**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
**Band:** 38 (1986)
**Heft:** 19

**Artikel:** Im magischen Kern der Kinematographie
**Autor:** Jaeggi, Bruno
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-931381

**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:** 11.01.2026

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

Bruno Jaeggi

# Im magischen Kern der Kinematographie

Feierlich verfilmte Antikenmythen, idyllische Schäfer, üppige Tragödien und herbe Exportfolklore im Stil von Michael Cacoyannis' «Alexis Sorbas» von 1964: Dies dürften hierzulande die prägenden Assoziationen sein, die sich heute noch mit dem griechischen Kino verbinden. Nicht zufälligerweise: Zum einen, weil die vielen Jahrzehnte innenpolitischer Repression in einem fremdbestimmten Griechenland dem Film keinen Freiraum gewährten; zum andern, weil unser kommerzieller Verleih bis heute nicht in der Lage ist, die wichtigsten Werke des griechischen Kinos allgemein zugänglich zu machen.

Die 80jährige Filmgeschichte Griechenlands gliedert sich in drei Hauptkapitel. Das erste spielt zwischen 1906 und 1940 und wird, nach den frühen obligaten Kurzfilmen, von vielen Farcen und Melodramen beherrscht. Eine bedeutsame Entwicklung der Produktion scheiterte an der rückständigen Wirtschaftsstruktur und an der politischen Labilität: Allein zwischen 1922 und 1932 folgten sich beispielsweise 14 verschiedene Regierungen. Darauf kam das Metaxas-Regime ans Ruder. Während der nazideutschen Besetzung brach die Produktion praktisch zusammen: Von 1940 bis 1942 entstand nur ein einziger Film, und selbst 1947 gab es nur deren sechs.

Die zweite Periode ist gekennzeichnet durch einen filmökonomischen Aufschwung (1950–1970) während der Entstehungszeit der linken Opposition, die dann freilich durch die Rückkehr des Militärs erstickt wurde. Die wahren Probleme des Landes blieben tabu. Cacoyannis («Elektra», 1961) und Nikos Koundouros («Mikres Aphrodites», 1963) zelebrierten weit weg von der Wirklichkeit und von den wahren Problemen des Volkes das scheinbar Ewiggültige der hellenistischen Welt, ein mystifiziertes, zum Klischee verengtes Kulturrelikt und Lebenssurrogat. Besonders in der ersten Hälfte der sechziger Jahre erblühte das rein kommerzielle Kino mit stereotypen Familiengeschichten, die allemal positiv zu enden hatten. Da wurden jährlich gegen hundert Streifen gedreht; es entstanden viele internationale Koproduktionen, die von finanziell idealen Bedingungen profitierten.

Unter dem Regime der Obristen gediehen nur ausnahmsweise künstlerische Ambitionen. Einige wenige Autoren griffen zu einer eigentlichen Geheimsprache voller Chiffren, Metaphern und Symbolen, um zumindest auf indirekte, allegorische Weise wesentliche Fragen aufzuwerfen und zugleich der harten Zensur zu entgehen, die in der Metaxas-Diktatur und in der Besatzungszeit ihren Ursprung hatte.

Die dritte, wichtigste Periode setzte Mitte der sechziger Jahre ein und verlief anfänglich parallel zur filmwirtschaftlichen Krise, die unter anderem das erst damals eingeführte Fernsehen provozierte. Beherrschten 1966 einheimische Filme noch über 50 Prozent des griechischen Marktes, so schrumpfte dieser Anteil 1974 auf 16 und 1976 auf 9 Prozent. Wie so oft erwies sich die Krise aber auch als Chance: Es entstand ein neues, künstlerisch anspruchsvolles und thematisch relevantes Autorenkino, das nicht mehr als ideologischer Träger der faschistischen und militärischen Diktaturen dienen oder zur nur scheinbar apolitischen Ablenkung beitragen musste. Dieses Kino ist bis heute geprägt vom Bedürfnis, die Geschichte des Landes zu durchleuchten und zugleich aus der ökonomischen und kulturellen Isolation auszubrechen, durch eine eigene Identität international anerkannt zu werden. Die innen- und aussenpolitische Öffnung Griechenlands spiegelt sich somit auch im Film.

## Im Mittelpunkt: Thodoros Angelopoulos

Als Vorläufer dieser Entwicklung gilt Takis Kanellopoulos' «Der Himmel» (1962); ihm folgten Roviros Mathoulis, Alexis Damianos und Panos Glykophridis. Der entscheidende Durchbruch gelang dann aber Pantelis Voulgaris, der 1965 – als 25jähriger – seinen ersten Kurzfilm «O kleftis» (Der Dieb) drehte und dann so wichtige

Filme schuf wie «Tzimis o tigris» (Jimmy der Tiger», 1966), «To proxenio tis Annas» (Annas Verlobung», 1972) und «Happy Day» (1976). Zwischen den beiden letztgenannten Werken wurde Voulgaris im Februar 1974 ohne Angabe von Gründen verhaftet und ins Konzentrationslager auf der Insel Jaros verfrachtet. Sein jüngstes Werk, «Petrina chronia» (Steinerne Jahre, 1985), ist ein Höhepunkt des nunmehr in der Schweiz angelaufenen Panoramas mit neueren griechischen Filmen.

1970 fiel erstmals der heute wichtigste Wegbereiter des neuen griechischen Kinos auf: der 1936 geborene Thodoros (Theo) Angelopoulos mit *«Anaparastassi» (Die Rekonstruktion),* der facettenreichen, auf verschiedenen Ebenen spielenden Nachforschung über einen Gattenmord, dem ein aus dem Ausland zurückgekehrter Arbeiter zum Opfer fällt.

Fragmentarisch und eindimensional bleiben dabei jene Wege, die von aussen her zur Rekonstruktion des Verbrechens eingeschlagen werden. Der Film wird vielmehr zum Zeugnis dafür, dass zwischen der juristisch-kriminalistischen Abklärung des Falls und dessen komplexem gesellschaftlichen Umfeld ein riesiger Raum liegt, der seine eigene, nicht psychologische Realität hat. Dieser Raum interessiert Angelopoulos: seine soziale Beschaffenheit, seine soziologische Ableitung, seine gesellschaftliche Perspektive.

Bereits hier macht die statische oder weitausholende Kamera das Verhältnis deutlich zwischen dem, was gezeigt werden kann, und dem, was ausserhalb des sichtbaren Raums existiert und wirkt. Das Fehlen echter sozialer Strukturen im isolierten Dorf der Region Epiros, deren altes kulturelles Erbe der gesellschaftlichen Wüste gewichen ist, verweist auf das wahre Verbrechen hinter diesem Mordfall: auf eine Regierungspolitik, die extreme Abhängigkeiten schafft (vom Geld der ins Ausland emigrierten Arbeiter) und zum Verlust der Heimat führt. Daher wird die offizielle Rekonstruktion des Mordes schon von ihrer Natur aus die Wahrheit verfehlen. Diese Wahrheit setzt Angelopoulos letztlich in Form einer Elegie um: in einer Trauerarbeit über die von der Rechten geförderten Emigration und über das Land, das stirbt, weil es die Menschen verlassen müssen. «Anaparastassi», mit nur 13000 Dollars gedreht und damit der

**Brecht'sches Fresko der griechischen Geschichte: «O thiassos» von Thodoros Angelopoulos.**

billigste Langspielfilm des griechischen Kinos, wurde auf dem einheimischen Markt zu einem riesigen Erfolg.

1972 entstand *«Meres tou '36» (Die Tage von '36)*: der Bericht über die Geburt der Diktatur im Griechenland von 1936. Auch hier gewinnen gerade die distanzierten, abstrahierten oder ausgesparten Elemente die grösste suggestive Wirkung. Indem Angelopoulos sich nur so weit für die Figuren interessiert, als diese für die entscheidenden Zusammenhänge bedeutsam sind, bekommt er unter anderem die eine Einsicht in den Griff: Je undurchsichtiger die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse sind, umso eher kann die Macht des Faschismus sich entfalten.

Wenige Monate vor dem Sturz der Militärjunta begann Angelopoulos mit den Dreharbeiten zu «O thiassos» (Die Wanderschauspieler, 1975). Nach diesem fulminanten Erfolg, der die Möglichkeiten der Filmsprache erweiterte, folgten «I kynighi» (Die Jäger, 1977), «O Megalexandros» (Der grosse Alexander, 1980) und «Taxidi sta Kithira» (Reise nach Kythera, 1984). Sein jüngstes Werk, «O melikossomos» (Der Flug), war am vergangenen Festival von Venedig der wohl meistdiskutierte Film (vgl. Venedig-Bericht in dieser Nummer).

**Griechische Filme in der Schweiz**

Nach dem Filmpodium Biel stehen im Oktober in Basel (Stadtkino), Bern (Film am Montag), Lausanne (Schweizerisches Filmarchiv) und Zürich (Filmpodium der Stadt) griechische Filme auf dem Programm, die zum grösseren Teil im Rahmen der «Griechischen Filmwoche» am diesjährigen Filmfestival von Locarno zu sehen waren. Gezeigt werden in Zürich: «The Trojan Women» (Die Trojanerinnen) von Michael Cacoyannis (1970), «I iliaki tis thalassos» (Das Alter des Meeres) von Nikos Panayotopoulos (1978), «I tembelides tis eforis kiladas» (Die Faulenzer des fruchtbaren Tales, 1978), «Varietes» von Nikos Panayotopoulos (1984), «O vlasmos tis Aphroditis» (Der Raub der Aphrodite) von Andreas Pantzis (1985), «Petrina chronia» (Steinerne Jahre) von Pantelis Voulgaris (1985) sowie vier Werke von Thodoros Angelopoulos: «Anaparastassi» (Die Rekonstruktion, 1970), «O thiassos» (Die Wanderschauspieler, 1975), «O Megaloxandros» (Der grosse Alexander, 1980) und «Taxidi sta Kithira» (Die Reise nach Kithera, 1985). In Bern und Basel werden ebenfalls die vier Filme von Angelopoulos gezeigt, in Basel dazu noch «Petrina chronia» und in Bern «I iliaki tis thalassos».

## Kamerafahrt durch Jahrzehnte

In seinen zumeist sehr langen Werken nimmt Angelopoulos den Zuschauer mit auf Reisen durch Zeit und Geschichte; er führt ihn zum magnetisch-magischen Kern der Kinematographie, dessen ungewöhnliche Druckverhältnisse die Grundelemente des Films, Raum und Zeit, komprimieren. Selbst im wieder etwas klassischer anmutenden *«Taxidi sta Kithira»* schafft Angelopoulos eine eigene filmische Realität, in der sich konkrete Wirklichkeit und Gleichnishaftes spiegeln und zu einem vielfach interpretierbaren Ganzen fügen.

Bei Angelopoulos werden Stunden zu Augenblicken des extrem verdichteten Erlebens und Erfahrens; Vergangenheit und Gegenwart durchdringen sich gegenseitig. Sie sind jederzeit allgegenwärtig: als Folge der verräumlichten Zeit und des dynamisierten Raums, als Ausdruck des persönlichen und gesellschaftlichen Ringens um das Verständnis für die aktuelle Situation und für deren Ableitung.

Am virtuosesten gelang Angelopoulos diese Verzahnung wohl in *«O thiassos»*, einem fast vierstündigen brechtianischen Fresko der griechischen Geschichte zwischen 1939 und 1952. Am Beispiel von Wanderschauspielern, die in dem Mass bedroht und in die politischen Wirren verwickelt werden, wie ihr «unsterbliches» Theaterstück immer wieder unterbrochen, abgewürgt und unvollendet bleibt, spiegelt sich nach dem Muster des Atriden-Mythos die gesamte Passion des griechischen Volkes. Durch die enge Interdependenz von Theater, Film, Politik, Privatem und sozialer Realität werden einerseits die historischen Geschehnisse stilisiert und anderseits aktuelle Bezüge hergestellt.

Ein meisterliches Beispiel für diese Stilisierung und zugleich für die pseudodemokratischen Spielregeln à la Papagos (nach 1952) setzt der Film in einem Tanzlokal um: Auf der einen Seite der Tanzfläche sitzen die Royalisten und die Rechte; auf der andern die Demokraten, Anti-Royalisten und die Linke. Alternierend und stets feuriger stimmt mal das eine, dann das andere Lager einen Gesang für seine Sache an. Und wo die Rechte in diesem Wettstreit unterliegt, wo das Volk und die Tanzband sich in einer rasenden Befreiung solidarisieren, greifen die andern zur Pistole. Das Volk verlässt das Lokal. Zurück bleiben die grau in grau gekleideten Royalisten und Faschisten, die – gesichtslos und mit ihren gangsterhaften Hüten – paarweise, Mann mit Mann, ihren Tango tanzen: den Tango der Macht und des Todes.

Höchst einfach und treffend wird auch der Einbruch des Krieges in den Alltag inszeniert: Da zeigt Angelopoulos nur die Theaterbühne, dann kommt der Alarm, alles ist leer, nur die Kulissen mit Schafen und Bach

**Konfrontation mit der nicht akzeptierten Vergangenheit: «Taxidi sta Kithira» von Thodoros Angelopoulos.**

sind da, man hört die angreifenden Bomber, die niederpfeifenden Ladungen, die Detonationen; man sieht das Flackern der Beleuchtung. Das genügt.

Ähnlich abstrahiert erfolgt der Kampf der griechischen Befreier und Kommunisten gegen die anrückenden Briten:

Durch eine starre Kamera, die einerseits die sich davonmachende Theatergruppe, anderseits durch eine rechtwinklig zur Kampfachse verlaufende Seitenstrasse die kämpfenden Gegner ins Bild bekommt, wird das wechselnde Kriegsgeschehen nur auf einige wenige Gruppen in diesem beschnittenen Blickfenster beschränkt. Die Einfachheit dieser und anderer Darstellungen ist das Resultat einer absoluten Verdichtung, durch die Zusammenhänge deutlich werden, die zuvor als filmisch kaum darstellbar gegolten haben.

*Ideologische Tiefenschärfe*

In *«I kynighi»* fährt die Kamera in einem einzigen Travelling durch drei Jahrzehnte. Die Geschichte wird zum Ritual, dessen Bedeutung die Gegenwart erfasst; völlig entschlackte Sinnbilder konkretisieren in verblüffend einfacher Art abstrakte Ideen und komplexe Vorgänge; lange statische Einstellungen vibrieren durch ihre innere, geheimnisvolle Dynamik.

Dies gilt auch für *«O Megalexandros»*. Ausgangspunkt sind der grosse Eroberer Alexander, der in Griechenland als Symbol der Befreiung gilt, und eine Anekdote, die von der 1870 erfolgten Entführung britischer Aristokraten durch einen Gesetzlosen namens Alexander erzählt.

Diese dualistisch-dialektische Beziehung dient Angelopoulos zu einer Parabel über die Bestimmung einer Linken, die fähig ist, zur Macht zu gelangen. Insofern befragte Angelopoulos 1980 den aktuellen Stand und die mögliche Zukunft der griechischen Regierung.

Die Fragestellung erfolgt mit Skepsis und als Warnung: im Antagonismus von nationalen Mythen und politischer Realität, Ordnung und Anarchie, Charisma und Verrat. Macht hat stets ihre fatale Eigengesetzlichkeit; das Ideal droht dabei zur verzerrten Fratze zu entarten. Und am Schluss bleibt vom unkritisch verehrten Alexander, der sich zu einem tyrannischen Popanz verwandelt, nichts übrig als die billige Gipsbüste und ein trostloser Blutflecken auf dem regennassen, verlassenen Dorfplatz. Mit dem Auftauchen eines neuen Alexanders und mit dem Schlussbild vom heutigen Athen setzt sich Angelopoulos mit der folgenschweren Unfähigkeit des Menschen auseinander, aus der Geschichte zu lernen, das Neue mit dem Wissen vom Alten anzugehen.

Haben die Filme von Angelopoulos seit jeher mit der Psychologie gebrochen, so konzentriert sich «O Megalexandros»

radikaler denn je auf die Umsetzung nur von Ideen und Ideologien. «Eine Art byzantinischer Liturgie» hat Angelopoulos diesen Film genannt, und so magistral seine Neuschaffung von Zeit und Raum auch anmuten mag, so läuft die rituelle Abstraktion von «O Megalexandros» doch Gefahr, da und dort in die Windstille entweder des Manierismus oder des schlichtweg nicht mehr Darstellbaren zu geraten.

*«Taxidi sta Kithira» (Die Reise nach Kithera)* scheint daher fast folgerichtig einen Neuanfang zu signalisieren, ohne mit dem Bisherigen zu brechen. Ein Regisseur will einen Film drehen über einen politischen Flüchtling. Diese (fiktive) Figur zieht ihn weg von der gewohnten Realität, sie wird zum Vater, der nach 32 Jahren Exil nach Griechenland zurückkehrt. Und gleichzeitig wird die Imagination des Regisseurs (im Film) zur Wirklichkeit, die Angelopoulos durch seine eigene Vorstellungswelt führt und als tiefere Realität inszeniert.

«Taxidi sta Kithira» zählt zu jenen kostbaren Filmen, die sich nur widerspenstig öffnen: wie eine Muschel, die fürchtet, ihr verletzliches Fleisch preiszugeben. Die Bilder und Töne werden zu Zeichen, die Angelopoulos im filmischen Ablauf der Zeit anspielungsreich vernetzt, und sie folgen dem Stilwillen eines Regisseurs, der die Welt auseinandernimmt, um sie neu zusammenzusetzen und besser zu verstehen.

Die Schluss-Sequenz zeigt den alten, zurückgekehrten, umherirrenden und wieder abgeschobenen Flüchtling auf einem winzigen, stählernen, im Meer ankernden Floss, einem losgemachten Anleger. Niemand will diesen Mann, und keiner kann seine Odyssee beenden. Sein Sohn vermag nie in die tragische Wirklichkeit einzugreifen; er ist verdammt, äusserem Geschehen zuzusehen oder nachzurennen.

Dichter Nebel senkt sich auf die regennassen Docks des Hafens; eine Girlande von Glühbirnen versucht, die Nacht zu erhellen. Musikanten wollen zum Fest der Arbeiter aufspielen, doch dann verstummen die Instrumente, und vom Meer hört man die Geigenklänge, die der einsame Mann auf dem Floss über das Wasser und durch den Nebel zu den andern Menschen dringen lässt. Jetzt entschliesst sich die Frau des Emigranten, die seinetwegen im Gefängnis war, drei Jahrzehnte lang die Last seines Exils zu tragen hatte, dazu, zu ihm auf das Floss zu steigen. Das Tau wird durchschnitten, die Stahlinsel treibt endgültig weg, auf ihr sind zwei Verlorene, die, vielleicht, das Wichtigste gefunden haben: sich selbst, ihre unauflösbare Schicksalsgemeinschaft. Die beiden treiben dem letzten Fluchtpunkt zu, dem Tod, den der Mann schon so oft überlistet, betrogen hat: Kann, so scheint der Film zu fragen, Griechenland seine Vergangenheit noch nicht akzeptieren; wird es fähig sein, je mit diesen Tragödien zu leben?

Mit seinem Gesamtwerk hat Angelopoulos dem modernen Film eine neue Dimension geöffnet: durch seine ideologische und zeitliche Tiefenschärfe, durch die Zertrümmerung des realistischen Handlungsraums zu Gunsten einer tieferliegenden Wirklichkeit. Wer immer sich an die filmische Bewältigung und Interpretation der Geschichte heranwagen will – er wird sich an Angelopoulos zu messen haben.

Noch sind uns viele Autoren des griechischen Kinos unbekannt oder nur durch einzelne Filme aufgefallen: so etwa Takis Papajannidis mit «I iliaki tis thalassas» (Das Alter des Meeres, 1978) und Tony Lycouressis mit «Chrissomaloussa» (Das Mädchen mit den goldenen Haaren, 1979). Vieles bleibt da also noch zu entdecken.

**«Petrina chronia» von Pantelis Voulgaris.**

Eine solche Entdeckung war in Locarno zu machen: mit *«Petrina chronia» (Steinerne Jahre)* von Pantelis Voulgaris, der auf andere Weise als Angelopoulos zwei Jahrzehnte der Geschichte Griechenlands abdeckt.

Eine sehr junge Frau und ein junger Mann lernen sich 1954 kennen; ihr kommunistisches Engagement bringt sie bis zum Sturz der Militärdiktatur immer wieder ins Gefängnis. Für die beiden und für ihr Kind sind es 20 verlorene, gestohlene, versteinerte Jahre. So erleben sie

denn die Befreiung unversöhnt, im Zeichen der Skepsis und der Trauer. Vulgaris' ungemein sichere, kompakte Inszenierung ist erfüllt von der faktischen Kraft des Menschlichen: Eine grosse inwendige Ausstrahlung bringt einem die Menschen nahe, bevor man sich mit ihren Ideen identifiziert; ihr Gesicht wird zum Spiegel ihres Wesens, ihrer Hoffnung und Stärke ohne Heroisierung, ohne Märtyrerglanz. Mit starker lyrischer Intensität beschwört der Film das Unzerstörbare und Unbezwingliche des Menschen, der sich nicht nur für sich selbst einsetzt, und da geht es zugleich um den universellen Kampf um die tägliche Ration Mut in Zeiten nur scheinbarer Ohnmacht.

«Petrina chronia» ist, wie «Taxidi sta Kithira», ein Film, mit dem man enge Freundschaft schliesst. Vor den vorangegangenen Angelopoulos-Werken ist man hauptsächlich gebannt vom strengen Stilwillen, fasziniert von der ästhetischen Dichte, gepackt vom intellektuellen Zugriff und atemlos ob der kompositorischen Kühnheit. Solange derartige Filme, die im Kontrast zum gängigen Angebot des Marktes als beglückende Wohltat wirken, bei uns nicht ins kommerzielle Kino kommen, stimmt mit unserem Kulturbetrieb ganz Entscheidendes nicht. Oder müsste man sagen: Heute haben derartige Filme beim Stand der vollkommerzialisierten Kulturarbeit in den gesamten Medien keine Chance? ■

## Kurz notiert

### «basel sinfonietta» spielt Filmmusik

«Play it again Sam», dieser weltberühmt gewordene Satz aus dem Bogart-Film «Casablanca» steht als Titel der Produktion der «basel sinfonietta» (einem 1980 von freischaffenden Berufsmusikern gegründetes Orchester) im Oktober 86. Weniger bekannt ist der Komponist, welcher die Musik zu dieser Szene schrieb: Max Steiner. Er gehört mit Miklos Rosza («Quo vadis», «Dschungelbuch»), John Williams («Star Wars») und Miklos Bernard Herrmann (Hitchcock) zu einer Gruppe von Filmmusik-Komponisten, welche die Ära des Hollywood-Films entscheidend prägen.

Die Filmmusik, ein wesentlicher Bestandteil des Films und seiner Aussagekraft, steht schlussendlich doch immer im Hintergrund, und zurück bleiben Fetzen von Bildern und Szenen.

Warum also nicht einmal den umgekehrten Weg gehen: Gespielt wird die Musik, und das Publikum stellt sich die Bilder selbst vor.

«basel sinfonietta» (Dirigent: Olivier Cuendet) spielt Soundtracks aus «Casablanca», «Psycho», «Star Wars», «Quo vadis», «La strada», «Iwan der Schreckliche», Schönbergs «Musik zu einem Lichtspiel» und anderes: am 3. Oktober, 20.15 Uhr, in der Zürcher Tonhalle, und am 5. Oktober, 20.15 Uhr, im Stadtcasino Basel. ■