

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 36 (1984)
Heft: 14

Artikel: "Nur die freie Wahl gibt uns die ganze menschliche Würde"
Autor: Zanussi, Krzysztof / Ulrich, Franz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932449>

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: 18.02.2026

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

«Nur die freie Wahl gibt uns die ganze menschliche Würde»

Interview mit dem polnischen Regisseur Krzysztof Zanussi

Krzysztof Zanussi gehört zu den profiliertesten Persönlichkeiten des neueren polnischen Films. Er hat bis heute an die 30 Filme geschaffen, einige davon in westlichen Ländern. Anfangs Juni dieses Jahres hielt sich Zanussi in Zürich auf, wo er an einer Vorlesungsreihe «Grenzprobleme der Wissenschaft» an der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) teilnahm. Bei dieser Gelegenheit entstand das nachfolgende Interview. – Das Internationale Katholische Filmkritikerseminar, das vom 29. März bis 1. April 1985 in Zürich stattfinden wird, ist voraussichtlich dem Werk Zanussis gewidmet, wobei der Autor ebenfalls teilnehmen wird.

«Ich suche die Hoffnung»

Sie begannen mit einem Studium der Physik und Philosophie, fingen dann aber an, Kurzfilme zu machen, und absolvierten die Filmschule von Lodz. Ihr Diplomfilm hiess «Der Tod eines alten Klosterbruders», in dem ein junger Mann das Sterben eines alten Mönchs in einem strengen Kloster miterlebt. Warum haben Sie dieses für einen jungen Menschen doch eher ungewöhnliche Thema gewählt? Wollten Sie einmal Mönch werden?

Nein, das nicht. Es war die Rekonstruktion eines persönlichen Erlebnisses im gleichen Kloster, wo ich später den Film gedreht habe. Ich hatte dort versucht, mit gewissen Problemen meiner sehr turbulenten, unruhigen Jugendzeit ins Reine zu kommen. Der Film reflektierte mehr mein Verhältnis zum klösterlichen Leben als etwa den Wunsch, ins Mönchstum einzutreten. Ich dachte nie ernsthaft daran, fühlte mich dieser Welt aber immer nahe und war fasziniert vom asketischen Leben und den Vorzügen der Einsamkeit, Konzentration und Meditation – von Werten also, die heute wieder weit mehr geschätzt werden als noch vor einigen Jahren.

Sahen Sie diese Werte auch als Gegengewicht zur Konsumwelt?

Nicht so sehr, sondern als Kontrast zum

aktiven Leben. Es bleibt für mich nach wie vor ein persönliches Problem, ein Gleichgewicht zu finden zwischen einem Leben der Aktivität, des Engagements und der gefüllten Agenda und einem Leben der Meditation, Kontemplation und Reflexion. In meinem ersten langen Film, «Die Struktur des Kristalls», wird genau dieses Dilemma an den beiden Protagonisten dargestellt, die zwei völlig gegensätzliche Lebensmodelle gewählt haben: Der eine ist aktiv, erfolgreich und hat sich den Zugriff auf die äussere Welt gesichert, der andere hat sich zurückgezogen und andere, weniger anerkannte Werte gefunden. Beide waren im Zweifel, wie auch ich selbst immer im Zweifel bin. Immer offen für Veränderungen, überlegten beide, welches für sie die beste Lebensweise war. Dieser Zwiespalt ist ein ausgesprochen schmerzliches Element in meinem Beruf. Denn man kann ein kontemplativer Poet oder Komponist sein und dabei ein intensives, beschauliches und konzentriertes spirituelles Leben führen, aber in den Berufen der Filmindustrie ist dies offensichtlich weit schwieriger.

In manchen Ihrer Filme spielt der Tod eine wichtige Rolle. Warum?

Das entspricht zwar vor allem einem persönlichen Interesse, aber nicht nur. Ich gehöre einer Nation an, die zutiefst den Extremen der Existenz ausgesetzt war. Ich selber bin als Kind in einen KZ-Trans-

port geraten und habe die Zerstörung meiner Stadt und meines Landes erlebt. Für mich war das Leben immer ein grosses Geschenk. Ich betrachte das Leben nicht als mein Recht, es ist ein Privileg, etwas Aussergewöhnliches und nicht die Regel. Die Regel war, tot zu sein. Das ist meine persönliche, gelebte Erfahrung, die man nicht verallgemeinern kann. Darüberhinaus bin ich aber auch im Innersten überzeugt, dass man ohne eschatologische (auf die letzten Dinge bezogene) Perspektive das Leben nicht wirklich schätzen und würdigen kann. Diese Perspektive ist absolut unabdingbar. Ich habe eine sehr starke Vorstellung, dass die menschliche Existenz einen dramatischen Aspekt besitzt, etwas, das mich sehr befremdet, wenn ich im Westen bin, wo die dramatische Dimension im Leben und in der Kultur völlig verdeckt ist. Das Leben präsentiert sich hier als angenehmes, freundliches und ruhiges Phänomen. Für mich dagegen ist es eine Erscheinung von äusserster Dramatik. Ich nenne es dramatisch, nicht tragisch wie die Existenzialisten, die keine Hoffnung hatten. Ich suche die Hoffnung, denn ich sehe die Drohung der Verzweiflung, die Drohung des Verlusts von Glauben und Hoffnung. Das ist für mich etwas sehr Aktuelles, und deshalb ist auch der Tod immer präsent.

Liegt hier der Grund, dass Sie sich, sozusagen «sub specie aeternitatis» (unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit), immer wieder engagiert mit moralischen und ethischen Fragen auseinandersetzen? In den meisten Ihrer Filme stehen die Menschen vor der Entscheidung, diese oder jene Lebensart, diese oder jene Weltanschauung zu wählen.

Das ist noch einmal eine andere Dimension unserer Existenz, eine Dimension unserer Freiheit. Da meine Freiheit ständig bedroht war durch die Gesellschaft, durch das politische System, in dem ich lebe und dem ich weiterhin untergeordnet bin, bin ich immer daran interessiert, mich auf den positiven Aspekt unserer Wahl zu konzentrieren. Denn nur durch die Wahl können wir unsere Freiheit verwirklichen. Wir sind frei, zwischen dem Guten und Bösen zu wählen. Nur dies gibt

uns unsere ganze menschliche Würde. Wenn man den Menschen – wie es etwa die Marxisten tun – als ein Wesen sieht, das total von den Umständen bestimmt wird, völlig von ihnen abhängig ist und nicht von der eigenen Entscheidung, dann degradiert und verkleinert man den Menschen. Ich versuche, diese Vision des freien Menschen zu bewahren, der auch im Gefängnis frei sein kann, sogar im Konzentrationslager wie P. Maximilian Kolbe in Auschwitz. Er war frei, nicht aber seine Folterer. Denn er hat den Tod um eines höheren Wertes willen gewählt. Die Treue zu seiner Berufung als Priester und Mensch hat ihn dazu befähigt, sein Leben für einen anderen zu opfern.

Das ist ein Aspekt, der mich fasziniert. Denn ich finde, dass wir unter den (wenn auch weniger dramatischen) Bedingungen, in denen wir in meinem eigenen Land leben, weit mehr klare Wahlmöglichkeiten haben. In einem manchmal paradoxen Sinn sind wir freier, weil wir zu wählen gezwungen sind. In den Wohlstandsgesellschaften ist man zwar auch frei, denn der Mensch ist immer frei, aber die Wahl ist derart verschleiert, dass sie fast nicht zu sehen ist. Das ist eine schwere Gefahr, und ich finde es manchmal schwieriger, in Gesellschaften zu leben, wo jede Wahl gleicherweise toleriert zu sein scheint, wo alles möglich und nichts gänzlich verboten ist. Das macht mir Angst, und ich fühle mich manchmal, fast paradoxerweise, sehr privilegiert, in einer repressiven Gesellschaft zu leben, wo man sich leichter definieren kann. Natürlich ist das auch das Hauptthema in meinen Filmen.

Film als integrale Sprache

Ihre Filme, vor allem die früheren, sind offensichtlich sehr autobiografisch geprägt. Sie haben studiert und die Laufbahn eines Wissenschaftlers eingeschlagen, haben dann aber zum Film gewechselt. Was bietet Ihnen das Filmemachen mehr, als wenn Sie Ihre Auseinandersetzungen mit der Welt, Zeit und Gesellschaft beispielsweise als Professor in Essays oder wissenschaftlichen Arbeiten führen würden?

Der Unterschied liegt genau in der Sprache. Ich kann im Film eine Sprache benut-

zen, die nicht auf das Niveau des Rationalen, der Ideen reduziert ist. Es ist vielmehr eine sinnliche, intuitive, emotionale Sprache. Das heisst, ich kann im Film mit den Menschen viel umfassender, vollständiger kommunizieren als in allen rein intellektuellen Domänen. Mittels Rhythmen, Bildern, Emotionen, Musik, Schauspielern kann ich mich auf eine weit komplexere Weise mitteilen. Selbst wenn meine Kommunikation fast alle Präzision verloren hat und sogar oberflächlich geworden ist, bleibt der Rest dieser Kommunikation integraler, totaler und menschlicher und ist nicht auf die reine, intellektuelle Vernunft beschränkt. In diesem Sinne ziehe ich es vor, mich total anti-intellektuell auszudrücken. Darum habe ich die Domäne des blossen Intellekts aufgegeben. Aus freiem Entschluss fühle ich mich dem Denken des Heiligen Augustinus viel näher, der darauf insi-

stierte, dass die Annäherung an die Wahrheit, diese «Illumination» (Erleuchtung) wie ich sie im Film gleichen Titels zitiert habe, nur möglich ist, wenn der Mensch die Wahrheit mit «reinem» Herzen sucht. Das heisst, dass der moralische Aspekt ebenso wichtig ist wie der intellektuelle. Es wäre einer ein sehr fragwürdiger Mathematiker, wenn er in seiner intellektuellen Arbeit rechtschaffen, in seinem Leben aber ein Schuft wäre. Ich denke, dass die Wahrheit ein Ergebnis des Bestrebens ist, ein integraler Mensch zu sein. Wir leben in einer Welt, in der der Intellekt überschätzt wird. Über der Verherrlichung unserer Gehirne wird vergessen, dass nicht nur das Gehirn den Menschen ausmacht. Dazu gehört auch unser Körper, unsere Seele und unser Gewissen. Die rein spekulative Wahrheit ist für mich sehr fragwürdig. Aus solchen Gründen ist mir halt in der chaotischen Welt

Filmografie

Krzysztof Zanussi, Nachkomme eines aus dem Friaul nach Polen ausgewanderten habsburgischen Eisenbahn-Ingenieurs, wurde am 17. Juli 1939 in Warschau geboren, wo er von 1955 bis 1959 Physik studierte, um dann zur Philosophie an der Universität von Krakau zu wechseln. Während der Studienzeit absolvierte er einen Filmlehrgang und wirkte in einem studentischen Amateurfilmklub mit. Nebenbei realisierte er elf Kurzfilme, von denen 10 ausgezeichnet wurden. 1960 trat er auf Empfehlung von Andrzej Munk in die Regieabteilung der Filmschule von Łódź ein, die er 1966 mit dem Diplomfilm «Śmierć prowincjała» abschloss. Ab 1970 unterrichtete er an dieser Schule, und von 1971 bis 1973 war er Vizepräsident der Vereinigung polnischer Filmautoren.

Seine Filme (Kurzfilme nur in Auswahl):
 1958: Tramway do nieba (Die Strassenbahn zum Himmel)
 1964: Próba ciśnienia (Druckversuch, Kurzfilm)
 1966: Śmierć prowincjała (Der Tod des Provinzials, Kurzfilm); Przemysł (Industrie, Tele-Dokumentarfilm); Maria Dąbrowska (Tele-Dok.)
 1967: Komputery (Pädagogischer Film)
 1968: Krzysztof Penderecki (Tele-Dok.); Twarza w twarz (Von Angesicht zu Ange-

sicht, Telefilm); 1968: Zaliczenie (Das Examen, Telefilm)
 1969: Struktura kryształu (Die Struktur des Kristalls)
 1970: Góry o zmierzchu (Hügel im Dunkeln, Telefilm)
 1971: Życie rodzinne (Familienleben); Rola (Die Rolle, Telefilm, BRD/Polen); Za ścianą (Hinter der Wand, Telefilm)
 1972: Hipoteza (Die Hypothese, Telefilm, BRD/Polen)
 1973: Illuminacja (Illumination)
 1974: The Catamount Killing (Lohn gelder für Pittsville, Telefilm, BRD/USA); Bilans kwartalny (Zwischenbilanz)
 1975: Nocny dyżur (Telefilm, BRD)
 1976: Barwy ochronne (Tarnfarben)
 1977: Penderecki, Lutosławski (Telefilm, BRD); Brigitte Horney (Telefilm, BRD); Anatomiestunde (Telefilm, BRD); Haus der Frauen (Telefilm, BRD)
 1978: Spirala (Die Spirale)
 1979: Wege in der Nacht (Telefilm, BRD)
 1980: Constans (Die Konstante/Ein Mann bleibt sich treu); Contract (Die Braut sagt nein)
 1980/81: Da un paese lontano/From a Far Country (Aus einem fernen Land, Italien/England)
 1981: Versuchung (Telefilm, BRD)
 1981/82: Imperativ (Telefilm, BRD)
 1982: Die Unerreichbare (Telefilm, BRD)
 1983/84: Blaubart (Telefilm, BRD/Schweiz)

des Films viel wohler als in der strengen Schönheit von Mathematik und Physik, die die Wahrheit nur an einem einzigen Punkt treffen.

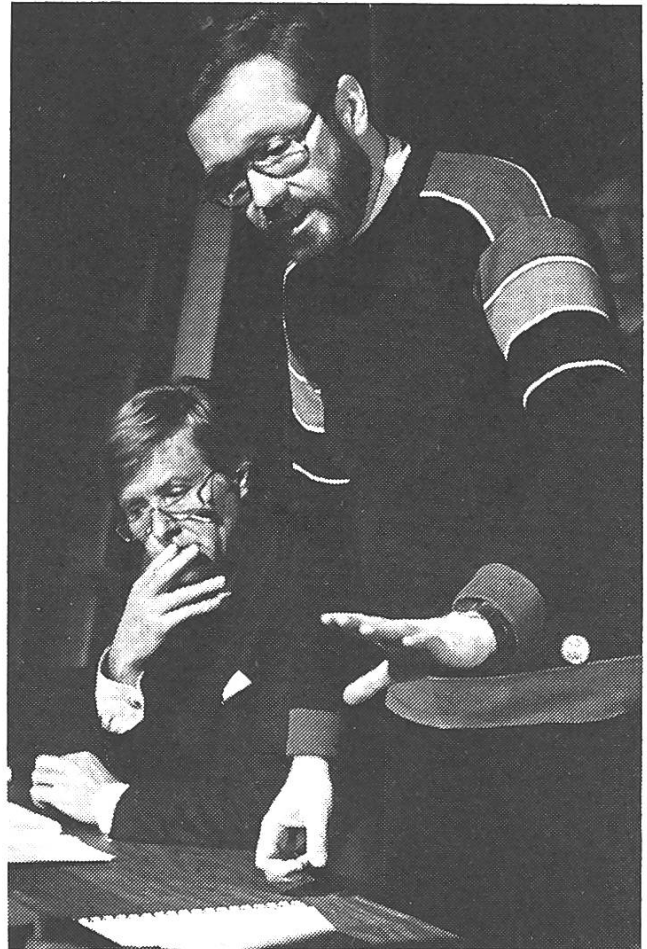
Sie vertreten bestimmte Werte, eine bestimmte Philosophie und Weltanschauung. Wie drückt sich das in Ihrem Stil aus? Soweit ich Ihre Filme kenne, unterscheiden sie sich beispielsweise sehr von denen Andrzej Wajdas; sie sind nicht episch, sondern kaleidoskopisch in viele kurze Szenen aufgeteilt. Die Montage spielt eine dominierende Rolle, vor allem in den frühen Werken, vielleicht weniger in den späteren Fernsehfilmen. Ist Robert Bresson eines Ihrer Vorbilder?

Er war es, ist es aber nicht mehr. Er hat mich in meiner Jugend sehr beeinflusst, und das zählt, auch wenn ich heute von einigen seiner Filme keineswegs begeistert bin. Aber er bleibt ein grosser Meister. Es ist eine ganz natürliche Enttäuschung. Von allen andern Meistern bin ich ebenfalls enttäuscht, auch von Ingmar Bergman, den ich verehrte. Aber ich bleibe ihr Schuldner. Dazu gehören auch Pasolini, insbesondere mit «Teorema», den ich genial finde, und andere.

Meines Stils bin ich mir nicht so bewusst. Ich weiss, dass ich bewusst gewisse Zeichen und Chiffren häufig benutze. So spielen Mathematiker und Mathematik in meinen Filmen eine gewisse Rolle, weil sich in der Mathematik die Einfachheit, die ein Wert ist, findet. Wenn man mathematische Schlussfolgerungen zu ziehen hat, dann gelten die einfachsten auch als die richtigen. Das gilt auch in der Physik. Die Einfachheit ist ein Wert an sich, was vom Gesichtspunkt der Philosophie eher erstaunlich scheint. Warum war die Theorie des Sonnensystems von Kopernikus jener des Ptolemäus überlegen? Weil sie einfacher war.

Aber Ihre Filme sind gar nicht so einfach...

Ich denke, dass sie einfach sind in dem Sinne, dass ich ganz bewusst versuche, nicht eine hermetische Sprache zu benutzen. Ich bemühe mich, alle Codes, die ich benutze, zu erklären. Ich verwende nicht häufig Symbole, und kulturelle Referenzen suche ich zu reduzieren, um



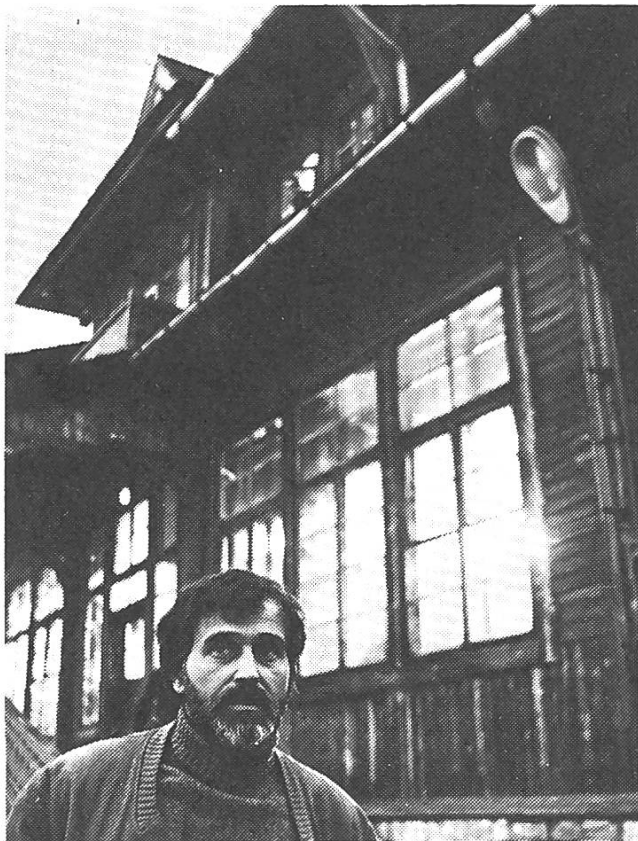
Krzysztof Zanussi bei den Dreharbeiten zu seiner jüngsten Produktion «Blaubart», nach einer Erzählung von Max Frisch.

niemanden zu diskriminieren. «Illumination» habe ich bewusst mit einer enzyklopädischen Erklärung begonnen, um die Leute nicht zu entmutigen. Ich will keineswegs auf die Bildung der Leute insistieren, sondern auf ihre Probleme. Aber ihre Probleme sind nicht populär. Nicht die Sprache, sondern die Fragen sind unpopulär.

Die polnischen Filmschaffenden und «Solidarnosc»

Sie gelten als wichtigster Vertreter der «Neuen Polnischen Welle». Wie haben sich die Ereignisse um «Solidarnosc» auf Ihr Schaffen, das polnische Filmschaffen überhaupt ausgewirkt?

Wir haben die Ereignisse um «Solidarität» vorweggenommen. Es ist eine ziemlich überraschende historische Tatsache,



Jan Nowicki in «Spiral».

dass die Filmschaffenden ihr Erwachen und ihre Rebellion drei Jahre vor dem Entstehen von «Solidarnosc» erlebt haben. Es ist kein Zufall, dass unser damaliger Präsident, Wajda, als erster beim Streik in der Danziger Leninwerft erschien. Bedroht von einer Administration, die versuchte, unserem Beruf eine sehr harte Kontrolle aufzuzwingen, hatten wir uns zusammengeschlossen und handelten mit einer überraschenden Wirkung bereits im Jahre 1976/77. Wir machten eine ganz besondere Erfahrung in Gewerkschaft und öffentlichem Leben. Mir ist beispielsweise an einem Kongress von Filmschaffenden unter den Auspizien des französischen Kulturministeriums auf der Insel Madeira aufgefallen, dass die Cineasten in unserem Teil der Welt im Vergleich zu denen in westlichen Ländern viel mehr Erfahrung mit allen öffentlichen Aktivitäten haben. Sie kennen die Zwänge und Mechanismen von Kongress-Demokratien viel besser und sind sich der möglichen Manipulation von Abstimmungen und Verfahren weit stärker bewusst. Ich erwähne dies deshalb, weil

diese unsere Erfahrung nach den Ereignissen um «Solidarnosc» eine nationale Erfahrung geworden ist. Die Filmschaffenden haben als eine soziale Gruppe diesen Aufbruch vorweggenommen. Deshalb schlossen wir Filmschaffende uns damals «Solidarnosc» an und fast alle wurden Mitglieder. Und ich denke, dass wir den Arbeitern helfen konnten, indem wir ihnen eine bestimmte Vision demokratischer Verfahren vermittelten, die damals völlig unbekannt, von uns aber bereits erprobt worden waren.

In dieser Zeit habe ich einen biographischen Film über Papst Johannes Paul II. gedreht, eine italienisch-englische Koproduktion. Während der Dreharbeiten in Polen baten mich polnische Arbeiter meiner Equipe um einen Rat. Sie verlangten von mir als Gewerkschaftsmitglied Instruktionen, um einen Streik durchzuführen, weil sie selber noch keinen erlebt hatten. Sie wollten wissen, was ich ihnen raten würde, selbst wenn es gegen meine eigenen Interessen war. Sie waren überzeugt, dass ich es tun würde. Das mag paradox erscheinen. Zudem sympathisierte ich mit ihrem Anliegen, das ich berechtigt fand. Aber ich konnte nicht von mir aus entscheiden, ob der Streik notwendig war. Diese Erfahrung einer öffentlichen Verantwortung war für uns Filmschaffende ein absolut einzigartiges Phänomen.

Ich glaube auch, dass unser Milieu die Repressionen der jüngsten Zeit in beispielhafter Weise überlebt hat. Aus anderen Bereichen, wissenschaftlichen zum Beispiel, hat man uns oft gefragt, wie wir das Überleben unseres Filmverbandes bewerkstelligt haben. Ausser Wajda, der als eine der Symbolfiguren der Ereignisse unter Druck zurückgetreten ist, existiert der ganze Rest der Struktur des polnischen Kinos weiter wie vorher. All die Erfahrungen, die wir gemacht haben, machten es möglich, die gegenwärtige Situation und das Verhältnis der Kräfte anzuerkennen. Wir haben fast einstimmig einem Kompromiss zugestimmt – einem peinlichen, wie alle Kompromisse, aber einem vernünftigen –, der Früchte trägt, denn das polnische Kino lebt weiter, während sich zum Beispiel die Literatur in einer Krise befindet. Die seriöse Li-



«Da un paese lontano – Giovanni Paolo II»; Zanussi zum Papstfilm: Aus Patriotismus und Pflichtgefühl habe ich akzeptiert, dieses Opfer zu bringen.

teratur existiert fast nur noch im Untergrund. Wir sind gezwungen, öffentlich zu existieren, und wir machen weiter. Ich weiss nicht, ob unser Kompromiss durch die Geschichte gerechtfertigt werden wird. Wenn unsere neuen Filme aufgeführt werden und wir weiter wichtige Filme machen können, dann hat es sich gelohnt, diesen Kompromiss zu machen. Wenn nicht, dann hätten die Extremisten recht gehabt. Man hätte einen Skandal machen und unsere Existenz opfern und sterben müssen, denn eine solche Situation wäre unerträglich. Das wäre eine mögliche politische Rolle gewesen. Erstaunlich ist, dass wir Filmschaffende politisch vielleicht etwas gespalten sind, aber keineswegs in ethischer Hinsicht. Wir betrachten Leute, die nicht mit uns einverstanden sind, auch als anständige

Menschen und sie uns ebenfalls. Man kann die aktuelle Situation wohl auf verschiedene Weise wahrnehmen, das ist ein erträglicher Irrtum. Das ist die grosse Erfahrung, die wir in der Periode von «Solidarnosc» gemacht haben.

Mittler zwischen Ost und West

Sie werden als Pendler zwischen Ost und West bezeichnet. Hat der Film «Tarnfarben» dabei eine Rolle gespielt, dass Sie in Polen weniger frei arbeiten konnten?

Nein, das begann schon früher. Ich bin ursprünglich italienischer Herkunft, stamme also aus Mitteleuropa. Das mag nicht viel bedeuten, aber man sollte nicht vergessen, dass Europa immer einer zwischen Ost und West vermittelnden Struktur bedurfte. Polen, die Tschechoslowakei, Ungarn, Österreich, teilweise auch Jugoslawien und Italien bilden diese Zone Mitteleuropas, die als eine Art kultureller Puffer zwischen Orient und Okzident diente. Sie ist schon nach dem Er-



Mathieu Carrière und Zbigniew Zapasiewicz
in «Wege in der Nacht».

sten Weltkrieg verschwunden und existiert heute nicht mehr, was ein grosser Schaden ist. Europa fehlt nun diese Brücke zwischen Ost und West. Polen liegt besonders gut, um als eine solche Brücke zu funktionieren. Das hat mich ausserordentlich beeindruckt und betroffen gemacht. Da ich im Westen ein wenig freier bin, schlage ich immer wieder Themen vor, die diesen Unterschied berühren, ihn erklären. Die anspruchsvollsten Filme, die ich im Westen gemacht habe, zum Beispiel «Wege in der Nacht» und «Imperativ», berühren die schmerzenden Punkte, zeigen die Unterschiede in Mentalität und Spiritualität in Ost und West. Diese Rolle als kulturelle Brücke interessiert mich sehr. Deshalb habe ich nicht eine Karriere ausschliesslich im Westen gewählt wie Polanski,

Skolimowski, Zulawski und viele andere. Sie sind im Westen bestens installiert, können ihre frühere Heimat besuchen, sind aber nicht mehr verantwortlich für das, was dort passiert. Ich dagegen habe, wie Wajda, das Engagement in unserem Land gewählt, obwohl wir im Westen überleben könnten und unser Land unsere Abwesenheit tolerieren würde. Ich denke an das Beispiel von Wajda: Sein Film «Danton» hat völlig unbekannte oder ignorierte Aspekte der Vision der Französischen Revolution enthüllt: die Vision einer Ideologie, die den Menschen das Glück gewaltsam bringen will. Das war eine faszinierende revisionistische Sicht, die nur von jemandem kommen konnte, der diese Erfahrung gelebt hat. Es ist eine Revision, die weder den Machthabern im Westen noch im Osten passt, aber es ist eine interessante und fruchtbare Korrektur, die notwendig war. Wajda hat hier seine Rolle als Pole in beispielhafter Weise gespielt.

Sie arbeiten sowohl fürs Fernsehen als auch fürs Kino. Ist das für Sie die gleiche Arbeit, oder gibt es Unterschiede?

Diese gibt es vor allem in der Verbreitung. Auch die Strukturen des Fernsehens sind von denen des Films völlig verschieden, sodass sie ganz andere Lösungen erzwingen. Ich mag das Fernsehen nicht. Es ist derart enthumanisiert und selbst im Osten derart bürokratisch, konformistisch und für einen Künstler unangenehm, dass ich wirklich ein Opfer bringen muss, wenn ich fürs Fernsehen arbeite. Aber ich arbeite nun einmal dafür, denn das Fernsehen ist reicher und kann nicht-kommerzielle und schwierige Filme subventionieren. Das ist ein Vorteil.

Andererseits werden meine Kinofilme in gewissen Ländern nur im Fernsehen gezeigt, man kann das nicht einmal kontrollieren oder steuern. Wenn ich nur fürs Fernsehen arbeite, erscheint mir diese Tätigkeit als etwas zweitrangig. Denn ich weiss, dass ich gezwungen bin, die Dinge viel gemässigt und lauer zu vermitteln, als ich sie im Kino mitteilen könnte. Im Kino kann ich viel extremer, provokativer und heftiger sein, weil man Filme aus Wahl, Fernsehen aber aus Gewohnheit sieht. Das ist der grosse Unterschied. Kino verwirklicht mein Ideal der Freiheit. Fernsehen ist ein Instrument, das benutzt wird, wenn man nichts Gescheiteres zu tun hat. Das ist traurig, aber man muss die Fakten einfach anerkennen. Ohne grossen Enthusiasmus arbeite ich halt weiter fürs Fernsehen. Dank dem Fernsehen habe ich immerhin auch einige ambitioniertere Sachen machen können. «Wege in der Nacht» wurde vom Westdeutschen Rundfunk (WDR) produziert, obwohl ich das Werk als Kinofilm konzipiert habe. In den USA lief er denn auch in den Kinos und wurde von einem relativ breiten Publikum gut aufgenommen und dadurch zu meinem grössten Erfolg in Übersee. Wenn das Fernsehen als Institution also nicht meine grosse Liebe ist, so muss ich doch gestehen, dass ich es auch bewundere, wenn ich direkt darin agieren kann. Zu gewissen Zeiten war ich in Polen sehr populär, weil ich am Fernsehen gesprochen habe. Auf diese Weise gefällt mir das Fernsehen sehr, wenn ich nämlich diskutieren und den Leuten meine Ideen

durch das Fernsehen direkt vorlegen kann. Das ist noch besser als im Radio, das ich sehr gern mag. Das Fernsehen ist ein anderes Medium als der Film: direkt, journalistisch, aber unkünstlerisch. In dieser Hinsicht bietet mir das Fernsehen Vorteile und Befriedigung.

Vom Papst zu «Blaubart»

Warum haben Sie den Film über Karol Woytila, den heutigen Papst, gedreht – aus Patriotismus? War «Aus einem fernen Land» Ihr Projekt?

Aber nein, das war ein absolut ungewolltes Projekt, und ich habe alles getan, was ich konnte, um den Film nicht machen zu müssen. Die Italiener sind mit dem Projekt an mich gelangt, und ich habe andere Kandidaten zu finden versucht. Ich akzeptierte erst, als ich begriffen hatte, dass der Film auf jeden Fall gemacht würde, auch wenn ich refüsierte. Auch hoffte ich dadurch verhindern zu können, dass von Woytila eine indiskrete öffentliche Biografie gemacht würde. Unglücklicherweise haben die Amerikaner nach meinem Film eine Fernsehserie gemacht, wo man alle peinlichen Episoden hineingetan hat, die ich vermieden habe. Ich meine etwa gar nicht, dass mein Film speziell gut ist, denn er ist ebenfalls nicht gelungen. Es ist einfach unmöglich, einen Spielfilm über eine lebende Person unter den gegebenen Umständen zu machen. Aber Sie haben schon auch recht: Ich habe in gewissem Sinn aus Patriotismus und Pflichtgefühl akzeptiert, dieses Opfer zu bringen. Ich hoffe, dass dies das einzige Mal in meinem Leben bleiben wird, dass man mich moralisch zwingt, meinem Land, meiner Kirche und meinen Landsleuten einen Dienst zu leisten. Ich gebe sogar zu, dass es in gewissem Sinn ein propagandistischer Film ist. Allerdings hoffe ich, dass ich eine relativ noble Propaganda gemacht habe. Es ist tatsächlich ein eher didaktischer Film, der mehr erklärt, als dass er ausdrückt – er unterrichtet über Polen und seine Geschichte. Ich aber bin aus Prinzip gegen jede instruktive, didaktische Kunst. Dieser Film bleibt also eine Ausnahme von der Regel. Es gibt darin aber doch einige

Momente, die mich künstlerisch befriedigen, aber sie machen nicht den ganzen Film aus. Es war eine per Definition unmögliche Aufgabe.

Für den WDR und das Deutschschweizer Fernsehen haben Sie Max Frischs «Blaubart» verfilmt. Das Werk geht diesen Herbst über die Sender. Was hat Sie daran speziell interessiert?

Na, das ist eine eher aussergewöhnliche Sache. Denn ich verfilme sehr selten Sujets von anderen. Im richtigen Moment hat man mir die Chance offeriert, ein Hommage für diesen Schriftsteller, den ich sehr schätze, zu machen. Daher ist es absolut ein Film von Max Frisch, nicht der meine. Ich glaube, ihm damit einen redlichen und gleichzeitig sehr bescheidenen Dienst geleistet zu haben.

Ich habe gar nicht versucht, in diesem Film mich selber auszudrücken. Ich habe ihn gemacht wie ein treuer Diener, der manchmal notwendig ist. Und ich denke, dass es an der Seite eines Mannes, der bereits als Klassiker der Weltliteratur gilt, immer etwas zu lernen gibt. Es ist ein kleiner Film, der mir Befriedigung verschafft hat, aber er hat in meiner Filmografie kein grosses Gewicht. Aber ich bin stolz auf diese Huldigung an Ihren grossen Landsmann, denn es ist die erste Verfilmung eines seiner Romane. Die Arbeit war auch faszinierend, aber ich insistiere darauf, dass es ein Film von Max Frisch ist.

Interview und Übersetzung aus dem Französischen: Franz Ulrich

FILMKRITIK

Hanna K.

Frankreich/Italien/Israel 1983. Regie: Costa-Gavras (Constantin Gavras)
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/200)

Vor einem einfachen, weissen Landhaus sitzt die Grossmutter und schaukelt ihr Enkelkind. Es ist früher Morgen, eine Glühbirne leuchtet noch matt über der offenen Eingangstür. Es ist ruhig. Idyllische Ländlichkeit, denkt man.

Langsam öffnet sich der Blick, die Kamera beginnt zu schwenken. Sie gibt den Blick frei auf eine karge, eintönig-orientalische Landschaft. Neben dem Haus sieht man die Familie. Sie drängt sich ängstlich zusammen. Schwerebewaffnete Soldaten tauchen aus der Morgendämmerung auf, Panzerfahrzeuge werden sichtbar, auf einem Lastwagen sind Gefangene auszumachen. Mit einem Mal hat der Morgen seine Unschuld verloren, die Idylle ist der Bedrohung gewichen. Aus der Erinne-

rung tauchen Bilder aus Diktaturen auf, die Türkei kommt einem in den Sinn. Doch die Kamera lässt keine Zeit zu solchen Gedanken, sie schwenkt unbeirrt weiter. Ein Suchhund schnüffelt sich zum Sodbrunnen, der zum weissen Haus gehört und beginnt zu kläffen. Offiziere rennen herbei, die Maschinenpistole im Anschlag, die Handgranate werfbereit. Sie drohen, den Brunnen zu zerstören, wenn sich der Versteckte nicht sofort ergibt. Er wird festgenommen und aufgeladen. Endlich ist die Armee abfahrbereit. Noch sprengt sie schnell das weisse Haus in die Luft und macht die Familie obdachlos. Es ist Krieg, Barmherzigkeit kennt die Armee keine. Im Gegenteil, Abschreckung muss sein. Schnitt.

Mit wenigen, eindrücklichen Bildern zeichnet Costa-Gavras in «Hanna K.» den politischen Hintergrund, auf dem sich seine Geschichte abspielt. Es ist die Geschichte von Hanna Kaufmann, einer amerikanischen Jüdin, die sich als Anwältin in Jerusalem niedergelassen hat.