war er eine Stunde lang. Das war meine erste Erfahrung mit Schnitt. Ich war natürlich neugierig zu erfahren, was noch dazu gehört, damit ein Film zustande kommt. Ich war überzeugt davon, dass ich, wenn ich die verschiedenen handwerklichen Tätigkeiten beherrsche, die zum Filmemachen gehören, bessere Filme machen kann als den, den ich vorführte und der mir so langweilig geworden war.

Und gingen Sie später zur Schule, um das Filmemachen zu lernen?

H.K.: Als ich 16 Jahre alt war und die Schule abgeschlossen hatte, ging ich nach Eriwan und bewarb mich an der Filmhochschule. Ich wurde jedoch abgelehnt. Die Leute an der Schule sagten mir, ich spräche zu schnell und undeutlich und wäre unfähig, mit Schauspielern so zu sprechen, dass sie verstehen könnten, was ich von ihnen will. Ich versuchte zu erklären, dass ich Filme machen will, bei denen ich nichts mit Schauspielern zu tun habe, blieb aber unverstanden. Im nächsten Jahr bewarb ich mich wieder. Dasselbe Ergebnis. So vergingen sieben Jahre und ich schaffte es nicht, an der Filmhochschule angenommen zu werden. Ich lernte einen anderen Beruf, heiratete, Kinder kamen. Aber ich versuchte noch ein achttes Mal, mich an der Filmhochschule zu bewerben. Es gab 12 Plätze für Regie, und bei der Aufnahmeprüfung wurde ich der Vierzehnte. Das heißt, wieder nichts. Da habe ich das Thema für mich abgeschlossen. Aber in diesem Jahr gab es einen Menschen auf dem Platz Nummer 15, der sehr gute Beziehungen zur Kommunistischen Partei Armeniens hatte. Und diese Nummer 15 sollte eigentlich in die Regieklasse kommen. Seinetwegen wurde das Aufnahmeprinzip geändert und es wurde gesagt: Wir erweitern dieses Jahr die Regieklasse und nehmen 15 Leute auf. So wurde auch ich aufgenommen. Nach dem Abschluss der Filmhochschule begann ich als Regieassistent zu arbeiten. Aber ich hatte keine Lust auf Spielfilme. Ich hatte einen Komplex, weil mir zu oft gesagt worden war, dass ich unfähig sei, mit Schauspielern zu arbeiten. Deshalb kam für mich nur Dokumentarfilm in Frage.

Ihre Art des Dokumentarfilms hat etwas sehr Spezifisches. Es handelt sich nicht um Dokumentarfilm im traditionellen Sinn. Es ist eine Art Erschaffung einer neuen Welt. Und zwar nicht nur im Film, sondern direkt, in der Realität.

H.K.: Meine Filme bewegen sich an der Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Dabei ist für mich die

Atmosphäre sehr, sehr wichtig. Die Bilder sind wichtig und die Atmosphäre. Mit der Atmosphäre wirst du stets zeitlos sein. Es gibt keine Regeln, wie man Atmosphäre schafft. Das ist keine Kopfsache, sondern eine Bauchsache. Das ergibt sich meistens erst während des Drehens. Was ich so wahrnehme und wie ich mich fühle. Die Atmosphäre lügt nicht, sie kann nicht manipuliert werden. Die Atmosphäre ist für mich das ehrlichste Element im Film.

Die Unterscheidung Dokumentarfilm – Spielfilm finde ich, bezogen auf Ihre Filme, unwichtig. Eigentlich sind Ihre Filme Gedichte in filmischer Form. Poeme.

H.K.: Die Filme, die ich hervorbringe, stellen meine ganz eigene Welt dar. Kein anderer kann diese Welt so sehen und zeigen. Ich denke, es ist völlig richtig, dass ich nicht zum Spielfilm gegangen bin. Der Spielfilm hat seine rigiden Strukturen, denen gefolgt werden muss. Und ich wäre nie in der Lage gewesen, kommerzielle Filme zu machen.

Ich bin stark beeindruckt von Ihrem Film BORDER (2009), ein Film, der bestätigt, was Sie eben gesagt haben, dass es sich um Ihre eigene Welt handelt. So widersinnig und absurd habe ich Grenzen nie erlebt wie angesichts dieser Büffelkuh, die einfach nicht verstehen und nicht akzeptieren kann, dass sie nicht zurück kann in ihre Heimat Aserbaidschan.

H.K.: Das Thema „Grenzen“ ist ein ebenso wichtiges Thema für mich wie das Thema „Rückkehr“. Das wird bereits in dem Film WEISSE STADT berührt. Diese Stadt liegt in Georgien. Da war die Grenze, und über diese Grenze durfte man nicht rüber gehen. Alle Grenzen, physikalische, mentale und natürlich auch die echten Grenzen zwischen den Ländern haben mich immer gestört. Das sind Barrieren. Grenzen verursachen den Menschen Ängste. Die Menschen reagieren stets ängstlich, wenn sie an Grenzen kommen. Und das ist der Unterschied zwischen Menschen und Tieren. Die Tiere verstehen keine Grenzen. Die Tiere waren für mich immer sehr wichtig. Es sind sehr ehrliche Lebewesen. Die Büffelkuh war für mich ein wichtiger Schauspieler, aber ein sehr, sehr schwieriger Schauspieler. Ein Festival hätte am liebsten die Büffelkuh als besten Schauspieler ausgezeichnet, wenn es möglich gewesen wäre.

Das Schlussbild mit der toten Kuh und dem Kälbchen, das zaghaft aus dem Stacheldraht-Grenzzaun herauszufinden versucht, ist erschütternd. Die Absurdität der Grenze wird einfach und sinnlich ausgedrückt. Wie ist Ihnen diese faszinierende Idee gekommen?

H.K.: Die Flüchtlinge brachten natürlich ihre Tiere mit, die Haustiere, die Nutztiere. Für mich war es wichtig, über die Tiere nachzudenken. Die Menschen hatten die Möglichkeit, über ihr Leid zu sprechen, sich untereinander auszutauschen. Aber wie ist es für ein Tier, das diese Möglichkeit nicht hat. Das Schweigen der Tiere hat mich sehr unruhig gemacht. Tiere verstehen keine Grenze und können sie auch gar nicht akzeptieren. Ihr Leid ist gewissermaßen der reinste Ausdruck des Leides überhaupt.

Ja, aber in der Filmkunst wird dies selten genützt. Außer Ihrem Film fällt mir als vergleichbares Beispiel nur AU HASARD BALTHASAR nur von Robert Bresson ein, über das Leben eines Esels.

H.K.: Diesen Film sah ich vor langer Zeit. Aber ich sage immer wieder: Von Filmen werde ich nicht beeindruckt oder beeinflusst. Bei mir passieren ganz spontane Dinge, die scheinbar gar nichts miteinander zu tun haben. Dann schreibe ich bestimmte Dinge auf, dokumentiere sie. Und plötzlich geschieht etwas, gewissermaßen explodiert etwas in mir, und ich muss einen Film drehen. Ich mache keine Filme, um Arbeit zu haben. Filmemachen ist für mich kein Beruf. Auftragsfilme sind für mich nicht denkbar.

Wie ist das große Feuer entstanden in BORDER?

H.K.: Wir haben das Feuer gelegt. Dieses Feuer wie auch alle anderen Ereignisse, die im Film gezeigt werden, hat sich wirklich ereignet. Aber entweder wir waren nicht dabei, als es tatsächlich passierte oder wir hatten nicht die Möglichkeit zu filmen. Ich sage noch einmal: Wenn ich nicht die Möglichkeit habe, reale Ereignisse aufzunehmen, die aber für das Gesamte wichtig sind, habe ich kein Problem damit, sie zu inszenieren, gewissermaßen Spielfilm zu machen.

ENDLESS ESCAPE, ETERNAL RETURN unterscheidet sich grundlegend von Ihren vorangegangenen Filmen: Es wird gesprochen. Ich habe es so verstanden, dass Sie ein großes Projekt zum Thema „Weggehen und Wiederkehr“ vorhaben, um dieses grundsätzliche Problem in einen großen Rahmen zu stellen. Ist das so?

H.K.: Ja, weil ich in Angst und Sorge lebe. Aber für mich ist ein Film kein Projekt, das man mit irgendetwas anfängt und dann irgendwann abschließt. Es können immer viele Sachen parallel laufen. Wenn ich etwas drehe, laufen in meinem Kopf auch immer andere Sachen. Einer meiner Dozenten, der jetzt mein Assistent ist, hat einmal gesagt, dass ich keine Haut hätte. Man könne meine Nerven gewissermaßen bloß sehen. Ich lebe also mit meinen Filmen oder durch meine Filme. Neben den Filmen, die Sie kennen, habe ich auch andere Dinge gemacht. Zwischen 1990 und 2001 habe ich keinen Film gemacht. Angst und Sorge beherrschten mich, eine schlimme Nervosität. Ich war wie gelähmt. Ich konnte es nicht.

Der Protagonist dieses Films, Hayk, ein Theaterregisseur, der meistens in Moskau lebt, spricht sehr viel. Aber über das zentrale Thema, nämlich seine Wurzellosigkeit, sein Leben in der Fremde, spricht er fast gar nicht. Es ist ein Schweigen anderer Art.

H.K.: Das haben Sie sehr schön gesagt. Ein Schweigen anderer Art. In diesem Film wird viel gesprochen, aber der Stil ist derselbe. (...) Der nächste Film erzählt von einem Mechaniker, der nach Amerika emigrierte und dort lebt. (...) Der Held des dritten Films ist ein Maler, der Armenien verlassen hat und nach Estland gegangen ist. Es sind verschiedene Menschen, aber das Thema ist stets Heimat, Heimatlosigkeit, Verlassen und Vermissten der Heimat. Oder Rückkehr oder Nie-wieder-zurück. (...)

Aus Ihrem letzten Film gewann ich den Eindruck, dass das Thema Heimat bzw. Sehnsucht nach Heimat ein Zentrales Thema für die Armenier ist, möglicherweise auch unabhängig vom Genozid? Sehe ich das richtig?

H.K.: Mittelbar gibt es keinen Zusammenhang, aber in der Tiefe liegt da der Ursprung aller Probleme der Armenier.