Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 12

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Peter Rüesch

Pisma mjertwogo tschjelowjeka

(Briefe eines Toten)
UdSSR 1986.
Regie: Konstantin Lopuschanskij
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 87/185)

Im flackernden Licht einer armselig vom Kellergewölbe herabhängenden Glühbirne schreibt ein alter Mann – schütteres, zerzaustes Haar, Bartstoppeln im Gesicht – Briefe. Briefe in Gedanken nur, die weder Papier noch Empfänger je finden werden. «Lieber Eric...» wird der Alte immer wieder formulieren. Doch dieser Eric, sein Sohn, ist längst zum Phantom geworden, verschollen.

Die Wochen und Monate nach einem nuklearen Krieg, ausgelöst in bitterster Ironie des Schicksals durch einen Computerfehler. Maulwürfen gleich hausen die Überlebenden unter der Erde in Bunkern und Stollen. Der Russe Konstantin Lopuschanskij hat sich mit seinem Spielfilmdebüt, das erst realisierbar wurde im Zuge der sich liberalisierenden Tendenzen im sowjetischen Filmschaffen, an eines der «grossen» Themen herangewagt. Und er ist (trotzdem) der Versuchung nicht erlegen, Kapital zu schlagen durch eine spektakuläre Gestaltung oder durch Gemeinplätze allein aus der brennenden Aktualität seines Themas. Der 40jährige Absolvent der Leningrader Musikakademie, ausgebildet in einem «filmfremden» Metier, das zum Film gleichwohl enge Beziehungen aufweist, legt dem Zuschauer ein dichtes Gewebe von Bildern und Gedanken vor, das unter die Haut geht. Wohl zu einem guten Teil deshalb, weil Lopuschankijs Augenmerk weniger den äusseren Umständen dieser totalen Katastrophe gilt als der in die Gesichter der Davongekommenen geschriebenen Verstörung und Verzweiflung.

Innerhalb der unterirdischen Gefilde eines Museums nimmt ein alptraumartiges Kammerspiel um eine Gruppe von Personen, die sich in der Enge ihres erzwungenen Zusammenlebens dennoch nicht miteinander verständigen können, seinen Lauf. Der Tod ist allgegenwärtig, rafft an Krankheit, Auszehrung und Hoffnungslosigkeit Leidende dahin. Andere verstricken sich in der zur Besessenheit ausufernden Suche nach Sinn und Zukunft ihres perspektivenlos gewordenen Daseins. Ein Schriftsteller redigiert weiter sein Buch über die Übel der Vorkriegszivilisation, als ob nichts geschehen wäre. Eine Frau glaubt an die biologische Anpassungsfähigkeit des Menschen und wandelt deshalb halbnackt durch die düsteren Kellergänge, um ihren Körper auf die neuen Verhältnisse zu trimmen. Der Museumsdirektor verfasst ein humanistisches Manifest, das niemand mehr hören will. Er schaufelt sich sein Grab und erschiesst sich. Sein Sohn plädiert in Wut und Abscheu für eine verzweifelte Gegenethik: Du sollst hassen, du sollst töten... Ein jeder hofft auf eine Nachwelt, von der niemand weiss, ob es sie je geben wird. Auch der Alte mit seinen Briefen, dem Rolan Bykow in der Hauptrolle ausdrucksstarke, tragikomische Präsenz verleiht. In den Augen seiner Bunkergenossen gilt er als verrückter Idiot.

Doch es ist diese Figur, auf die hin Lopuschanskij seinen Film zentriert. Der Alte wird alles verlieren: seine an einer Krankheit leidende Frau, die stirbt, während er ihr unter Strapazen Medikamente besorgen will, wie auch seine Überzeugungen. Doch was er durchmacht, ist eine Läuterung, an deren Ende ein tieferes Verständnis der letzten Dinge steht. Der weise Idiot charakterisiert einen Prototyp, man erinnert sich an den «Idioten» Dostojewskijs. Der Alte ist Kyberneti-

Das absurde Endspiel schildert Wochen nach einer nuklearen Katatrophe. Maulwürfen gleich hausen die Überlebenden unter der Erde in Bunkern und Stollen. Ein alternder Wissenschafter schreibt Briefe an seinen Sohn und versucht eine neue Logik zu entwerfen, die verstehen soll, was geschehen ist. Bis ihm die Kinder einen Ausblick auf einen möglichen Neuanfang weisen ...

ker, Nobelpreisträger gar, und wovon er Sohn Eric berichtet, ist sein anfänglicher Glaube an die Macht der Vernunft, der Wissenschaft. Mit einer neuen Logik sollte man verstehen können, was geschehen ist, meint er einmal. Wenn er schliesslich das Illusionäre, Untaugliche all dieser Konstruktionen erfährt, an den Nullpunkt seiner Hoffnungen gelangt, so legt das zugleich den Blick frei auf einen möglichen Neuanfang. Der Kybernetiker, der an der Wissenschaft irre zu werden droht, findet ihn verkörpert in einer Gruppe von Kindern.

Diese Begegnung dient Lopuschanskij als Zäsur in seinem sich bis dahin als absurdes Endspiel gebenden Werk. Die Schlussphase des Films, untermalt von den elegischen Klängen des Franzosen Gabriel Fauré, gestaltet sich zum kathartischen Ritual einer seelischen Reinigung. Um einen aus Zivilisationsschutt gebastelten Baum sitzend, feiert der Alte mit den Kindern Weihnachten. «Solange der Mensch existiert, wird es Hoffnung geben», antwortet er den fragenden Blicken seiner Schützlinge. Ihm selber bleibt nicht mehr die Kraft dazu. Nach seinem Tod verlassen die Kinder den Museumsbunker. Durch eine von ständigem Sturm durchtobte Eislandschaft ziehen sie, dick vermummt und gasmaskentragend, bergaufwärts einer möglichen Zukunft entgegen.

Konstantin Lopuschanskij hat seine ersten praktischen Erfahrungen mit dem Film als Praktikant bei den Dreharbeiten zu Tarkowskijs «Stalker» (1979) gemacht. Das Vorbild dieses verstorbenen Filmpoeten ist in «Briefe eines Toten» denn auch in vielgestaltiger Weise zu spüren, ohne jedoch auf platte Nachahmung hinauszulaufen. Die Verwendung verschiedener Schwarzweisstöne, von den in mattes Ocker ausgebleichten Farben während der Bunkerszenen zu den kalten Kontrasten für Aufnahmen der versehrten Aussenwelt, erinnert an Tarkowskijs Gebrauch dieser Stilmittel. Was fehlt, ist der hermetische Symbolismus des Meisters. Lopuschanskijs Bilder wirken konkreter, sind oft von geradezu dokumentarischem Realismus durchdrungen. Metaphern werden zurückhaltend eingesetzt. Und dennoch fühlt man sich in einen traumartigen Bilderstrom hineinversetzt durch die assoziative und episodenhafte Struktur des Films, die Abstraktion von Ort, Zeit und Handlung. Menschen sind namenlose Schemen, in deren Gesichter der Zuschauer lesen kann, bevor sie wieder ins Dunkel der labyrinthischen Bunker entschwinden. Geräusche, das Surren eines handbetriebenen Dynamos, das Brummen eines Ventilators, verdichten sich zu den schwermütigen Melodien Alexander Zhurbins, um sich nach wenigen Augenblicken wieder zu verflüchtigen. Was sich auf der Leinwand ereignet, gehorcht einer emotionalen, intuitiven Logik. Einer Logik der Musik und des Traums, die das Gezeigte hin zu den archetypischen, überzeitlichen Visionen der Apokalypse transzendiert, die heute einen ungeahnt realen Hintergrund erhalten haben.

Konstantin Lopuschanskij spricht vom meditativen Bewusstsein, das der Film erzeugen könne. Und in dieser poetischen Auffassung der siebten Kunst zeigt sich wohl am deutlichsten Tarkowskijs Einfluss. Kunst gilt beiden als eine ethische Tätigkeit, mit dem Ziel der Besinnung und des moralischen Erkenntnisgewinns. Tarkowskij hat sich in seinen letzten Werken zunehmend am Rande des Missionarischen bewegt, nahm eine Haltung des Mahners und Verkünders ein, die vom westlichen Publikum nicht immer verstanden worden ist. Lopuschanskij bleibt zurückhaltender, seine Botschaft ist schlichter, auch zwiespältiger, verzichtet auf Zitate und komplexe Verweise. Aber dadurch erreicht er jenes Mass an Glaubwürdigkeit, dass ihm wichtigstes Gebot bei der Realisierung seines ersten Spielfilms war. ■

Stefan Kunzelmann

Gothic

Grossbritannien 1986.
Regie: Ken Russell
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 87/180)

Eine Gruppe von Hotelgästen versucht durch ein Fernrohr den verruchten Lord Byron in seinem Schloss zu entdecken. Von dem Dichter der Romantik machen Gerüchte über Inzest, Ehebruch und Duellen die Runde; genügend Grund also, einen verstohlenen Blick durchs Schlafzimmerfenster der mächtigen Villa Diodati, am Ufer des Genfersees gelegen, zu werfen. Dort kommen soeben Gäste an: Claire Clairmont, die Geliebte des Lord, Percy Shelley, ein romantischer Schriftsteller, und dessen Freundin und spätere Frau Mary Godwin. Sie wird nach den Eindrücken der folgenden Nacht ihren «Frankenstein oder der neue Prometheus» schreiben, eines der einflussreichsten Werke (zumindest für den Film) der «Gothic Novels», wie man eine Gruppe von englischen Schauerromanen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nennt.

Was also geschieht in dieser Nacht des 16. Juni 1816? Die drei Gäste, Lord Byron und sein skuriller Biograf, der sich mehr

mit psychischen Vorgängen beschäftigende Arzt Dr. Polidori, bringen sich mit Versteckspielen und, indem sie sich einige dieser mit erotischen Zeichnungen illustrierten «Gothic Novels» vorlesen, in angeregte Gruselstimmung. Dies fällt angesichts des draussen tobenden Gewitters und dem opiumhaltigen Laudanum, das sie trinken, wohl nicht schwer. Als eine vom Blitz in Brand gesteckte Eiche ihren tanzenden Schatten an die Zimmerdecke wirft, sehen die Leute dies als eine bedrohliche Gestalt. Sie sind von der Lebhaftigkeit, zu der ihre Phantasie fähig ist, so fasziniert, dass sie beschliessen, aus dem Spiel Ernst zu machen. Die Gruppe versammelt sich um einen Totenschädel, um mit ihrer vereinten Vorstellungskraft ein Wesen hervorzubringen und ihm den Lebensfunken einzuhauchen.

Während dieser Séance fällt Claire mit Schaum vor dem Mund bewusstlos zu Boden und erzählt stammelnd, wie Marys Mutter gestorben ist; eine Begebenheit, von der sie gar nichts wissen kann. Wahnsinn und übernatürliche Fähigkeiten kündigen sich an. Jetzt, wo die Geister gerufen sind, verschwimmt die Grenze zwischen Realität und Einbildung. Diese vorgestellten Wesen werden immer konkreter und drohen den Leuten immer mehr auf den Leib zu rücken, bis sogar Lord Byron, der alles gespenstische Geheul und Gelächter für (wenn auch faszinierende) Einbildung hält, überzeugt ist, dass tatsächlich *etwas* da ist. Dass diese Überzeugung und dieses Etwas nur ein Produkt ihres Opiumrausches ist, verliert, da Wirklichkeit und Vorstellung kaum mehr auseinanderzuhalten sind, an Bedeutung.

Russell geht mit der Darstellung von übernatürlichen Wesen sehr sorgfältig um. Die wenigen abstossenden Sequenzen zen kündigen sich vorher an, sonst sind sie so gestaltet, dass sie nur mässig Schrecken erzeugen. Der Überraschungseffekt wird mit der Absicht eingesetzt, uns zu verblüffen, zum Beispiel wenn Mary erschrickt, und wir im nächsten Moment den Grund sehen: eine zu den Haustieren gehörende Ziege, die auf der Treppe spaziert. Leider hat dies zur Folge, dass wir das Bedrohliche erwarten und in dieser Erwartung enttäuscht werden, so dass viel Spannung nicht eingelöst wird. Diese liegt eher in der zunehmenden Furcht der fünf Geisterbeschwörer, dass die Phantomgestalten ihrer Vorstellung tatsächlich unabhängig werden, was nichts anderes als Wahnsinn bedeutete.

Der Wunsch, selber Schöpfer zu sein und Leben hervorzubringen, ist auf der symbolischen Ebene eingearbeitet. Ausgehend von den Statuen (Nachahmung der Schönheit des menschlichen Körpers), über die Puppen, die dank einem Mechanismus Cembalo spielen oder einen erotischen Schleiertanz (von einer Frau gespielt) aufführen können, bis zu der Szene, in der Byron eine Hausangestellte streichelt und küsst, während sie sich eine Maske seiner verstorbenen, geliebten Schwester vors Gesicht halten muss, steht am Ende dieser Reihe eben die Erschaffung eines Wesens.

Als den Geisterbeschwörern ihre Hilflosigkeit bewusst wird, entsteht die Furcht, dass ihnen für ihre frevlerische Anmassung die Rache Gottes drohen könnte. Die Atheisten Shelley und Byron halten Gott für tot. Auf Marys Frage, ob sie denn nicht gerade die Toten weckten, wissen sie keine Antwort. Polidori hat in seiner streng benediktinischen Erziehung grosse Gottesfurcht gelernt, die ihm jetzt stark zu schaffen macht. Claire hat den Ernst des Spiels nicht erkannt und wird wahnsinnig. In diesem Zusammenhang wird Mary Shelleys Roman interessant. Frankenstein (er ist der Wissenschaftler, man darf die beiden nicht verwechseln) kreiert das Monster in fieberhaftem Forschungszwang, abgeschlossen von der Umwelt. Erst später merkt er, dass es unverantwortlich war.

Russell legt grossen Wert darauf, die Ursache einer Vision zu zeigen, so dass ein zusammenhängendes, psychologisches System entsteht. Selbst die hellseherischen Erlebnisse lassen sich aus dem Zusammenhang erklären. Tatsächlich stirbt zum Beispiel Marys frühgeborene Tochter 1815. Im Januar 1816 bringt sie einen Sohn, William, zur Welt. Aus Sorge, dass sie diesen für die Nacht anderswo in Obhut gegeben hat, sieht sie ihn in einer Vision auf einer Totenbahre liegen. Da aber William später wirklich sterben wird, ist der Traum auch prophetisch. Byrons grosse Abscheu vor Blutegeln wiederum, die Polidori so sehr liebt und mit denen er gerne Spässe treibt, nimmt seinen Tod vorweg. Byron stirbt 1824 im türkisch-griechischen Krieg an einer Fieberbehandlung mit Blutegeln. Auch die Einstellung zu Liebe und Leben bewegt die Personen. Als Byron erfährt, dass Claire von ihm schwanger ist, schlägt er eiskalt eine «simple abortion» vor, eine einfache Abtreibung. Mary, die Halbschwester von Claire, ist tief erschüttert. Polidori wird in seiner homosexuellen Beziehung zu Byron durch die Ankunft der Gäste gestört und gerät ein wenig ins Abseits. Die Idee der freien Liebe, der Shelley, Mary, Claire und Byron anhängen, macht Polidori und seinen moralischen Normen zu schaffen.

Die tatsächlichen Biografien der Personen und die Phanta-

siewelt sind reichlich verwirrend verflochten, wohl mit der Absicht, das Publikum aus der nüchternen Beobachterposition in das Labyrinth von Information und Vision zu führen. Russells Interesse an Biografien zeigte sich bereits in «Mahler», 1974 (s. ZOOM 7/75) und in «Lisztomania», 1975 (s. ZOOM 5/76). Dasjenige für Übernatürliches in «Altered States», 1980 (s. ZOOM 1/82). Hier fliesst beides zusammen.

«Gothic» ist ein ästhetischer Genuss, wie man es sich von Russell gewohnt ist. Wunderschön komponierte Bilder in einem geheimnisvollen Licht, von dem man nie so recht weiss, woher es kommt, und eine hervorragende Montage nehmen für sich ein. Eine symbolreiche Ausstattung mit luftigen Tüchern und schweren Vorhängen, die die Schleier des Bewusstseins bedeuten, phallische Schlangen und ein von Ratten wimmelndes Kellergewölbe machen die Räume des Schlosses zu einer menschlichen Innenwelt voller Ängste, Alpträume und Sexualität. «Gothic» ist der Versuch, das Genre des Horrorfilms weiter zu fassen. Die Methode, den Betrachter nicht nur mit dem Unheimlichen und Grauenerregenden zu konfrontieren, sondern ihm zu zeigen, wie die Phantasiegestalten aus der angeregten Vorstellung entspringen können, hat einiges für sich. Und die Romantik war ja die Zeit des Pathos, des intensiv erlebten Gefühls und nicht zuletzt die Zeit des Schauerromans. Russell greift also zurück auf den Anfang der Angst als Kunstform, auf das romantische Pathos, das in der Furcht das starke Erlebnis suchte. Es bleibt zu hoffen, dass solche Filme den Kommerz mit Grausamkeiten, wie ihn vor allem die Videobranche vorantreibt und ins Pathologische steigert, uninteressant machen. ■

Thema

Indischer Film in der Schweiz

Günther Pflaum (8fd)

Charulata

(Charulata – die einsame Frau)
Indien 1964.
Regie: Satyajit Ray
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 87/175)

Der Bengale Satyajit Ray (Jahrgang 1922) war der erste indische Regisseur, dessen Werke westlichen Filmfreunden bekannt wurden. *«Charulata»* ist kein schwer zugänglicher Film; allenthalben entdeckt man Einflüsse der europäischen Literatur (Tolstoi, Ibsen) und des westlichen Kinos, beispielsweise des italienischen Neorealismus. Mehr noch aber scheinen den Bengalen bei *«Charulata»* die Werke von Ophüls (etwa *«Madame de...»*) inspiriert zu haben.

Der historische Hintergrund, das Indien im ausgehenden 19. Jahrhundert, wird nur als Folie einer im Grunde doch privaten Geschichte unterlegt. Charulata ist die einsame, unselbständige Frau des reichen Bhupati, der seine ganze Energie auf die Herausgabe einer Zeitung mit dem Titel «Sentinel» verwendet. Die wenigen anderen Personen, die in dem Film von Bedeutung sind, gruppieren sich fast symmetrisch dazu: Charulatas Bruder arbeitet mit Bhupati, Bhupatis Bruder soll sich um Charulata kümmern.

Mit seinem «Sentinel» kämpft Bhupati für die Emanzipation der Inder und vernachlässigt darüber seine Frau, die genau weiss, dass die Zeitung ihre grösste Rivalin ist. Ihr Schwager Amal hat Literatur studiert und könnte Charulatas Neigung zur Belletristik kultivieren. Die vereinsamte Charulata empfindet bald eine ernsthafte Zuneigung zu dem unbeschwerten Amal; sie veröffentlicht ihr erstes Gedicht. Währenddessen betrügt ihr Bruder ihren Mann um einen grösseren Geldbetrag, womit die Zeitung ruiniert ist.

Schlimmer als der materielle Verlust ist für Bhupati der Vertrauensbruch, die menschliche Enttäuschung. Amal erkennt, dass er ihm bald die zweite grosse Enttäuschung bereitet hätte, und verlässt das Ehepaar. Später entdeckt Bhupati doch die Neigung seiner Frau, überwindet jedoch die schmerzliche Erkenntnis: Das Ehepaar reicht sich die Hände. Im Bildstop zeigt eine der letzten Einstellungen symbolträchtig, wie diese gerade noch getrennt sind.

Von Politik ist in diesem Film nicht viel mehr die Rede als vom liberalen Kurs des «Sentinel» und von der Feier des Wahlsiegs der englischen Liberalen. Ansonsten ist der Film eher dazu angetan, die bestehende Ordnung zu bestätigen: Am Ende erneuert Charulata ihr Kastenzeichen auf der Stirn. Bhupatis Freunde hatten sich über ihre lyrische Publikation erheitert, sie fanden das ungewöhnlich. Mehr aber steht der Emanzipation Charulatas offensichtlich nicht im Weg. Die historische Situation diktiert im Grunde nur den Schauplatz: die im englischen Kolonialstil eingerichtete Villa, das Klavier, die Spielkarten, die Brunnenfigur im Garten und ähnliches. Die geschickte Arbeit mit den Details lässt dabei Requisiten zum Symbol werden, wie etwa den