Film : die versiegelte Zeit

Autor(en): **Tarkowskij, Andrej / Fedorowskij, Natan**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **39 (1987)**

Heft 10

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-931962

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Verwirrter von einem Krankenwagen abtransportiert.» (Hans Gerhold, Opfer, in: filmdienst 26/1986)

Der Film wurde 1986 in Cannes uraufgeführt, erhielt dort nicht den grossen Preis, die «Goldene Palme», wohl aber den Spezialpreis der Jury (den eigentlichen Cineastenpreis), denjenigen der FIPRESCI (der internationalen Filmkritik) sowie den Preis der Ökumenischen Jury der christlichen Kirchen. ■

Aus Beiheft 1/87 der «Film-Korrespondenz»

Natan Fedorowskij

Film – die versiegelte Zeit

Interview mit Andrej Tarkowskij

Ihr Buch trägt denselben Titel wie einer Ihrer Artikel, der in der sowjetischen Zeitschrift «Filmkunst» veröffentlicht wurde. «Versiegelte Zeit»: Was verstehen Sie darunter?

«Versiegelt» – dieses Wort ist im allgemeinen in der russischen Sprache nicht mehr ganz zeitgemäss. Es wirkt ein wenig altmodisch. Vielleicht nicht altmodisch in dem Sinne, dass es heute nicht mehr benutzt werden dürfte. Ganz im Gegenteil. Es verbindet uns mit etwas Vergangenem. Und dieses Wort «versiegelt» bedeutet für uns, oder besser für mich, etwas zum Ausdruck Gebrachtes und dann für lange Zeit Festgehaltenes. Doch «festhalten» ist nicht das richtige Wort. Es geht nicht darum, «versiegeln» heisst eben aufzeichnen für immer. In der Weise, wie der Künstler dieses oder jenes Bild wahrnimmt. Das ist meiner Meinung nach ein ästhetisches Problem. Man kann dieses Wort zum Beispiel nicht auf eine Fotografie anwenden.

Nicht einmal auf eine Fotografie von hoher künstlerischer Qualität?

Ja, eben nur auf eine solche Fotografie, d. h. wenn diese aufhört, einfach nur ein Bild zu sein und zum Kunstwerk wird. In diesem Sinne hat zum Beispiel Nikolai Leskow das Wort «versiegelt» benutzt, als er einer seiner Erzählungen den Namen «Der versiegelte Engel» gab. «Versiegelt» meint darin etwas sehr Feierliches, Zärtliches, Tiefes und besitzt fast religiöse Bedeutung. Deshalb ist versiegelt gewissermassen ein sehr russisches Wort und ein sehr russischer Begriff, und «Versiegelte Zeit» hört auf, nur die Idee von der Fixierung unserer Zeit zu sein. Es geht hier um ästhetische Werte, um die seelische und schwebende Beziehung zu dem Problem – das Problem dessen, was nicht erfassbar ist, das Problem all dessen, was wir in einem Bild oder in der Poesie auszudrücken suchen. Ein poetisches Bild kann man «versiegeln», aber nicht im Sinne der Malerei, denn diesen Begriff so zu verwenden, wäre naiv und in diesem Falle unangebracht.

Der Film ist erst 60 bis 70 Jahre alt. Lässt sich der Begriff «Versiegelte Zeit» auch auf die klassischen Werke der Literatur und Malerei anwenden?

Oft hat man dies nicht nur versucht, sondern es ist auch gelungen, die Zeit zu versiegeln. Das gesamte Prosawerk Prousts beruht auf Erinnerungen und dem Wunsch, eben diese verlorene Zeit wiederzufinden: das ist der Grundgedanke. Doch in der Literatur beschreibt der Autor die Zeit, in einem Theaterstück kann man eine Szene so aufbauen, dass beim Zuschauer das Gefühl aufkommt, er würde die fixierte Zeit oder das Bild der Zeit festhalten. Das gilt auch für die Musik und den Tanz, doch der Film unterscheidet sich von ihnen dadurch, dass er im wahrsten Sinne des Wortes die Zeit versiegelt. Wenn auch die übrigen Genres danach streben, fixieren sie doch nur das *Bild* der Zeit, beschreiben sie mit ihren künstlerischen Mitteln. Der Film fixiert und versiegelt die Zeit an sich. Das heisst, der Filmstreifen dreht sich, eine Szene wird aufgenommen – eben dieser Augenblick wird festgehalten, versiegelt. Das ist wörtlich und absolut zu verstehen, und darin besteht das Wesen des filmischen Schaffens im Unterschied zu den übrigen Genres, selbst wenn auch diese vom Problem der Zeit berührt sind.

Als Sie in anderen Gattungen arbeiteten, den «Hamlet» in Moskau oder die Oper «Boris Godunow» in Covent Garden inszenierten, war da der Begriff Zeit für Sie ein anderer?

Nein, ich hatte gar nicht das Verlangen, mich damit auseinanderzusetzen. Wenn ich an einer Oper oder an einem Theaterstück arbeite, tauchen bei mir ganz andere Probleme auf. Wenn ich jedoch einen Film mache, weiss ich, was ich tue – ich erkläre meine Idee. Ein Bildhauer würde mich ausgezeichnet verstehen, wenn ich ihm sagte, dass es vor allem darum geht, die Bedeutung des Materials zu erkennen. Ein Bildhauer nämlich, der die Bedeutung und das Wesen des Materials erkannt hat, mit dem er arbeitet, kann enorme kreative Ergebnisse erzielen. Das gilt auch für den Film. Mir scheint, als hätten viele Regisseure zum Film die-

selbe Einstellung wie zu einer Theateraufführung, wo der ganze Sinn in einer Auseinandersetzung der Charaktere liegt, wo der Erfolg vom Glanz der Schauspieler abhängt, die die Rollen verkörpern, und wo dem Werk einfach eine bewegte Handlung – «action» – zugrundeliegt, wie heute im amerikanischen Film, oder aber besonders effektvolle, den Zuschauer beeindruckende Aufnahmen. Doch nicht in einem dieser Filme gibt es das, was wir wahre Kunst nennen, nicht einer dieser Regisseure arbeitet wirklich mit dem Material. Es ist, als würde ein Bildhauer einen riesigen Brocken Carrara-Marmor nehmen und einen kleinen Aschenbecher daraus machen. Oder als nähme er ein Stück Edelholz, um damit Elfenbein zu imitieren, oder aber er nimmt eben diesen Marmor, um ein anderes Material nachzuahmen.

Ich will damit sagen, dass eine solche Arbeitsweise nur von der Hilflosigkeit des Regisseurs im Umgang mit seinem Material zeugt, oder aber es handelt sich um ein Material, das nicht zu der Gattung Film, sondern eher in das Gebiet der Literatur, des Theaters, des Krimis usw. gehört. Meiner Meinung nach besitzt der Film seine spezifischen Eigenschaften, und sein Material ist die Zeit, mit der zu arbeiten dem Regisseur bestimmt ist. Ich habe einmal geschrieben, dass für mich der Film eine Art Skulptur ist, die wir aus der Zeit meisseln. Vielleicht ist dies nicht sehr präzise, doch es ist sehr wichtig. Darum ist für mich der halbminütige Film der Brüder Lumière «Die Ankunft des Zuges» geniales Kino schlechthin – um nichts schlechter, vielleicht sogar besser als mancher kommerzielle Film mit Pseudo-Tiefgang, der gegenwärtig gedreht wird. Vielleicht ist er für den Kinogänger von heute nicht interessant, doch aus filmtheoretischer Sicht handelt es sich um Kino in Reinkultur. Da steht einfach eine Kamera, über den Perron wandeln Damen und Herren, und dann fährt der Zug ein. Mehr geschieht nicht. Es ist ein genialer Film, weil in ihm die Autoren den ganzen Sinn des wahren Kinos zum Ausdruck brachten. Etwas anderes, wie zum Beispiel der moderne Kriminalfilm, täuscht uns nur und ist seinem Wesen nach nicht filmisch. Es handelt sich dabei bloss um ein bestimmtes kommerzielles Genre, das sich gut verkauft, das viele Zuschauer anlockt, mit dem Film als Kunstwerk jedoch nichts zu tun hat, da der Regisseur sein Material nicht beherrscht.

Wie ist es eigentlich um diese Art Film bestellt, von dem Sie so oft sprechen? Wieviele Regisseure beherrschen heute dieses Material, diese Prinzipien? Gibt es sie denn überhaupt?

Ja, es gibt sie. Es sind sogar ziemlich viele. Vergleichen wir sie einmal mit der russischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Uns fallen dann Namen wie Puschkin, Gogol, Tjutschew, Dostojewski, Tolstoi ein. Tolstoi lassen wir erst einmal beiseite. Nennen wir einfach ein paar bekannte Namen: Uns kommen ein Dutzend, vielleicht sogar zwei Dutzend solcher Namen in den Sinn. Und wenn wir die Bücher dieser Genies mit dem Bücherberg vergleichen, der insgesamt im 19. Jahrhundert veröffentlicht wurde, so ist es nicht einmal der hundertste, ja kaum der tausendste Teil dessen, was damals publiziert wurde. Das heisst, neben der wahren Literatur gab es immer Amateure, grafomanische Versuche, sich als Schriftsteller zu profilieren. Obwohl es damals Schriftsteller gab, deren Namen weit bekannter waren als die Puschkins oder Gogols, erinnert sich heute doch keiner mehr an sie.

Darum sollten wir nicht über das Dutzend wahrer Regisseure im Vergleich zu den hundert oder tausend Regisseuren mit ihren zehntausend Filmen überrascht sein. Allein in Indien werden jährlich mehrere hundert Filme produziert. Das ist eine sagenhafte Zahl – von den Filmen, die weltweit gedreht werden, ganz zu schweigen! Doch das will gar nichts heissen, denn das kommerzielle Kino stellt Filme als Ware her, um einen möglichst grossen Profit zu machen. Andere Ziele kennt es nicht. Die Krise des Films von heute ist übrigens nicht darauf zurückzuführen, dass – wie man allgemein behauptet – das Fernsehen die Leute zu Hause festhält. So ist das nicht. Das kommerzielle Kino hat sich zu lange nach den Wünschen der Zuschauer gerichtet, und schliesslich hatten die Leute keine Lust mehr, sich solche Filme anzusehen. Sie hatten keine Lust mehr, das zu sehen, was sie eigentlich durch ihren Anspruch und ihren Geschmack provoziert hatten. In Filmen dieser Art kam kein unabhängiger Gedanke zum Ausdruck. Ihr Autor erfüllt nicht eine einzige Funktion des Künstlers. Das ist eine völlig logische Krise. Ich freue mich eher darüber, als dass ich traurig bin. Denn gerade hier wird der Konflikt zwischen Autorenfilm und kommerziellem Film besonders deutlich. Diese Diskrepanz ist grösser denn je. ■

Aus Beiheft 1/87 der «Film-Korrespondenz»