

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 10

Artikel: Vom Wässern des verdorrten Baumes : kommentierte Filmografie
Autor: Jacobi, Reinhold
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931961>

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: 18.04.2026

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

Reinhold Jacobi

Vom Wässern des verdorrten Baumes

Kommentierte
Filmografie

Die Walze und die Geige

(Katok i skripka)

Der achtundzwanzigjährige Tarkowskij beendet 1960 seine Studienzeit an der 1919 gegründeten und damit ältesten Filmhochschule der Welt, dem Staatlichen Allunionsinstitut für Kinematographie (VGIK), in Moskau. Sein Abschlussfilm ist «Die (Strassen-)Walze und die Geige», ein 46 Minuten langer Farbfilm (!), der dem in den Ostblockländern generell mit besonderer Sensibilität gepflegten Bereich des Films mit und über Kinder zugeordnet werden kann.

Ein vielleicht sechs- oder siebenjähriger Junge, der allmorgendlich zum Geigenunterricht gehen will, hat Schwierigkeiten, den Innenhof seines mehrstöckigen Wohnhauses zu durchqueren, weil ihn die anderen Kinder hänseln. Bis eines Tages der Hof neu asphaltiert wird und der Fahrer einer grossen roten Strassenwalze Partei für Sascha ergreift. Daraus entwickelt sich eine spröde, aber um so eindringlichere kurze Freundschaft: Der Maschinist erlebt die gänzlich neue Welt der Musik durch den ihm vorspielenden Jungen; andererseits zeigt er dem Jungen, wie man sich in der Normalität des Alltags durchsetzt und welchen Rang Brot und Arbeit für einen Menschen haben. Das idyllische Drama einer Begegnung zwischen Arbeitswelt und Kunst wird abrupt beendet, als die naive Mutter das Treffen mit dem Arbeiter torpediert; an-

stelle des Jungen geht eine junge Frau mit dem Maschinisten ins Kino. Der Junge flüchtet in einen Traum (!).

Schon in diesem Gesellenstück ist vieles angelegt, was Tarkowskij's spätere Kinofilme auszeichnet, unter anderem die Bilderorientiertheit (in dem dreiviertelstündigen Film werden lediglich fünfunddreissig Sätze formuliert), die überragende Rolle der Kunst für die alltägliche «Normalität» des Daseins, die Bedeutung des Kindes, des Traums, des Schweigens, der Stille und der Geräusche. Das Buch verfasste Tarkowskij zusammen mit seinem Studienkollegen, dem späteren renommierten Regisseur Andrej Michalkow-Kontschalowskij (geb. 1937; «Ein Adelsnest», 1969, «Onkel Wanja», 1971), der auch das Buch zu «Andrej Rubljow» mitverfasste; Tarkowskij arbeitete dafür an Michalkow-Kontschalowskij's Erstling «Der erste Lehrer» (1965) mit. Produziert wurde «Die Walze und die Geige» von Mosfilm, wie alle späteren in der Sowjetunion gedrehten Filme Tarkowskij's.

Iwans Kindheit

(Iwanowo Detstwo)

Der talentierte Meisterschüler von Michail Romm (1901–1971; «Der gewöhnliche Faschismus», 1965), erhält bald die Gelegenheit, seinen ersten Kinofilm zu realisieren. 1961 erscheint «Iwans Kindheit», ein Film, der die Grausamkeit des Krieges am Beispiel des Schicksals eines zwölfjährigen Jungen anprangert.

«Durchnässt und verfroren ist Iwan, als er eines abends am Ufer des Dnjepr von russischen Soldaten aufgegriffen wird. Sein Vater ist zu Beginn des Krieges gefallen. Mutter und Schwester sind verschollen, vielleicht tot. Er selbst wurde in ein Konzen-

trationslager deportiert. Er entkommt, gesellt sich zu den Partisanen und gelangt schliesslich zu einer Einheit der Roten Armee. Von einer Aufklärungsabteilung wird er als Späher eingesetzt, vermag doch ein Kind leichter als ein Erwachsener hinter die feindlichen Linien zu gelangen. Iwans Hass auf die Deutschen und seine naive Sucht, sich als Held zu erweisen, kommen zudem seinen Auftraggebern entgegen. Doch schliesslich obsiegt ihr Verantwortungsgefühl. Iwan soll auf eine Militärschule geschickt werden, aber sein Drang, sich nützlich zu machen, ist stärker als jede pädagogische Order. Er reisst aus und unternimmt neue Erkundungszüge auf eigene Faust. Da nehmen sich die Offiziere seiner wieder an, um ihn wenigstens unter Kontrolle zu haben. Auf sein Drängen hin schicken sie den Jungen noch einmal hinter die feindlichen Linien, doch diesmal kehrt er nicht zurück. Und als die russischen Truppen Berlin erobern, entdeckt einer der Offiziere eine Akte, aus der hervorgeht, dass Iwan von den Deutschen als Partisan erschossen worden ist.» (Hans Stempel, Iwans Kindheit, in: Filmkritik 11/1963, S. 529)

Der Film von noch klassischer Länge von 97 Minuten ist der erste Schritt Tarkowskij's zum «Autoren-Film», ein Zeugnis der kompromisslosen Selbsteinschätzung des Regisseurs als Künstler. Hatte er doch gemäss offizieller staatlicher Verordnung ein 1960 eingestelltes, völlig misslungenes Filmprojekt eines unbekannt gebliebenen Regisseurs Abalow Mitte 1961 wieder aufzunehmen. Und dieses Projekt, das der Verfilmung einer in der Sowjetunion inzwischen berühmten Kriegserzählung, «Iwan» von Wladimir Bogomolow (1957), gewidmet war, wurde von Tarkowskij in ganz entscheidenden Zügen an den



«Der Spiegel»: Tarkowskij am Drehort des Brandes. Montagesequenz aus der Brandszene.



Aus «Die versiegelte Zeit»



literarischen Autor Bogomolow wieder angenähert und über ihn hinaus entwickelt: Iwan überlebt nicht wie in dem Projekt von Abalow, wo er nach dem Krieg Zeugnis von seinem Kriegsheldentum abliefern kann; Einzelheiten des Kriegshandwerks wurden nicht gezeigt, die Per-

spektive der Filmhandlung ist diejenige des Kindes Iwan, nicht eines Erzählers, was Tarkowskij insbesondere durch Einfügung von Träumen des Jungen erreicht. Aller Heroismus unterbleibt, der Krieg ist lediglich und deutlich ein Übel, der Feind schlechthin.

Kein Wunder, dass nicht nur die Moskauer Cineasten beeindruckt waren, an ihrer Spitze Tarkowskij's Lehrer Romm, sondern dass auch das Ausland aufmerkte. «Iwans Kindheit» erhielt 1962 bei den Filmfestspielen in Venedig den grossen Preis, bald darauf den Regiepreis in San Francisco, wo Tarkowskij seinen Film zusammen mit Romm persönlich vorstellte. Die Aufmerksamkeit, welche die Filmwelt Tarkowskij gleich bei seinem Erstling widmete, sollte nicht mehr abnehmen.

Andrej Rubljow

An seinem eigentlich ersten ur-eigenen Film, der vom Treatment (1961) bis zum Feinschnitt sein eigenes Wollen ausdrückt, arbeitete Tarkowskij zwei Jahre (1964–1966). Der Film, der aus zwei grossen Teilen besteht und in acht Kapitel beziehungsweise Erzählungen eingeteilt ist, zeigt mit seinen mehr als drei Stunden Länge (185 Minuten) die Einstellung Tarkowskij's, dass sich die Dauer des Films dem Sujet (und nicht umgekehrt: das Sujet dem Kinostandard von seinerzeit etwa 90 Minuten) anzugleichen habe. Tatsächlich hatte sich Tarkowskij mit der Geschichte des berühmten Ikonenmalers Rubljow (etwa 1360–1430) Gewaltiges vorgenommen: das Panorama eines bedeutenden Künstlerlebens, Reflexion über Kunst überhaupt und die Einlassung auf einen wichtigen Abschnitt der russischen Geschichte, die dem friedfertigen Schaffen des frommen Malers diametral entgegengesetzt war (Fürstenfehden, der Tatareneinfall von 1408 u. a.).

«Rubljow lebt in einer wahrhaft düsteren Epoche. Beim Ausmalen einer Kirche kommen ihm Zweifel, ob er das Volk mit einer Darstellung des Jüngsten

Gerichts erschrecken soll. Er führt die Arbeit nicht zu Ende. Als Rubljow bei einem Gemetzel wider Willen einen Menschen erschlägt, beschliesst er, mit dem Malen aufzuhören, und legt ein Schweigegelöbnis ab, das er erst viel später nach einem gewaltigen (und metaphorischen) Schauspiel wieder bricht. Ein Glockenguss findet unter der Leitung eines Kindes statt. Tarkowskij zeichnet ein Bild des russischen Mittelalters, das bar ist aller optimistischen Schönfärberei, ausgeführt mit einer Schärfe und Überdeutlichkeit, die geboren sind aus einer modernen Sensibilität. Tarkowskij's eigentliches Thema ist die Position des Künstlers und Intellektuellen in der Welt. Sie erscheint in der Sicht dieses Films als prekär und jederzeit bedroht. Der Künstler ist eingespannt in ein Netz von Abhängigkeit. Von seiner Kunst wird ideologische Verwertbarkeit im Sinne der Herrschenden verlangt. (...) Wie der Künstler aus der ihn umgebenden Nacht Schönheit und Form destillieren soll, bleibt dunkel, wäre es nicht aus der paradoxen Hoffnung auf die schöpferische Kraft des Menschen, die sich gelegentlich doch gegen die Widrigkeiten der Zeitläufe durchzusetzen vermag. (Die Szene vom Glockenguss am Schluss des Films).» (Ulrich Gregor, Geschichte des Films ab 1960, München, Bertelsmann, 1978, S. 273)

«Ein so lebendiges, differenziertes und figurenreiches Panorama altrussischen Lebens hatte es nie zuvor in unseren Kinos gegeben», schreibt eine sowjetische Kritikerin nach der Uraufführung (Turowskaja, S. 49). Allerdings weckte der Film auch schon erhebliche Kritik – wegen seiner Grausamkeiten, seiner Länge, seiner pessimistisch wirkenden Züge, die so ganz dem selbstdarstellerischen Optimismus eines Staatsfilmwesens zu-

widerliefen. So wurde dem Werk der naheliegende Gang nach Cannes versagt (1966). Auf die Kinoleinwand in Moskau kam der Film sogar erst 1971 (19. Oktober).

Inzwischen gab es die «Affäre Rubljow». Die düstere Allegorie des Tarkowskij'schen Mittelalters als mögliche Geschichtsdeutung auf die Gegenwart hin war der sowjetischen Zensur offenbar unangenehm. Schnitte wurden verfügt. Die interessierte Filmöffentlichkeit konnte das geänderte Werk, das auf Grund hartnäckigen Insistierens von Tarkowskij schwarz-weiss gedreht worden war (bis auf die Schlusszene), erst 1969 in Cannes sehen, allerdings gegen den Willen der sowjetischen Instanzen und ausser Konkurrenz. Nach der triumphalen Aufnahme in Cannes wurde «Andrej Rubljow» erst 1973 für das Ausland freigegeben – fast zehn Jahre nach dem Beginn seines Entstehens.

Solaris (Soljaris)

Das Interesse Tarkowskij's für Stanislaw Lems Science-Fiction-Roman «Solaris» (1968), schon 1968 und noch vor der Uraufführung von «Andrej Rubljow» in Form eines Exposés dem Filmstudio gegenüber artikuliert, ist mehr als erstaunlich. Signalisiert der Stoff doch mit seiner futurologischen Dimension im technischen und psychologischen Bereich, mit seinem gewissermassen aseptischen Milieu, eine extrem andere Welt als diejenige des russischen Mittelalters. «Solaris», ein wiederum überlanger Film von 167 Minuten und in Farbe gedreht, entsteht 1972.

«Der Stalker»: Rast auf der Reise. Die drei Weggefährten.



«Seit Jahrzehnten steht eine Forschungsstation auf dem Planeten Solaris, der von einem organischen, intelligenten «Ozean» bedeckt ist. Aber die Solaristik tritt auf der Stelle. Die Besatzung von anfangs 85 Mann schrumpft auf drei. Der Psychologe Chris Kelvin wird nach Solaris geschickt, um unerklärlichen Vorkommnissen nachzuspüren. Er findet die Station in chaotischem Zustand vor; die Männer sind nervlich zerrüttet, einer hat sich umgebracht. Völlig rätselhaft ist die Existenz weiterer Personen – Kinder und junge Mädchen – an Bord. Und schliesslich steht Kelvin fassungslos vor seiner Frau Harey, die schon vor Jahren Selbstmord begangen hatte. All diese «Gäste» sind nichts als Materialisationen von Erinnerungen oder Obsessionen der Männer, vom Solaris-Ozean produziert. Kelvin erneuert die Liebe zu dem Abbild der Frau, die er einst verliess, und führt mit dem rationalistischen Biologen Sartorius und dem philosophischen Kybernetiker Snaut Debatten über Liebe, Moral und Menschheitsprobleme.» (Helmut M. Artus, Solaris, in: film-dienst 3/1977)

Gerade wegen der Auseinandersetzungen um Tarkowskij's filmische Präsenz auf Festivals, die nach «Andrej Rubljow» entstanden waren, schickte man «Solaris» unmittelbar nach seiner Uraufführung am 20. März 1972 nach Cannes. «Solaris» wurde respektvoll, wenn auch nicht so enthusiastisch aufgenommen wie seine früheren Filme. Gegenüber dem Vergleichsgegenstand, dem grandiosen britischen Science-Fiction-Spektakel von Stanley Kubrick «2001: Odyssee im Welt-raum» («2001: A Space Odyssey», 1965–1968), das ganz aus technologischen Überraschungen und faszinierenden optischen Effekten besteht, verwoben mit einer Spekulation über

die Vergangenheit und Zukunft der Menschheit generell – gegenüber diesem Film als Massstab hatte «Solaris» nur geringe Chancen in der Gunst der Menge auch der Filmkritiker. Allzu meditativ-versponnen, allzu asketisch in der Bildgestaltung, allzu hermetisch-verschlüsselt in der Reflexion über das menschliche Bewusstsein und dessen Inhalte und Bezugswertigkeiten zeigte sich der sowjetische Film, den eher freundliche Cineasten allerdings bald zum unverzichtbaren Gegenstück Kubrickscher Visionen erklärten, zur eher aus Fragen bestehenden Antwort auf die westliche SF-Herausforderung (In gewissem Sinn die Antwort des Abendlandes auf das technologische Heidentum Stanley Kubricks in «2001».) Wie auch immer – Tarkowskij interessieren weniger die technologische Zukunftsgestaltung als die menschlichen Grundsatzfragen nach Rang und Wert von Erkenntnis (etwa durch Wissenschaft) und von Glauben. Die Schlussequenz von «Solaris» gibt der Deutung zumindest Raum, als appelliere Tarkowskij an den Menschen, sich nicht in der Wissenschaftlichkeit zu verlieren, wenn der Psychologe Kelvin wiederum in einer Vision von der orbitalen Reise zurückkehrt, um wie der verlorene Sohn vor seinem Vater im Milieu irdischer Einfachheit niederzuknien. Um Menschheitsfragen, um die Fragen nach Glück, Tod, Wahrheit, Sinn geht es Tarkowskij in «Solaris», weniger um den Science-Fiction-Reiz, wie er selbst Jahre später betont (Tarkowskij, S. 225).

Der Spiegel (Serkalo)

Aus dem Milieu des ausserirdischen Raumes kehrt Tarkowskij 1973/74 mit seiner intensiven

Wendung zum Selbsterlebten, zum Biografischen in die Konkretheit des eigenen Lebens und der persönlichen Erinnerung zurück. Es ist ein Film der Erinnerungen, die wie in einem Spiegel unzählig gebrochen erscheinen und kein klares Bild ergeben. Die Handlung zeigt ihren Erzähler Alexis, auf der Suche nach der verlorenen Zeit und auf der nach sich selber, auf der Suche nach seinen Erinnerungen, die in vielfältig in- und durcheinander verlaufenden Zeit-Ebenen gespiegelt werden. Die Erzählung beginnt um 1930 und endet Anfang der siebziger Jahre. Nach seiner glücklichen Kindheit auf einer von Wald und Wiesen umgebenen Datscha erfolgt die Trennung der Eltern; während der Vater in die Stadt zieht und nur gelegentlich noch ein Gedicht schickt, bleibt der Sohn bei der Mutter (...). In der Folge sind immer wieder – wie Wegmarkierungen – zeithistorische Wochenschau-Aufnahmen eingebildet: vom spanischen Bürgerkrieg und von der Ankunft spanischer Flüchtlinge, von der Belagerung Leningrads, vom Sturm auf Berlin und von der Leiche Hitlers, von der ersten Atombombe, von gipsernen Mao-Büsten und vom kleinen Roten Buch, von den sowjetisch-chinesischen Grenzzwischenfällen. Doch in den kleinen menschlichen Begebenheiten der Zeit scheint noch viel Bedrohlicheres zu stecken. (...) Den inneren Halt gegenüber der politischen Gegenwart vermitteln die überlieferten kulturellen Werte. Nicht nur Kafka klingt in der Druckerei-Szene an, sondern der junge Alexis liest einen Brief von Puschkin an Tschadajew, der die Isolierung der russischen Kirche von der westlichen Christenheit bedauert, und mehrfach wird auf Dostojewskij verwiesen, bei dem einer der Karamasow-Brüder auch den

Act of Vengeance (Local 323)

87/141

Regie: John Mackenzie; Buch: Scott Spencer; Kamera: Phil Meheux; Musik: Frankie Miller; Darsteller: Charles Bronson, Ellen Burstyn, Wilford Brimley, Ellen Burstyn u. a.; Produktion: USA 1985, Lorimar, 91 Min.; Verleih: Citel Films, Genf.

Ein Schlagwetter in einer Kohlenmine Westvirginias enthüllt die Verstrickung des Gewerkschaftsführers Tony Boyle mit dem Minenbesitzer. Um dem Recht Geltung zu verschaffen, lässt sich der alte Gewerkschafter Jock Yablonski als Gegenkandidat aufstellen, Boyle jedoch fälscht die Wahlen, lässt Yablonski ermorden und Gerechtigkeit geschieht erst im Nachspanntext. Nach einer wahren Begebenheit gedreht, bleibt der Film unbeholfen in Gewerkschaftsversammlungen und Familienszenen stecken, und Bronson fühlt sich in der Rolle des «Guten» offensichtlich nicht wohl: Hier müsste er spielen können; der Adlerblick allein reicht nicht.

E Local 323**Black Widow** (Die schwarze Witwe)

87/142

Regie: Bob Rafelson; Buch: Ronald Bass; Kamera: Conrad L. Hall; Musik: Michael Small; Darsteller: Debra Winger, Theresa Russell, Sami Frey, James Hong u. a.; Produktion: USA 1986, Harold Schneider für 20th Century Fox; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Eine hartnäckige Agentin des amerikanischen Justizdepartementes setzt sich auf die Fährte einer (vermuteten) Massenmörderin, kommt mit ihr zusammen und freundet sich quasi mit ihr an. Weniger um die Entdeckung eines Täters geht es Rafelson in dieser spannenden, und psychologisch fein ausgeloteten Geschichte, als vielmehr um die Begegnung zweier grundverschiedener Frauen, die sich über einen Mann näher kommen, der für die eine Opfer und für die andere Gegenstand hingebungsvoller Liebe ist.

E★ Die schwarze Witwe
→ 11/87**Crisis**

87/143

Regie und Buch: Richard Brooks; Kamera: Ray June; Schnitt: Robert J. Kern; Musik: Miklos Rosza; Darsteller: Cary Grant, José Ferrer, Paula Raymond, Signe Hasso, Raymond Navarro, Antonio Moreno u. a.; Produktion: USA 1950, Metro Goldwyn Mayer, Arthur Freed, 96 Min.; Verleih: offen.

Der totalitäre Diktator Farrago, an einem Tumor erkrankt, unterdrückt brutal die Opposition, die auf seinen Tod hofft. Dr. Fergusson soll den Tumor entfernen und wird von den Revolutionären unter Druck gesetzt, den Diktator beim Operieren zu töten. Der Arzt muss zwischen dem politischen Mord und der ethischen Aufgabe, Leben zu retten, entscheiden. Die Spannung in diesem Erstling des Hollywoodregisseurs R. Brooks nimmt stetig zu, der Humor von Cary Grant (als Fergusson) ist köstlich. Nur schade, dass, um Revolutionsführer und Diktator als ähnliche Gewalttäter mit gleichem Schicksal zu zeigen, der Zufall strapaziert wird.

J★

Deadline U.S.A.

87/144

Buch und Regie: Richard Brooks; Kamera: Milton Krasner; Schnitt: William B. Murphy; Musik: Cyril J. Mockridge, Sol Kaplan; Darsteller: Humphrey Bogart, Kim Hunter, Ethel Barrymore u. a.; Produktion: 20th Century Fox, USA 1952; 87 Min.; Verleih: offen.

Humphrey Bogart kämpft als Chefredaktor einer engagierten Zeitung, die durch einen bevorstehenden Besitzerwechsel zum lukrativeren Klatschblatt werden soll, unerschütterlich gleich an zwei Fronten. Zum einen hält er flammende Reden für die Pressefreiheit, zum anderen recherchiert er einen Aufsehen erregenden Mord, hinter dem ein korrupter, aber mächtiger Mann steht, der alles unternimmt, ihn zu stoppen. Das politische Engagement des Filmes hängt zu sehr an der Person des Chefredaktors, so dass es nur diese charakterisiert und zu wenig eigene Bedeutung gewinnt. Als Krimi ist der Film jedoch spannend und voll von witzigen Dialogen.

J★

Kurzbesprechungen

ZOOM Nummer 10, 21. Mai 1987
«Filmbereiter»-Kurzbesprechungen
47. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

Z AGENDA

PROGRAMMTIPS

■ *Samstag, 23. Mai*

«Bekannt zu sein ist mein Berufsrisiko»

Dieter Hildebrandt zum 60. Geburtstag, ein Porträt von Jens-Peter Behrend. – Mit seinem Namen verbindet sich das westdeutsche Kabarett von der Wirtschaftswunderzeit bis zur Gegenwart und ein Stück Geschichte Nachkriegsdeutschlands. Dieter Hildebrandts radikales Bekenntnis zur Demokratie prädestiniert ihn zum «Scheibenwischer der Nation». (23.30–0.15, ARD; zum Thema: «Sonntagsgespräch» mit Dieter Hildebrandt, *Sonntag, 24. Mai, 12.47–13.15, ZDF*)

■ *Sonntag, 24. Mai*

Spuren zum Hoffen

Eine filmische Ehrung für Ernst Bloch (1885–1977), dem zeitbestimmenden marxistischen Philosophen und Meister der deutschen Sprache. Seine Hauptanliegen sind das «Noch-Nicht», der dialektisch-materielle Prozess der Geschichte, die konkrete Utopie, Hoffnung und der bessere Mensch, der als real-utopisches Wesen vorstellbar ist. Als Jude vor den Nazis emigriert, im Streit mit der Staatspartei aus der DDR ausgereist, in der BRD als Kommunist verdächtigt, hat er konsequent seine Gedanken vorgelebt. Nach einer biografischen Einführung werden Texte aus seinem Hauptwerk, das «Prinzip Hoffnung» illustriert und die Möglichkeiten der Beziehung zwischen Sozialismus und Christentum erörtert. (10.15–11.15, ZDF)

Ich fliege

Hörspiel von Beat Ramseyer, Regie: Urs Helmsdorfer. – Der erfolgreiche Leiter eines Ingenieurbüros hat auf dem Weg seiner Karriere eine umwälzende Begegnung mit einem jungen Menschen: Er beginnt an seinen bisherigen Normen und Werten von Autorität und Erfolg zu zweifeln. (14.00–15.30, DRS 1; Zweit-sendung: 29. Mai, 20.00)

■ *Dienstag, 26. Mai*

Mein Kind ist homosexuell

Die meisten Eltern haben nur diffuse Vorstellungen und gängige Klischeebilder über die Homosexualität. Im Film von Hanne Huntermann berichten drei Mütter und zwei Väter, mit welchen Gefühlen und Krisen sie zu kämpfen hatten und wie sich ihre Beziehung zum schwulen Sohn oder der lesbischen Tochter entwickelt hat. (22.10–22.45, ZDF; zum Thema: «Aids», *Dienstag, 26. Mai, 19.30–20.15, SWF 3*; «Muss die Lust denn Sünde sein», *Freitag, 29. Mai, 21.50–22.30, ARD*; «She Must Be Seeing Things, Die Last der Gefühle», englischer Fernsehfilm, *Dienstag, 2. Juni, 22.40–0.10, ZDF*)

■ *Mittwoch, 27. Mai*

Sehnsucht nach dem Mittelalter

Philosophisches Streitgespräch mit Professor Kurt Flasch, Bochum, unter der Leitung von Erwin Koller. – Der Philosoph und Mittelalterspezialist setzt dem Mittelalterboom das faktenbezogene Forschen der Geschichte des Mittelalters entgegen und verknüpft die Erkenntnisse über die Wurzeln der Moderne mit einer kritischen Analyse der Gegenwart. (22.25–23.40, TV DRS; Zweitsendung: 27. Mai, ca. 22.25)

■ *Sonntag, 31. Mai*

Die sanften Verschwörer

«Propheten im Zeitalter des Wassermanns». – Gisela Malasch und Susanne Sturm fragen nach den Wurzeln und Einflüssen der «New-Age»-Ideologie, die Künstler, Kaufleute, Wissenschaftler und weltanschaulich Bedürftige fasziniert. Am Beispiel einer esoterischen Praxis und eines New-Age-Seminars für Manager werden Facetten der «Sanften Verschwörung» vorgestellt. (10.15–11.00, TV DRS)

Ete und Ali

87/145

Regie: Peter Kahane; Buch: Waltraud Meienreis und Henry Schneider; Kamera: Andreas Köfer; Musik: Reiner Böhm; Darsteller: Jörg Schüttauf, Thomas Putensen, Daniela Hoffmann, Hilmar Eichhorn u. a.; Produktion: DDR 1985, DEFA, Verleih: offen (Sendetermin: 1. 6. 1987, TV DRS).

Die Militärdienstzeit ist vorbei. Die jungen Soldaten reisen zurück in ihr Privatleben. Nur zwei stehen noch unschlüssig am Bahnhof: der schwächliche Ete und der robuste Ali. Es gibt wenig, das sie nach Hause lockt. Aus dieser Unlust heraus erwächst eine spontane Freundschaft, die in turbulente Abenteuer mündet. Der junge DDR-Regisseur Peter Kahane erzählt davon in seinem ersten abendfüllenden Spielfilm: ein Debüt von Format und mit einem besonderen Dreh. Kahane hat Humor, ohne darüber die Wirklichkeit aus den Augen zu verlieren. – Ab 14.

J★

Hands of Steel (Paco – Kampfmaschine des Todes)

87/146

Regie und Buch: Martin Dolman; Kamera: Giancarlo Ferrando; Musik: Gianni Zampagni; Darsteller: David Greene, Janet Agren, Claudio Cassinelli, George Eastman, John Saxon u. a.; Produktion: Italien/USA 1986, National Cinematografica Dania Film (Rom), 90 Min.; Verleih: Spiegel-Film, Zürich.

David Greene als «Kampfmaschine» Paco und eine Handvoll weiterer mieser Chargen ziehen hier eine ganz dürftige und schlampig abgefilmte Actionshow ab. Der pseudo-futuristische Asphaltwestern schildert Auseinandersetzungen zwischen einem «bionisierten» Maschinenmenschen und Handlangern eines fiesen Konzernbosses und wirkt wie ein Zusammenschnitt von Abfall-Filmstreifen aus «Mad Max», «Terminator» und «Blade Runner».

E Paco – Kampfmaschine des Todes

Hotet/Uhkkadus (Die Bedrohung)

87/147

Regie und Buch: Stefan Jarl; Kamera: Per Källberg und Göran du Rees; Schnitt: Annette Lykke Lundberg; Musik: Ulf Dageby; Mitwirkende: Lars-Jon Allas, Lillemor Baer, Johannes Svonni und die Bevölkerung von Talma Sameby; Produktion: Schweden 1987, Stefan Jarl/Filmfotograferma, 72 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Dokumentarfilm über die verheerenden Folgen der atomaren Katastrophe von Tschernobyl für Leben und Kultur der Samen (Lappen) an der schwedisch-norwegischen Grenzen im hohen Norden: Die Rentiere – Lebensgrundlage des Volkes –, Wälder, Seen und Flüsse sind verstrahlt. Eindrücklich zeigt der Film das Leid und die Resignation der Betroffenen, für die ein apokalyptischer Alptraum Wirklichkeit geworden ist, und wird so zu einem aufrüttelnden Mahnmal wider die unverantwortliche Gefährdung von Mensch und Umwelt durch technische Entwicklungen.

→ 11/87

J★★

Die Bedrohung

Johann Strauss – Der König ohne Krone

87/148

Regie: Franz Antel; Buch: Frederic Morton, Tom W. Priman, Georg Kövary, Klaus Eitam, F. Antel, Carl Szokoll; Kamera: Hans Matula; Musik: Johann Strauss; Darsteller: Oliver Tobias, Mary Crosby, Audrey Landers, Mathieu Carrière, Hugh Futch, Dagmar Koller u. a.; Produktion: Österreich/DDR/BRD/Frankreich 1986, Johann-Strauss-Film/DEFA/Toro/Video TTR, 113 Min.; Verleih: Alpha Films, Genf.

Einige historisch belegte Stationen im Leben des grossen Walzer- und Operettenkomponisten Johann Strauss Sohn mit dem Hauptakzent auf den Ehe- und Liebesgeschichten, vermengt mit freier Erfindung von meist banalem, mitunter auch albernem Beiwerk. Insgesamt eine Franz-Antel-Unterhaltungsmischung alten Zuschnitts, auch schauspielerisch unzulänglich. – Etwa ab 14 möglich.

J

Kurzbesprechungen

Restrisiko

Hörspiel von Peter Zeindler, Regie: Mario Hindermann. – Ein leitender Angestellter eines Chemiekonzerns begeht Selbstmord. Aus der «Privatsache» eröffnet sich eine Affäre katastrophalen Ausmasses mit Sabotagedrohungen und Spionageverdacht. Ein Journalist wird einbezogen. Bei seinen Recherchen zeigt sich, wie leichtfertig von der Konzernspitze, um des Profits und «Fortschritts» willen, tödliche Risiken in Kauf genommen werden. (14.00–16.00, DRS 1; Zweitsendung: Freitag, 5. Juni, 20.00)

■ Dienstag, 2. Juni

Schülerschwund und Lehrerschwemme

Weiterführende Schulen, vor allem Gymnasien, umwerben die Eltern mit bunten Nachmittagen und Hochglanz-Broschüren. Gegenwärtig warten in der BRD 70000 ausgebildete Pädagogen auf ihre Berufschance, obwohl noch immer Stunden und Fachunterricht ausfallen. Für die neunziger Jahre wird sogar ein erheblicher Neueinstellungsbedarf prognostiziert. Die Sendung «Anstösse» zeigt typische Beispiele der verwirrenden Situation zwischen Mangel und Überfluss, Angebot und Nachfrage in den verschiedenen Schulstufen. (22.10–22.40, ZDF)

■ Mittwoch, 3. Juni

Ökumene im Alltag

Werner Stratenschulte beschreibt drei Beispiele, in denen katholische und evangelische Gemeinden in der BRD, teilweise ohne eigenes Zutun, vor ökumenischen Bewährungsproben stehen. Im Situationsbericht über allgemeine und lokale Probleme wird deutlich, dass sich die Ökumene im Alltag nicht unbedingt im Einklang mit der Amtskirche befindet. (22.10–22.40, ZDF)

■ Donnerstag, 4. Juni

Das schöne Ende dieser Welt

Ein Chemiker und Angestellter eines multinationalen Chemiekonzerns wird nach Australien geschickt, um diskret Ländereien für ein Zweigwerk zu erwerben. Giftstoffe, die in Europa und den USA verboten sind, sollen in Ländern der Dritten Welt, wo strenge Gesetze noch nicht zu erwarten sind, produziert werden. Er gerät in abenteuerliche Verwicklungen und lebensgefährliche Situationen und wird mit unkonventionellen Abwehrmethoden einheimischer Ökologen konfrontiert. (23.10–0.45, ZDF; zum Thema: «White Feather, Weisse Feder», Spielfilm von Robert D. Webb, USA 1955, Sonntag, 31. Mai, 14.15–15.55, ORF 1)

FILME AM BILDSCHIRM

■ Montag, 25. Mai

Unser kurzes Leben

Regie: Lothar Warneke (DDR 1980), mit Simone Frost, Gottfried Richter, Hermann Beyer. – Stimmige filmische Umsetzung des Romans «Franziska Linkerhand» von Brigitte Reimann. Eine junge Architektin arbeitet freiwillig in einer trostlosen Kleinstadt in der DDR, wo riesige Neubaukomplexe hochgezogen werden. Sie hofft, ihre Vorstellungen von Lebensqualität und menschenwürdigem Bauen verwirklichen zu können. Ihr preisgekröntes Sanierungsmodell schafft nicht die Hürden der Bürokratie. Doch sie resigniert nicht angesichts ihrer Enttäuschungen. Subtile Charakterzeichnung und Einblicke in realistische Alltagssituationen der DDR zeichnen den Film aus. (21.40–23.30, TV DRS)

Jiue Xiang

(Schwanengesang)

Regie: Zhang Zhenning (VR China 1985), mit Kong Cizhu, Chen Fui, Ouyang Fensen. – Ein bedeutender Kanton-Opern-Komponist wird ideologisches Opfer der Kulturrevolution und später der Bürokratie. Er stirbt in Armut. Doch seine Kompositionen werden anderweitig ausgeschlachtet. Verbittert wendet sich sein Sohn vom herrschenden Kulturbetrieb ab und schlägt sich als Strassenhändler durch. «Schwanengesang» ist eine bissige Kritik am gegenwärtigen politischen Klima in China und der neuen Konsumideologie auch in der «Kulturpflege». (23.00–0.40, ARD)

■ Mittwoch, 27. Mai

Il valore della donna è il suo silenzio

(Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen)

Regie: Gertrud Pinkus (Schweiz/BRD 1980), mit Maria Tucei-Lagamba, Giuseppe Tucci, Mauricio Caruso. – Die trostlosen Lebenssituationen der italienischen Emigrantin Maria M. in Frankfurt werden nach authentischen Tonbandaufnahmen in Spielszenen umgesetzt und von einer anderen Emigrantin nacherzählt. Der Bericht über die Misere eines weiblichen Gastarbeiterlebens in seiner dreifachen Belastung und Sprachlosigkeit erhält im Epilog eine solidarisch-optimistische Note. (22.05–23.35, 3SAT)
→ ZOOM 16/80, 22/80, 4/81

River's Edge (Das Messer am Ufer)

87/149

Regie: Tim Hunter; Buch: Derek Gibson; Kamera: Neil Jiminez; Maske: Gabor Keryaiszky; Darsteller: Crispin Glover, Keanu Reeves, Lone Skye Leitch, Daniel Roebuck, Denis Hopper, u. a.; Produktion: USA 1986, Sarah Pillsbury/Midge Sandford, 100 Min.; Verleih: Elite-Film, Zürich.

Samson alias John erwürgt eines Nachts am Fluss seine Freundin. Er versucht dies vor seinen Freunden einer Jugendbande auch gar nicht zu verstecken. Dies der Ausgangspunkt der Story, die nach verschiedenen Irrwegen schliesslich mit dem Tod des Mörders endet. Obwohl eine gewisse Spannung vorhanden ist, bleibt wegen des holprigen Drehbuches und der z.T. exaltierten Schauspielerführung der Eindruck, es gehe dem Regisseur nicht um die Darstellung der Probleme von Jugendlichen, sondern um deren Ausschlachtung.

E

Das Messer am Ufer

State buoni se potete (Himmel und Hölle)

87/150

Regie: Luigi Magni; Buch: L. Magni und Bernardino Zapponi; Kamera: Danilo Desideri; Darsteller: Johnny Dorelli, Philippe Leroy, Mario Adorf, Roberto Farris, Rodolfo Bigotti, Federica Mastroianni, Eureka Del Bondo, Angelo Branduardi u. a.; Produktion: Italien 1983, 110 Min.; Verleih: offen.

Im Rom des 16. Jahrhunderts setzt sich Filippo Neri, ein liebenswerter, humorvoller, erdverbundener Praktiker der Nächstenliebe und Priester, mit Leib und Seele für die Armen, Waisen und Kinder der Strasse ein. Darumherum entfaltet Luigi Magni die Vielfalt geistiger und religiöser Strömungen im damaligen Rom in Szenen, die oft in eine sanft-ironische oder deftig-komische Überrealität ausgreifen. Bettelarmut und Kardinalspracht, Ruchlosigkeit und Heiligkeit – alles wohnt dicht nebeneinander in diesem prallen Porträt einer mit romantischer Ironie ausgemalten Umbruchszeit.

J★

Himmel und Hölle

Teresa

87/151

Regie: Fred Zinnemann; Buch: Stewart Stern, nach einer Erzählung von Alfred Hayes und S. Stern; Kamera: William J. Miller; Musik: Louis Applebaum; Darsteller: Pier Angeli, John Ericson, Patricia Collinge, Richard Bishop, Peggy Ann Garner, Ralph Meeker, Rod Steiger u. a.; Produktion: USA 1951, Metro Goldwyn Mayer, 98 Min.; Verleih: offen. (Sendetermin: 27. 4. 87, TV DRS)

Der Film erzählt die Geschichte des amerikanischen Soldaten Philip und des italienischen Mädchens Teresa, die sich im Krieg in Italien kennenlernen und heiraten. Sie folgt ihm nach New York. Philip leidet unter den Traumata seiner Kriegserlebnisse und kann sich zunächst nicht aus der Umklammerung seiner dominierenden Mutter lösen. Nach vielen Rückschlägen schafft es Teresa mit Liebe und Energie, die Ehe zu retten. Der Regisseur, der mit «High Noon» berühmt geworden ist, zeichnet Menschen und Milieu realistisch.

E★

Teresa – die Geschichte einer Braut

Twist and Shout

87/152

Regie: Bille August; Buch: B. August und Bjarne Reuter; Kamera: Jan Weincke; Musik: Bo Holten; Darsteller: Adam Tonsberg, Lars Simonsen, Camilla Soeberg, Ulrikke Juul Bondo, Thomas Nielsen u. a.; Produktion: Dänemark 1984, Per Holst, 107 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Der schwierige Ablösungsprozess Jugendlicher auf dem Weg zur Selbstwerdung und -verantwortung vor dem Zeithintergrund der frühen sechziger Jahre. Ein sympathischer Jugendfilm, der Inhalte und Stimmungen im Konfliktfeld der Generationen sicher beobachtet, auch im Blick auf innere Werte. – Ab 14 Jahren. →11/87

J

■ *Donnerstag, 28. Mai*

Novecento (1)

(Neunzehnhundert)

Regie: Bernardo Bertolucci (Italien 1974/75), mit Burt Lancaster, Sterling Hayden, Robert de Niro. – Italien 1900: Alfredo, Enkel des patriarchalischen Gutbesitzers Berlingheri und Olmo, Enkel des Vorarbeiters Leo Daleo, verkörpern zwei exemplarische italienische Biografien, die miteinander verschränkt, aber durch soziale und politische Stellung getrennt sind. Sie spannen ein historisches Panorama von Verdis Tod, dem Ersten Weltkrieg, den Schrecken der faschistischen Herrschaft, Widerstand bis zur Befreiung 1945 und revolutionären sozialistischen Hoffnungen mit dramatischer Wucht auf. Bertoluccis hochgestecktes Ziel, einen Revolutionsfilm mit der Opulenz des Hollywoodkinos zu verbinden, ist durch oberflächliche Schauwerte verfehlt worden. (21.35–0.05, 3SAT; Zweiter Teil: *Freitag, 29. Mai, 22.00–0.30*)
→ ZOOM 19/76

■ *Montag, 1. Juni*

Fetish & Dreams

Regie: Steff Gruber (Schweiz 1985), mit Michèle Rusconi, Marey Boucher, Lea Lerman. – Die dokumentarische Filmarbeit über die Einsamkeit der Singles, von denen es in New York sieben Millionen geben soll, verbindet sich mit der privaten Suche des Autors nach einer Frau. Die eigenwillige Form von Dokumentation und Selbstdarstellung transportiert die Kommunikationsprobleme zwischen den Geschlechtern auf verschiedene Ebenen. (23.05–0.35, TV DRS)
→ ZOOM 21/85

■ *Mittwoch, 3. Juni*

Das kalte Paradies

Regie: Bernard Safarik (Schweiz 1986), mit Nohemi Dragonné, Julius Effenberger, Berta Alig. – Der Basler Autor tschechischer Herkunft weist in seiner tragikomischen Liebesgeschichte zwischen einer Lateinamerikanerin und einem Osteuropäer auf die existenziellen und psychischen Probleme von Asylbewerbern in der Schweiz hin. Ohne Schwarzweiss-Malerei wird das Verhalten von Einheimischen, Schweizer Behörden und dem jungen Flüchtlingspaar realitätsnah dargestellt. (21.00–22.53, TV DRS)
→ ZOOM 6/86

Finye

(Die Zeit des Windes)

Regie: Souleymane Cissé (Mali 1982), mit Bala Musa Keyita, Füséni Sisoko, Gundo Gisé. – Parabelhaft wird

die Geschichte eines jungen Liebespaares zwischen Tradition und Fortschritt im heutigen Afrika (Mali) erzählt. Bah und Batrou stehen nicht nur zwischen Stammestradiation und akademischer Elitebildung, sondern auch in Abhängigkeit von den politischen Rahmenbedingungen ihres Landes. Die Projektion privater Schicksale in eine kollektive Utopie wird in faszinierenden Bildern sichtbar. (22.40–0.20, ZDF)

■ *Donnerstag, 4. Juni*

Aguirre, der Zorn Gottes

Regie: Werner Herzog (BRD 1973), mit Klaus Kinski, Helena Rojo, Del Negro. – Nach der Chronik des Mönchs Lope de Aguirre, der 1590 unter der Führung Gonzalo Pizarros in Peru aufbrach, um das El Dorado zu suchen. Auf eigene Faust setzte der Konquistador Aguirre Philipp II. von Spanien ab, gründet einen eigenen Staat Eldorado, treibt mit Soldaten in einem Floss auf den Amazonas hinab und wird von den Strapazen und den Giftpfeilen der Indios aufgerieben. Herzogs Abenteuerfilm ist eine Parabel vom Scheitern menschlicher Hybris und Masslosigkeit an der Wirklichkeit und über die Brüchigkeit von Herrschaftsformen. (21.45–23.20, 3SAT)
→ ZOOM 12/73

■ *Freitag, 5. Juni*

Den enfaldige mördaren

(Der einfältige Mörder)

Regie: Hans Alfredson (Schweden 1981), mit Stellan Skarsgård, Hans Alfredson, Maria Johansson. – Sven, ein junger sprechbehinderter Mann, wird als Dorfidiot abgestempelt und muss unter entwürdigenden Bedingungen am Gutshof des «Dorfkönigs» Höglund sein Dasein fristen. Seine Hoffnung, in der Liebe zu einer behinderten Frau und ihrer Familie ein erträglicheres Leben zu finden, wird von dem Grossgrundbesitzer vereitelt. Sven tötet Höglund im Affekt. Poetisch gezeichnetes Gefüge von Ausbeutung, Erniedrigung und verzweifelter Gegengewalt. (23.40–1.25, ZDF)

VERANSTALTUNGEN

■ *ab 3. Juni 1987, Kino Camera, Basel*

Panorama des indischen Films

Die traditionsreiche und höchst vitale indische Filmproduktion wird mit klassischen Beispielen, mit exemplarischen Produktionen der grossen Autoren Guru Dutt, Ritwik Ghatak, Satyajit Ray und Mrinal

Unser kurzes Leben

87/153

Regie: Lothar Warneke; Buch: Regine Kühn nach Motiven des Romans «Franziska Linkerhand» von Brigitte Reimann; Kamera: Claus Neumann; Schnitt: Erika Lehmpul; Musik: Gerhard Rosenfeld; Darsteller: Simone Frost, Gottfried Richter, Hermann Beyer, Christian Steyer, Christine Schorn, Dietrich Kärner u. a.; Produktion: DDR 1980, DEFA, Studio Roter Kreis, 90 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 25. 5. 1987, TV DRS).

Eine junge Architektin versucht, den Anspruch ihres Berufes und ihrer Persönlichkeit zu verwirklichen und wird in der Arbeit wie im Privatleben mit der erbarmungslosen Frage nach Ideal und Wirklichkeit konfrontiert. «Unser kurzes Leben» ist ein ziemlich unbequemer Film über die Frage, ob unser heutiges Handeln in ideale Varianten für die Zukunft einmündet oder das Gegenteil bewirkt, d. h. jene gar unmöglich macht.

E★

Wilczyca (Die Wölfin)

87/154

Regie: Marek Piestrak; Buch: Jerzy Gieraltowski; Kamera: Janusz Pawlowicz; Musik: Jerzy Matula; Darsteller: Krzysztof Jasinski, Iwona Bielska, Olgierd Lukaszewicz, Stanislaw Brejdygant, Jerzy Prazmowski u. a.; Produktion: Polen 1982, 98 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 5. 6. 1987, TV DRS).

Mit der slawischen Spielart des Horrorfilms, mystischem Dunkel zugeneigt, macht «Die Wölfin» bekannt. Der Film entführt in alte Zeiten, berichtet vom Fluch, der auf einem jungen Edelmann lastet: Ihn verfolgt der Hass seiner Frau. Auf dem Sterbebett hat sie ihn verdammt, eine Wolfsklaue in der Hand. Ein abenteuerliches Spiel mit dem Gespenstischen wird von der Wölfin getrieben. Es darf gegruselt werden.

E

Die Wölfin

Wosstanie rybakow (Die Revolte der Fischer)

87/155

Regie: Erwin Piscator; Buch: G. Grebner nach der Erzählung «Der Aufstand der Fischer» von Anna Seghers; Kamera: P. Jermolow, M. Kirillow; Musik: F. Sabo, N. Tschemberdshi; Darsteller: Alexei D. Diki, D. Konsowski, W. Janukowa, u. a.; Produktion: UdSSR 1934, Meshrabpom, 70 Min.; Verleih: offen.

Die Fischer von St. Barbara haben unter unmenschlichen Arbeitsbedingungen zu leiden. Erst als einer ihrer Anführer beim Streiken durch Soldaten erschossen wird, weitet sich der Kampf zur solidarischen Massenrevolte aus. Der einzige Film des berühmten deutschen Theaterregisseurs Erwin Piscator. Die ursprünglich geplante deutsche Fassung wurde nie vollendet. Anders als die pessimistisch schliessende Erzählung Anna Seghers endet das filmhistorisch wichtige Werk mit einem hoffnungsvollen Aufruf zur proletarischen Volksfront gegen den Faschismus.

J★

Die Revolte der Fischer

A Zed & Two Noughts/Zoo – (Ein Z und zwei Nullen)

87/156

Regie und Buch: Peter Greenaway; Kamera: Sacha Vierny; Schnitt: John Wilson; Musik: Michael Nyman; Darsteller: Andrea Ferreol, Brian und Eric Deacon, Frances Barber, Guusje van Tilborgh, Jim Davidson, Gerard Thoolen u. a.; Produktion: Grossbritannien 1985, BFI/Allart's Enterprises/Artificial Eye/Film Four International, 115 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.

Es beginnt mit dem Zusammenstoss zwischen einem Auto und einem Schwan und spielt in der modernen Umgebung eines Zoos, mobilisiert dann aber schnell antike Mythen, seltsame Buchstaben- und Ordnungssymboliken und Jahrmarktskuriositäten, verästelt sich labyrinthartig und wird zu Allegorie, zu einer filmischen Zeremonie um Leben, Freiheit, Verwesung. Das ist antinarrative, schwer verdauliche, mitunter auch etwas menschenverachtende, aber stets sinnliche Filmsprache, postmodern, melancholisch und bestürzend. Ein Werk, das ein Kopfzerbrechen lohnt und auch zur Auseinandersetzung mit Realitäten zwingt.

→ 11/87

E★

Ein Z und zwei Nullen

Kurzbesprechungen

Sen, mit Erfolgsfilmen der 70er Jahre und herausragenden Werken der 80er Jahre vorgestellt. (Zum Thema des indischen Films vgl. ZOOM 8/87) – Le Bon Film, Postfach, 4005 Basel, Tel. 061/339040.

■ 12.–14. Juni, Arnoldshain

Der Kinokassen-Knüller: Nur Geld, Gewalt und Gelächter?

Die diesjährigen Arnoldshainer Filmgespräche wollen anhand von vier Beispielen kommerzieller Erfolgsfilme in filmsoziologischer und filmästhetischer Hinsicht Pauschalurteile und Voreingenommenheiten der cineastisch orientierten Filmkritik auf ihre Berechtigung überprüfen. – Evangelische Akademie Arnoldshain, D-6384 Schmiten/Ts. 1, Tel. 00496084/30-0.

■ 17.–21. Juni, Erlangen

6. Erlanger Videotage

Werkschau deutscher und ausländischer nichtkommerzieller Videoproduktionen, ergänzt durch Arbeitskreise und Sonderveranstaltungen. – Erlanger Videotage, Postfach 3568, D-8520 Erlangen, Tel. 00499131/27912.

■ 22. Juni, Zürich

Fernsehen in der Schweiz: Belebung statt Kommerz

Die Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationskultur (vgl. ZOOM 20/86) hat in ihrer «Medienerklärung 86» unter anderem gefordert, der Rundfunk müsse nach Grundsätzen des publizistischen Wettbewerbes und nicht der kommerziellen Konkurrenz gestaltet werden. An einer Informationstagung in der Paulus Akademie soll dieses Postulat entfaltet werden. In Referaten und einem Podiumsgespräch werden untersucht: die strukturelle und geistige Verfassung der SRG, Möglichkeiten des publizistischen Wettbewerbes innerhalb der öffentlichen Anstalten, das Fernsehmodell Holland. – Evangelischer Fernsehdienst, Jungstrasse 9, 8050 Zürich, Tel. 01/3024252.

LITERATUR ZU TARKOWSKIJ

Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films.* Berlin/Frankfurt a. M., Ullstein, 1986; 272 S., zahlreiche Schwarzweissfotos. Die Neuauflage ist erweitert um Gedanken des Autors zu «Offret» (Besprechung siehe ZOOM 9/1985 S. 16–19).

Andrej Tarkowskij: *Opfer. Filmbuch.* Tarkowskij-Edition Bd. I. München, Schirmer/Mosel, 1987. 192 S., 126 farbige Filmbilder von Sven Nykvist. Der Band enthält die dem Film zugrundeliegende Erzählung, den vollständigen Dialog, illustriert mit Filmbildern, und A. Tarkowskij's Aufsatz aus «Die versiegelte Zeit». Andrej Tarkowskij: *Hoffmanniana.* Szenario für einen nicht realisierten Film über Leben und Werk E. T. A. Hoffmanns, 1976. Tarkowskij-Edition Bd. II. München, Schirmer/Mosel; auf Herbst 1987 angekündigt. 124 S. Maja Josifowna Turowskaja/Felicitas Allardt-Nostitz: *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film.* Bonn, Keil, 1981. 176 S., 56 Schwarzweissfotos. Der titelgebende Aufsatz, der grundlegenden Motiven in Tarkowskij's Werk nachgeht, wird ergänzt durch eine Studie über Spuren der deutschen Romantik in den Filmen und eine ausführliche Literaturliste.

Andrej Tarkowskij, Etudes cinématographiques Nr. 135–138, Paris, Minard, 1983. 185 S. 11 Aufsätze zu einzelnen Filmen und zum Gesamtwerk Tarkowskij's, von Jean Paul Sartre, Michel Ciment, Marcel Martin, Michel Estève, Gérard Pangon u. a.

Andrej Tarkowskij/Japanische Filme II/Michelangelo Antonioni. Dokumentation Filmstelle VSETH, Wintersemester 1983/84. Zürich, Filmstelle VSETH. 242 S. (A. Tarkowskij S. 184–231).

Erinnerungen an die Wahrheit: Andrej Tarkowskij. Film-Korrespondenz, Beiheft 1/87. Katholisches Institut für Medieninformation, Am Hof 28, D-5000 Köln 1, 1987. ca. 56 S. mit zahlreichen Abbildungen.

Bálint András Kovács, Akos Szilágyi: *Les mondes d'Andrej Tarkovski.* Lausanne, L'Age d'Homme, 1987. 195 S., 32 Schwarzweissfotos. Übersetzt aus dem Ungarischen von Véronique Charaire; mit einem Aufsatz von Freddy Buache.

Ausführliche Aufsätze:

Maria Ratschewa: *Die messianische Kraft der Bilder. Das Phänomen A. Tarkowskij.* In: Jahrbuch Film 1982/83; München, Carl Hanser, 1983; S. 178–186.

Eva M. J. Schmid: *Nostalghia/Melancholia. Ein interpretatorischer Versuch zum Verständnis von A. Tarkowskij's sechstem Film.* In: Jahrbuch Film 1983/84; München, Carl Hanser, 1984; S. 142–152.

Hartmut Böhme: *Ruinen – Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von A. Tarkowskij.* In: Konkursbuch 14; Tübingen, Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 1985; S. 117–157.

Michel Egger: *Andrej Tarkowski. L'esprit de la matière.* In: Repères Nr. 12; Lausanne, Atelier Payot, 1985; S. 227–240.

Vornamen, Alexis-Aljoscha trug. Leonardo da Vincis Bild der Muttergottes mit dem Heiligen Johannes, dem Jesusknaben und einem Engel, die sogenannte «Vergine delle rocce», erscheint im Film. (Ulrich Seelmann-Eggebert, Der Spiegel, in: Filmdienst 23/1978)

In diesem ausserordentlich komplexen, vielfältig interpretierbaren Werk suchten die Zuschauer häufig verborgene Absichten, die es zu dechiffrieren galt. Tarkowskij wehrt sich gegen die Interpretationssucht: «Wenn ich erklärte, dass er ausschliesslich von dem Wunsch, die Wahrheit zu sagen, bestimmt war, rief dies häufig Misstrauen und Enttäuschung hervor.» «Der Film sollte das Leben von Menschen rekonstruieren, die ich unendlich liebe und sehr gut kenne. Ich wollte von den Leiden eines Menschen berichten, dem es scheint, er werde niemals die ihm teuren Menschen für ihre Zuneigung, für das, was sie ihm gegeben, entgelten können. Er glaubt, er habe sie nicht genug geliebt – und dies ist für ihn wirklich ein quälender, schwer zu ertragender Gedanke.» (Tarkowskij, S. 154 und 155)

Einen Hinweis auf die angestrebte filmische und philosophische Wahrhaftigkeit liefert Tarkowskij in seinem Buch durch die faszinierende Schilderung der Dreharbeiten: Das elterliche Haus, seit vierzig Jahren zerstört, wurde nach alten Fotografien so authentisch rekonstruiert, dass seine Mutter bei dessen Anblick wie hypnotisiert in die Vergangenheit zurückkehrte. Um die richtige Stimmung der unmittelbaren Hausumgebung zu treffen, pachtete das Filmteam das Feld vor dem Haus, wo seinerzeit Buchweizen geblüht hatte, nun aber seit Jahren keiner mehr angebaut worden war, säte Buchweizen und liess ihn blühen. «All das illu-

strierte gleichsam die besonderen Eigenschaften unserer Erinnerung, ihre Fähigkeit, unter die von der Zeit ausgebreitete Decke vorzustossen. Und genau davon sollte ja auch der Film handeln, das war die Idee, die ihm zugrunde lag. Ich weiss nicht, was aus dem Film geworden wäre, wenn das Buchweizenfeld nicht geblüht hätte!... Wie wichtig das damals für mich war, dass es blühte!» (Tarkowskij, S. 154)

Der 108 Minuten lange Film, dessen Stoff schon 1968 mit dem Titel «Die Beichte» (!) eingereicht und bis 1973 weiterentwickelt wurde, wurde in einer strapaziösen Montagearbeit nach zwanzig verschiedenen Varianten endlich in seine gültige Gestalt gebracht (1974); Tarkowskij bemerkt dazu: «Es gibt über zwanzig Montagevarianten dieses Films. Hierbei habe ich einzelne Schnittkorrekturen nicht mitgezählt, sondern nur jeweils einschneidende Änderungen des gesamten Aufbaus, d. h. der Verkettung der Episoden. Der Film wollte und wollte keine Form annehmen. Er zerfiel immer wieder in einzelne Teile, bildete kein Ganzes, es mangelte ihm an Kohärenz, Logik und Stringenz. Dann, eines schönen Tages, nachdem wir in einem letzten verzweifelten Versuch nochmals verschiedene Szenen umgestellt hatten, gewann der Film plötzlich seine gültige Gestalt. Noch lange danach konnte ich es nicht fassen, dass dieses Wunder tatsächlich geschehen war.» (Turowskaja, S. 67)

Der Stalker

Obwohl in seiner Handlung gradlinig und unverhältnismässig eindimensionaler als «Der Spiegel», bedeutet «Der Stalker» (engl. etwa «Der Pirschjäger») eine Steigerung des Ge-

heimnisvollen, Uneindeutig-Verschlossenen, geradezu Mystischen. Eine geheimnisvolle «Zone», die nicht durchschritten werden darf, Ort der Bedrohung und gleichermassen Faszination, zieht drei Personen an, die zum «Zimmer» aufbrechen, wo Lösungen erwartet werden: Unter der Leitung des «Stalker», der diesen Gang gegen den verzweifelten Widerstand seiner Frau antritt, machen sich ein Schriftsteller und ein Naturwissenschaftler («Professor») auf. Der Weg ist gefahrvoll, hinderlich, führt an die Grenzen der physischen und psychischen Belastbarkeit; obwohl die drei Männer sich in sehr konkreter Fahrt und Wegsuche abgemüht haben, befinden sie sich plötzlich wieder am Ort des Ausgangs ihrer Reise, als seien sie nie fort gewesen, als sei alles nur eine Vision. Am Ende sieht man die gelähmte Tochter des «Stalker» regungslos dazusitzen und dennoch die Gläser auf der Tischplatte bewegen.

Über diesen Film ist vielfältig nachgedacht worden. Er enthält einen nicht auslotbaren Bestand an Verweisen, Zeichen, Bildern, Geräuschen, Musikteilen, die als Details wie in der Kombination Rätsel aufgeben. Was die Faszination des Ganzen betrifft, so wird diese sicherlich gerade durch diese Hermetik ausgelöst. Sie wird getragen durch die bei aller Unverständlichkeit im Detail und bei aller Un-Eindeutigkeit des Gesamtbaus offenkundige Bemühung, sich auf letzte Sinnfragen einzulassen. Das Leben als Suche, das Dasein als Nicht-Genügen an der Empirie, am greifbar Oberflächenorientierten, das menschliche Bewusstsein als Ort der Konvergenz mit dem Religiösen, der Künstler als Seher der Dimension der Eigentlichkeit. Tarkowskij selbst nennt das «Hauptthema» des «Stalker»: «Ganz allgemein gesagt, die



«Nostalgia»: Leiden und Gespaltenheit des Exilierten. Die scheinbar aussichtslose, rituelle Handlung. Die Vision einer neuen Heimat als Synthese.



Frage, worin eigentlich der Wert eines Menschen besteht und was das nur für ein Mensch sei, der unter dem Fehlen seiner Würde leidet.» (Tarkowskij, S. 223)

Das Werk, das mit 161 Minuten Länge erneut die «Normalität» des Kinos auch formal sprengt, entstand 1978/79. Es gab drei Fassungen, deren letzte und offenbar für Tarkowskij gültige bei den Internationalen Filmfestspielen von Moskau 1979 uraufgeführt wurde, allerdings jenseits jeden offiziellen Programms, gewissermaßen versteckt in einer Verkaufsschau der sowjetischen Staatsfirma für Filmexport. 1980 und 1981 folgen Cannes und Berlin, jeweils ausserhalb offizieller Wettbewerbe und doch als erneute Höhepunkte im jüngsten Filmschaffen weltweit gefeiert.

Für Tarkowskij's Kollegen in Moskau war auch dieser Film erneut Objekt der Kritik. «Modische Esoterik» wurde ihm vorgeworfen. Der Druck, der fortwährend seine Arbeit erschwerte, die Rechtfertigungszwänge zermürbten ihn. Er beantragte die Ausreise, um einen weiteren Film in Distanz zum permanenten Kontroll-Zugriff zu realisieren, und zwar in Italien.

Nostalghia

«Ich wollte hier von der russischen Form von Nostalgie erzählen, von jenem für unsere Nation so spezifischen Seelenzustand, der in uns Russen aufkommt, wenn wir weit weg von der Heimat sind. Hierin sah ich, wenn man so will, meine patriotische Pflicht, so wie ich diese selbst empfinde und begreife. Ich wollte von der schicksalhaften Bindung der Russen an ihre nationalen Wurzeln, ihre Vergangenheit und Kultur, an Heimateerde, Freunde und Ver-

wandte sprechen, über jene tiefe Bindung, von der sie ihr ganzes Leben lang nicht loskommen, gleich wohin sie das Schicksal verschlägt. Die Russen vermögen sich nicht schnell umzuorientieren und neuen Lebensverhältnissen anzupassen. (...) In Italien drehte ich einen Film, der zutiefst russisch ist. Und zwar in allen seinen Aspekten, in den moralischen und ethischen ebenso wie in den politischen und emotionalen.» (Tarkowskij, S. 226)

Auch dieser Film, 1983 gedreht, am 20. Januar 1984 uraufgeführt, trotz seiner 130 Minuten Dauer handlungsarm, im Gegensatz zur monochromen Farbe des «Stalker» alle Farbnuancen benutzend, weitet die Sinne des Zuschauers durch die Konstruktion grandioser Bilder und die Verwendung von Geräuschen. Den Abschluss bildet eine Vision, in der das italienische und russische Element, das westliche und das östliche Moment, an der Existenz des am Exil leidenden Filmhelden miteinander verknüpft werden. Ulrich Gregor hat diese Szene brillant beschrieben: «Zu den schönsten Szenen des Films (und, man ist versucht, zu sagen, der Filmgeschichte) gehört die Schlussvision, als man den Held (neben ihm den Hund) vor einer kleinen Wasserfläche sitzen sieht; durch eine langsame Rückfahrt der Kamera enthüllt sich dieses Bild in seinen einzelnen Schichten und verwandelt sich auch wieder: die Wasserfläche ist Teil einer Landschaft (noch einmal erscheint das Haus), und dann wird die Landschaft wiederum als artifizielle Konstruktion, als Einlagerung eines Traummotives vor dem Hintergrund des zerstörten Kirchenschiffes erkennbar. Ähnlich vollzieht sich im Ton ein Wechsel der verschiedenen Ebenen (Stimmen, Hundebellen, ein russisches Volkslied).

Am Schluss wird alles vom Schnee zugedeckt. Eine unbeschreiblich schöne, gewaltige und doch wieder verzweifelt traurige Vision, der die unerfüllbare Sehnsucht nach Rückkehr, nach Geborgensein eingeschrieben ist.» (Ulrich Gregor: Nostalghia; in: Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.), Materialien zu den Filmen von A. Tarkowskij, Berlin 1986, S. 20)

Der Held von «Nostalghia» ist Gortschakow, ein Dichter. Er reist nach Italien, um dort Material über den real existierenden russischen Musiker und Komponisten Pavel Sosnowskij (19. Jhd.) zu sammeln; er will ein Opernlibretto über dessen Leben verfassen. Sosnowskij war Leibeigener und kehrte – trotz Anerkennung und Erfolg in Italien – freiwillig in die Leibeigenschaft seines russischen Herrn zurück, wo er dann allerdings durch Selbstmord endete. Dieses Heimweh mit der Todesahnung in sich bestimmt nun auch Gortschakow, der, ein Fremder in einer fremden Welt, von der schönen Eugenia als Dolmetscherin begleitet wird, engelsgleiches Wesen der Faszination, das doch nicht die Frauen in seiner Heimat, allen voran seine Ehefrau und seine Mutter (eine immer wiederkehrende Konstellation bei Tarkowskij), vergessen machen kann. Gortschakow trifft den vermeintlich irren Domenico, der nach Rom reist, um sich dort aus Protest gegen die Selbstzerstörung der Menschheit (siehe «Opfer»!) selbst zu verbrennen. Vorher hatte er Gortschakow eine Kerze übergeben, mit der dieser einen dreimaligen Versuch unternimmt, ein geleertes Thermalbecken zu durchwaten – ein gleichnishafter Vorgang von ungeheurer Eindrucksstärke: Der Dichter, der – unzulänglicher Vorgang genug! – die Schwächigkeit eines Kerzenlichts vor

dem Erlöschen bewahrt für die eng umschriebene Strecke eines schlüpfrigen Weges: Lebenslicht, Hoffnungslicht, Geisteslicht, kreatives Licht? Gortschakow stirbt in Italien, erreicht nicht mehr das Ziel seines Heimwehs: Russland.

Dieses Exiliert-Sein im Film ist selbstverständlich auch ein biografischer Reflex auf Tarkowskij's eigene Situation, auf seine persönliche Stimmungslage ausserhalb der Heimat: «In Gortschakows Charakter wollte ich noch einmal diesen besonderen, den besten Teilen der russischen Intelligenz schon traditionell eigenen Seelenzustand hervorheben, der verantwortungsbewusst, fremd aller Selbstzufriedenheit, voller Mitleid für die Unglücklichen der Welt ist und aufrichtig nach dem Glauben, der Güte und den Idealen sucht.» (Tarkowskij, S. 223) In «Nostalgia» kam es Tarkowskij darauf an, einen weiteren Beitrag zu seinem Thema des «schwachen Menschen» zu liefern; an diesen Menschen findet er, wie er selber erwähnt, immer wieder besonderes Interesse, da sie sich der pragmatischen Wirklichkeit nicht anpassen vermögen. In seinen Filmen gebe es keine Helden, sondern nur Menschen, die sich dadurch auszeichneten, dass sie Verantwortung für andere auf sich nehmen (Tarkowskij, S. 232).

Opfer (Le Sacrifice/Offret)

«Nostalgia» sollte zunächst einen offiziell sanktionierten zeitlich begrenzten Auslandsaufenthalt bedeuten. So wird auch noch eine sowjetische Beteiligung an der Produktion vermerkt. Erst danach entschliesst sich Tarkowskij zum Bleiben ausserhalb seines Heimatlandes. Die Intrigen der sowjetischen Seite in Cannes (1983),

wohin sie seinen Gegner Sergej Bondartschuk geschickt hatten, der alles daran setzte, den für das sowjetische Filmschaffen «untypischen» Film zu verhindern (was allerdings drei wichtige Preise eben *nicht* verhindern konnte), bestärkt Tarkowskij, im Westen zu bleiben. Auch für «Opfer» setzen sich Freunde, vor allem Regisseurkollegen im Westen ein; das Schwedische Filminstitut und Argosfilm, Paris, koproduzierten mit Hilfe diverser anderer Einrichtungen, Firmen und Personen. Die Faszination allein schon Ingmar Bergmans liefert den Grund für solche professionelle Zuneigung: «Meine Entdeckung von Tarkowskij's erstem Film war wie ein Wunder. Ich fand mich plötzlich vor einer Tür zu einem Raum, zu dem mir der Schlüssel bis dahin noch nie gegeben worden war. Es war ein Raum, den ich immer schon betreten wollte und in dem er sich frei und völlig ungezwungen bewegt. (...) Tarkowskij ist für mich der Bedeutendste. Er hat eine neue Sprache erfunden, die dem Wesen des Films entspricht, weil sie das Leben als Reflexion einfängt, das Leben als Traum.» (Presseheft zum Film)

Es sollte der letzte Film des lungenkrebskranken Regisseurs werden, 1985 realisiert, trotz aller Finanzierungsprobleme und technischen Pannen unter einem glücklichen Stern stehend (vgl. den Ausfall der Kamera bei der Schlusssequenz, dem Abbrennen des Hauses, woraufhin dieses in wenigen Tagen originalgetreu wiedererrichtet werden konnte: Zeichen enormer Solidarität). Auch dieser letzte Film ein sehr sprödes Werk, in dem lediglich acht Personen agieren, ein suggestives und beklemmendes Unternehmen der Anklage und der Opferung, das mit 149 Minuten wieder überlang ist, dabei aber auf kein einziges Detail verzichten kann.

«Tarkowskij's Ausgangspunkt ist die Krise eines fünfzigjährigen schwedischen Intellektuellen, ehemaliger Kritiker und Shakespeare-Darsteller, der sich in die Einsamkeit der nördlichen Insel Gotland zurückgezogen hat und zu Beginn seiner Zivilisationskritik und einer möglichen Form von planvoller, ritueller Veränderung der Welt Ausdruck gibt. (...) In einem langen Monolog an sein stummes Kind, das er «Jüngelchen» nennt, und in einem Dialog mit einem philosophierenden Postboten sucht Alexander nichts weniger, als den Verästelungen einer Welt, die redet statt zu handeln, eine utopische, von Glaubensvorstellungen besetzte Gegenwelt als mögliche Alternative zu offerieren. Doch noch wird Alexander von der materiellen Welt eingeholt, denn in seinem Landhaus versammelt sich zur Feier seines Geburtstages seine Frau, seine ältere Tochter, ein befreundetes Ehepaar, der ehemalige Lehrer und jetzige Postbote und das an die Madonna erinnernde verinnerlichte Hausmädchen Maria. Sie werden vom Lärm infernalischer Düsensäger und Fernsehrichten überrascht, die die Möglichkeit eines Atomkriegs andeuten und – durch das Ausfallen von Elektrizität – alle in hilfloser Stille zurücklassen. In dieser Nacht existentieller Verzweiflung und panisch-hysterischer gequälter Reaktionen antwortet Alexander auf die Herausforderung des bevorstehenden Endes der Welt, indem er sich Gott als Opfer darbietet, wenn am anderen Morgen alles so ist wie vorher. In einer so logischen wie schmerzlichen Befolgung des Versprechens verstummt Alexander, zündet sein Haus an und setzt sich in einem schwarzen Samurai-Mantel auf die Erde. Während das Haus von den Flammen verzehrt wird, wird Alexander als offenbar geistig

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 Vergangenen. 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 wahren 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-