

Als der Film fertig war, gab es nur einen Menschen, der ihn konsequent und offen verteidigt hatte, ihn sogar höher einschätzte, als meine Arbeit es verdiente. Das war Tarkowski. Er hat den Film drei Mal gesehen. Und trotz aller Anstrengungen konnte er für die Rettung des Films nichts tun. Doch die moralische Unterstützung, die er mir in diesem Moment gab, hat den Film faktisch gerettet. Ich weiß nicht, ob meine Kräfte ausgereicht hätten für die unzähligen Versteckspiele mit Filmbüchsen während dieser langen Zeit, wenn ich nicht den Schatten dieses Vertrauens im Rücken verspürt hätte.

Aus: Sowjetskij ekran, Nr. 19, Moskau 1988

\*

Dieser Film wurde begonnen als eine 20-Minuten lange Studentenarbeit, ein populär-wissenschaftlicher Film, den Alexander Sokurow als eine Diplomarbeit über Andrej Platonow drehen sollte. Mit den ihm zur Verfügung gestellten Mitteln und dem für diese Metrage limitierten Filmmaterial drehte er - noch am WGIK-Studio - einen abendfüllenden Spielfilm nach Motiven aus Platonows Erzählungen. Doch mit dieser Arbeit hatte er die Diplomanforderungen verfehlt, durfte er den Berufsausweis als Filmregisseur nicht erlangen. Sokurow bekam ihn für andere Arbeiten (Dokumentar- und Lehrfilme). Dieser Film lag lange Zeit 'unter dem Bett', bis sich die Situation im sowjetischen Film nach dem 5. Verbandskongreß radikal änderte. Die Konfliktkommission des Filmverbandes half, das Schicksal des Regisseurs und seines Erstlings zu wenden. Deshalb steht im Abspann eine lange Liste mit den Namen jener Menschen, denen Sokurow 'für ihre Anteilnahme am Schicksal des Films' dankt.

Die Geschichte, die in 'Der Fluß Potudan' (1934) erzählt wird (nach derselben Vorlage drehte Andrej Michalkow-Kontschalowski in Hollywood *Maria's Lovers* - mit Nastassja Kinski), ist schlicht: Ein junger Kriegsheimkehrer vermag nicht, das geliebte Mädchen anzurühren, leidet an einem Madonna-Komplex. Er flieht in die Stadt, das Mädchen versucht einen Selbstmord, der junge Mann kehrt noch einmal zurück.

Im Rahmen dieser Story, die man auch als eine Geschichte sexueller Verklemmungen hätte erzählen können, gelang es Sokurow, eine Parabel über den historischen Umbruch zu inszenieren, den die Menschen - obwohl sie ihn selbst in Gang setzen - nicht verkraften. Im Bürgerkrieg, aus dem Nikita zurückkommt, ist 'eine ganze Klasse vernichtet worden, eine riesige Arbeit', wie sein Vater kommentiert. Diese nicht mehr existierende Klasse wird ins Bild geholt - alte Photographien der Schulklassen, Großfamilien, Gruppenporträts, als Erinnerung an ein Leben, das es nicht mehr gibt. Der Held kehrt also nicht einfach aus dem Krieg heim, sondern nach der Erfüllung der historischen Mission. Doch anstatt des allgemeinen Glücks trifft er überall nur auf den Tod, der gewöhnlicher als das Leben geworden ist. Nikita fehlt die Kraft, dem neuen Leben einen Anfang zu geben. Er wählt die Flucht - an den Rand der Gesellschaft.

Platonow suchte nach der Lösung der Kollision des Geistigen und des Körperlichen, Sokurow erweitert die Spanne und sucht nach einer Harmonie des Historischen und des Privaten, der Natur und des Gemeinwesens.

**Andrej Platonow** (1899 - 1951), russisch-sowjetischer Schriftsteller, beeinflusst durch die Philosophie des Kosmisten Nikolai Fjodorow (1828 - 1903), wurde lange Zeit nicht gedruckt, da seine Werke aus der Kollektivierungszeit als böse Parodie auf die sowjetische Gesellschaft empfunden wurden. Seine Hauptwerke - die Romane 'Tschwengur' und 'Die Baugrube', die Stücke 'Der Leierkasten' und '14 rote Bauernhütten' - wurden in der Heimat des Autors erst 1987/88 veröffentlicht.

## DNI SATMENIJA

### Tage der Finsternis

Land	UdSSR 1988
Produktion	Lenfilm-Studio, Leningrad
Regie	Alexander Sokurow
Drehbuch	Juri Arabow unter Mitwirkung von Arkadi Strugazki, Boris Strugazki und Pjotr Kadotschnikow (nach Motiven der Erzählung 'Sa milliard let do konza sweta' / 'Eine Milliarde Jahre vor dem Weltuntergang' von Arkadi und Boris Strugazki
Kamera	Sergej Jurisdizki
Musik	Juri Chanin
Ton	Wladimir Persow
Dekor	Jelena Amschinskaja
Kostüme	Lidija Krjukowa
Schnitt	Leda Semjonowa
Produktionsleitung	Tatjana Naumowa
Dramaturgie	Tatjana Smorodinskaja
Darsteller	Alexej Ananischnow
Dmitri Maljanow	Eskender Umarow
Alexander Wetscherowski	Irina Sokolowa
Maljanows Schwester	Wladimir Samanski
Snegowoj	Kirill Dudkin
Gluchow	Viktor Belowowski
Gubar	Alexej Jankowski
Snegowojs Fahrer	Serjoscha Krylow

Uraufführung 14. Mai 1988, Moskau ('Dom Kino', Haus des Filmverbandes)

Format 35 mm, Farbe 1 : 2.55  
Länge 3801 m, 139 Minuten

### Inhalt

Ein junger Arzt wählt das freiwillige Exil in einer kleinen Stadt, die von einer Wüste umgeben ist. Beeinflusst der Glaube an Gott die Sterblichkeit der Kinder? Wo liegt der Ausweg aus den schweren Lebensbedingungen in dieser heißen Provinz? Im Selbstmord? In der Flucht? Im Wahnsinn?

### Zu diesem Film

TAGE DER FINSTERNIS ist Alexander Sokurows dritter langer Spielfilm, wieder eine Verfilmung und doch wieder keine - ebenso wie die zwei vorangegangenen, nach Platonow und Shaw. Die Geschichte ist brüchig, ohne Anfang und Ende, ihre Segmente haben dramaturgisch wenig miteinander zu tun. Figuren tauchen auf, verschwinden. Details und Symbole hellen das Geschehen nicht auf, sondern haben ihre eigenständige Bedeutung und sind nach außen gerichtet, rufen die literarische, historische, ästhetische und soziale Erfahrung des Zuschauers an.

Sokurows neueste Arbeit läßt sich auf verschiedene Hintergründe projizieren: Zu den gängigen Mustern des sowjetischen Films der 60er Jahre in Beziehung gebracht, ist es die breit erzählte Geschichte eines Absolventen, der nach dem Medizinstudium in der Hauptstadt in die Provinz geschickt wurde. Hier heilt er die 'Ureinwohner' und schreibt an einer wissenschaftlichen Arbeit, fast

eine Neuauflage von Wassili Axjonows 'Kollegen'.

Vor dem Hintergrund von Glasnost-Enthüllungen scheint der Film den Zusammenbruch des friedlichen Vielvölkerstaates zu dokumentieren, in dem ganze Nationen willkürlich zwangsumgesiedelt, ihrer nationalen Identität und Kultur beraubt wurden. Das Bild des Turms von Babel, politisch konkret aufgeschlüsselt in mittelasiatischer Vielvölkerlandschaft mit Wolgadeutschen und 'Wolgarussen', Krimtataren und Burjaten, verbannten Altgläubigen und Soldaten aus allen Regionen (vor dem Abmarsch nach Afghanistan).

Am einfachsten jedoch läßt sich das Filmgeschehen vor dem Hintergrund der Strugazki-Erzählung deuten, nach deren Motiven TAGE DER FINSTERNIS entstand. Dort steht der Astrophysiker Maljanow vor einem Rätsel: eine Kette sonderbarer Umstände hindert ihn an der Beendigung seiner Forschungsarbeit. In derselben Situation befinden sich seine Freunde und die Freunde seiner Freunde: der Biologe Waingarten, der Raketophysiker Snegowoj, der Elektronik-Spezialist Gubar, der Orientalist Gluchow, der Mathematiker Wetscherowski ... Sie alle spüren einen zunehmenden Druck, der in den verschiedensten Formen auf sie wirkt - als elementare Grippe, ein plötzliches Feuer, ein Geschenkpaket mit Delikatessen, eine überraschend auftauchende Schönheit, Warnungen von Sicherheitsbeamten, Mordverdacht, Selbstmord, ein außerirdisches Wesen ..., Druck, der sie zum Abbruch ihrer Forschungstätigkeit bewegen soll.

Die Helden haben drei Vorstellungen von den Mächten, die sich dahinter verbergen mögen. Erstens, die Superzivilisation eines anderen Planeten befürchtet, daß diese Forschungen ihre Existenz gefährden. Zweitens, auf der Erde existiert ein Geheimrat, der Forschungen überwacht, die die Menschheitsexistenz gefährden. Und drittens, parallel zum Energieerhaltungssatz gibt es ein Gesetz des homöostatischen Weltbaus, demnach zwischen dem sich ständig vervollkommnenden menschlichen Verstand und der Entropie immer ein Gleichgewicht zu halten ist. Wahrscheinlich führen die Forschungen zu einer Zerstörung dieses Gleichgewichts.

Alle Versionen sind utopisch, doch die Schlußfolgerungen für die Helden dagegen durchaus real - sie sollen sich entweder beugen oder einen aussichtslosen Kampf aufnehmen, und darauf gründen die Strugazkis ihren Konflikt. Die Erzählung entstand in den 70er Jahren, als Motive wie Druck und auswegloser Kampf eines freien Geistes direkte politische Bedeutung hatten. In der Vorlage kapitulieren die Helden nacheinander: Snegowoj nimmt sich das Leben, Waingarten erliegt den Verführungen, Gluchow und Maljanow verfallen innerer Entleerung - nur Wetscherowski bleibt eisern und will weit weg fahren (an den Pamir), um dort seine Forschungen zu vollenden.

Im Film verblieben lediglich einige Spuren davon: der Selbstmord des Nachbarn, das plötzlich eintreffende Paket mit dem Hummer, die Ankunft der Schwester auf ein Telegramm hin, das Maljanow nie abgeschickt hat, unverständliche Telefonanrufe, ein mysteriöser Kabelbrand in Wetscherowskis Wohnung, das Auftauchen von Unbekannten, die in sein Leben eindringen - doch all das außerhalb jener kausalen Verkettung der Strugazkis. Anders sind auch die Berufe der Filmhelden. Maljanow wurde Kinderarzt, Wetscherowski - Geologe, Gubar - ein Offizier, der desertiert, Gluchow - Geschichtslehrer, Snegowoj - Militäringenieur. Die Handlung ist aus Leningrad nach West-Turkmenien verlagert, in die Stadt Krasnowodsk am Kaspischen Meer, wo Alexander Sokurow seine Schulzeit verbrachte. Große Gelehrte verwandelten sich in ganz gewöhnliche Provinzler, doch das Motiv des mystischen Unheils und des Alpdrucks, der auf den Helden lastet, bleibt.

Maljanow avancierte zum Haupthelden, um den sich das Geschehen gruppiert. Der Regisseur verleiht ihm einige Züge der eigenen Biografie. Maljanow stammt aus Gorki, studierte in Moskau, jetzt hockt er hier - heimatlos - und fühlt sich in diesem kulturellen

Vakuum doch am besten. Er erforscht die Beziehungen zwischen Geist und Körper, schreibt eine Arbeit über die niedrige Sterberate in den Familien Altgläubiger, wo der feste Glaube an Gott eine Art Immunität schafft.

Alle raten ihm von dieser Forschung ab, diese sei nicht nur sinnlos, sondern sogar schädlich: die Schwester meint, wegen dieser Arbeit habe sie nicht geheiratet; Wetscherowski deutet bevorstehende Unannehmlichkeiten an; Gubar, der mit seiner MP bei Maljanow eindringt, ruft in bedrohlicher Weise dazu auf, 'dies Geschmiere' zu lassen; Gluchow redet ihm zu, einfacher zu leben, sich nicht einzumischen, worum er auch nicht gebeten wurde; und selbst der bereits tote Snegowoj sagt ihm aus dem Jenseits, allen sei der Kreis beschieden, aus dem man nicht ausbrechen kann, andernfalls kommen die Wächter und schaffen *ihre Ordnung*. Da erscheint eines Tages ein kleiner Junge bei Maljanow (der fast wie ein Engel vom Himmel fällt), der berichtet, daß man ihn schlägt - wegen Maljanows Forschungen. Maljanow ist beinahe bereit, das Manuskript zu verbrennen, um Frieden zu stiften, da reist sein Freund Wetscherowski, der Sohn verbannter Krimtataren, adoptiert von verbannten Wolgadeutschen, unerwartet ab, in die Heimat seiner leiblichen Vorfahren. Der Alpdruck allgemeinen Unheils, der in der Luft hängt, bekommt ein Antlitz in historischen Andeutungen - auf den Stalinismus, das Schicksal deportierter Völker. Die Angstmanie, der Gluchow verfallen ist, hat denselben Absender. Die Zeichen einer sich anbahnenden Katastrophe sind dagegen offener, nicht so scharf konturiert und an die Handlung gebunden. An der Tür hängt eine Axt, durchs Fenster beobachtet ein Waran namens Jossif das Geschehen, eine Riesenschlange kriecht ins Zimmer, von ihr sagt der Held, es sei dieselbe, die einst Eva verführt habe ..., und die Sonnenfinsternis bricht herein.

Als Sokurow die Erzählung der Strugazkis las, brachte sie ihn auf die Stadt seiner Kindheit, "rief im Unterbewußtsein die Erinnerung an eine besondere Welt wach, in der Menschen verschiedener Nationalitäten lebten, jedoch eigentlich in einem totalen kulturellen Vakuum existierten, das selbst den anspruchslosesten Menschen zur Verzweiflung bringen konnte."<sup>1</sup> Der Regisseur benutzt in der akustischen Atmosphäre neben dem Russischen auch turkmenische, armenische, aserbaidhanische und burjatische Sprachfetzen - wenn Maljanow von dem Engel heimgesucht wird, erklingt im Radio eine katholische Messe aus Rom, wenn Wetscherowski von den Krimtataren erzählt, ist ein russisches Volkslied zu hören, wenn er in der Wohnung der hierher verbannten Wolgadeutschen ein Buch mit Hitlerfotos durchblättert, ertönt eine Rede Breshnews vor Komsomolzen und 'Das Wandern ist des Müllers Lust'. Bilder des Verfalls und der Degeneration füllen die zwei Teile des Films: mittelasiatischer Basar und eine psychiatrische Anstalt, ein Wettbewerb für Volksmusik und leere Straßen, eine Hochzeit und militärische Ausbildung ... An der Grenzlinie zwischen dem Morgen- und dem Abendland.

\*

Verglichen mit dem Feuerwerk demonstrierter Einfälle in *Gramvolle Gefühllosigkeit* ist die Stilistik hier einfacher. Die Zitate sind nicht so versteckt: lange Schwenks und Fahrten von Tarkowski, auch die Vorlage (nach Motiven derselben Strugazkis, die die Motive für *Stalker* lieferten), dieselbe Vorliebe für Modellbauten, auch der Sturzflug der Kamera am Anfang - ein direkter Verweis auf *Rubljos*.

Die frühere Abstoßung vom 'schönen', gurmethaften Film (etwa Nikita Michalkows) ist hier nicht so aggressiv wie bei der Platonow- und Shaw-Adaption. TAGE DER FINSTERNIS sind schön - mit ihren durch feinen Staub und Sand ausgebleichen Farben, einer Ästhetisierung verfallener Interieurs, exotischer Exterieurs usw.

TAGE DER FINSTERNIS versteht sich als apokalyptischer Film und als ein kulturpolitisches Phänomen zugleich. Seine deutliche

messianische Note rief in der sowjetischen Öffentlichkeit konträre Reaktionen hervor: "TAGE DER FINSTERNIS versteht sich als Botschaft an die staunende Menschheit. Ein Mann, vielleicht Arzt, vielleicht auch Schriftsteller, gelangt nach Mittelasien, wo er eine Folge abstrakter Bewährungsproben zu durchlaufen hat: wider Angst, Haß, Tod, Einsamkeit, Freundschaft, ein Kind plus Asien als Metapher für die fremde Welt. Im Verlauf dieses eigentümlichen Erziehungsromans führt der Held Gespräche über das Schicksal der Krimtataren und demonstriert seinen mächtigen, entblößten Körper. Am Ende vereinigt er sich mit dem Weltall, zu Schumanns Musik. Es hätte ein bemerkenswerter Streifen über die unausgesprochenen (homo)sexuellen Sehnsüchte eines jungen Mannes werden können, wenn das Ganze nicht so sehr auf missionarische Kothurne gehoben worden wäre ... Sokurow griff viel von Tarkowski auf. Was er glücklicherweise vermied, sind dessen tragische Zweifel. Er ist ohne Frage von seiner Mission eines Propheten überzeugt und sendet Botschaften an die Menschheit aus, dabei gerinnen zwangsläufig einige stilistische Methoden Tarkowskis zur Selbstparodie, und der Autorenfilm wird zu einem neuen Genre..."<sup>2</sup>

Dieser Meinung steht eine andere entgegen:

"Der Schatten der Apokalypse hängt schon lange über unserer Kinematografie. Ich meine nicht die konjunkturbedingten *Briefe eines Toten*, sondern die letzten Filme Tarkowskis, Rechwiasschwilis, Abdraschitows *Parade der Planeten*, in denen sich das fatalistische Empfinden von Gegenwart und Geschichte zu einer Erwartung der Apokalypse - als Vergeltung und tragische Befreiung - verdichtete. Naiv wäre es, die Sokurow eigene missionarische Note aus seiner Unfähigkeit zur ironischen Selbstreflexion zu erklären. In TAGE DER FINSTERNIS fand Sokurow für das atavistische Stagnationsbewußtsein eine dichte Metapher. So kann man das Leben des Helden sehen, der aus dem Alltag in die turkmenische Wüste mit ihrer Selbstversenkung floh, wo die Existenz nur möglich wird auf einer engen Erdoberfläche - zwischen dem heuchlerischen Pomp der Breshnew-Ära und der Tragödie des Krieges in Afghanistan."<sup>3</sup>

\*

Die Hauptrollen spielen, wie immer bei Sokurow, vorrangig Laien: Alexej Ananischnow ist Ingenieur, Eskender Umarow Arzt, beide leben in Leningrad. Zu dem Film brachte die Firma 'Melodija' eine Schallplatte mit Geräuschen, Musik, Stimmen und Klängen aus verschiedenen Filmen des Regisseurs unter dem Titel 'Die einsame Stimme des Menschen' heraus.

\*

TAGE DER FINSTERNIS ist der erste Film, den Sokurow unter Bedingungen maximalen Wohlwollens und plötzlicher Popularität drehen konnte. Während früher Filme seiner 'alternativen Ästhetik' unter extrem widrigen Bedingungen entstanden, war diese Arbeit von keiner redaktionellen und technischen Einschränkung überschattet. Also ein Autorenfilm - mit richtiger Produktionsbasis und ohne Verbote. Jetzt konnte Sokurow sogar seine 'Bovary'-Vision fast wie in Hollywood drehen: In Kislowodsk ließ er die Stadt Rouen aus dem 19. Jahrhundert bauen ...

### Fragen an Alexander Sokurow<sup>4</sup>

*Sokurow:* Zu Beginn möchte ich den Organisatoren des Festivals (in Riga, A.d.R.) für die Einladung danken. Obwohl mein Film TAGE DER FINSTERNIS ganz neu ist, wurde er doch von fast allen Festivals, denen ich ihn angeboten habe, zurückgewiesen. Er wurde weder zum Festival von Cannes noch zu dem in Venedig oder San Sebastian zugelassen. Ganz offensichtlich paßt unsere Arbeit nicht zu den Traditionen dieser filmischen Ereignisse. Ich freue mich, meinen Film nun endlich so vielen Leuten zeigen zu können, die hier auf dem Forum versammelt sind.

*Frage:* Warum haben Sie die Region ausgewählt, in der der Film spielt?

*Sokurow:* Der Film wurde in der Stadt Krasnowodsk in West-Turkmenien gedreht. West-Turkmenien ist unter polit-ökonomischen und humanitären Gesichtspunkten eines der kompliziertesten Gebiete unseres Landes. Hier gibt es keine gefestigte, angestammte Kultur - alles ist vermischt. Der Russe begreift nicht, daß er ein Russe ist. Der Turkmene, daß er ein Turkmene ist. Keine der nationalen Gruppen hat die Chance, sich in ihrer geistigen Identität zu verwirklichen. Alles existiert parallel unter den Bedingungen sinnloser Wechselwirkung und gegenseitiger Unterdrückung. Das versuchten wir in dem Film wiederzugeben.

*Frage:* Warum besetzten Sie auch diesen Film vorrangig mit Laien?

*Sokurow:* Die Arbeit mit Laien ist für mich kein Selbstzweck. Denn ich akzeptiere nicht das System von Charakteren, wie es sich in der Weltfilmkunst herausgebildet und stabilisiert hat. Es ist aus dem Theater und der Literatur in den Film hinübergekrochen. Für den Film ist so etwas wie der Charakter längst nicht mehr ausreichend. Mir ist wichtig, daß auf der Leinwand eine ganzheitliche menschliche Natur existiert, wo alles von Bedeutung ist - der Charakter, die Nationalität, sexuelle Komplexe usw. Ich bin davon überzeugt, daß jeder Film prinzipiell originell zu sein hat - nicht allein vom Standpunkt der Autorenidee, sondern auch der Wesen, die auf der Leinwand präsent sind. Stellen Sie sich vor, jemand übernimmt eine Tolstoi-Figur, und er wandert aus dem Werk eines Schriftstellers in das eines anderen, z.B. Tschechows. Und gerade das passiert in unserer Filmlandschaft so häufig. Das erniedrigt den Film, macht ihn zu einer prinzipiell primitiven Kunst, stellt vielleicht gar die Frage nach seiner Existenzberechtigung.

*Frage:* Warum wandten Sie sich einer phantastischen Geschichte zu, anstatt sich der Gegenwart in neuen Dimensionen zu widmen?

*Sokurow:* Diese Frage vom Korrespondenten der 'Prawda' zu hören, verwundert mich, denn die Veröffentlichungen dieser Zeitung sind heute phantastischer als all das, was die Brüder Strugazki jemals geschrieben haben. Manchmal erscheint mir das Leben - insbesondere das eines einfachen sowjetischen Menschen - so phantastisch und unwahrscheinlich. Diese tagtägliche Existenz, diese lokalen multinationalen Beziehungen, diese einzigartigen politischen Verwicklungen, diese absurde kulturelle Situation - all das wirkt auf mich mitunter gespenstischer als Science Fiction, was freilich sehr traurig ist.

*Frage:* Wie arbeiten Sie mit Musik und Geräuschen?

*Sokurow:* Dem jungen Komponisten Juri Chanin (er absolvierte 1988 das Leningrader Konservatorium) gelang es, sehr genau meine Vorstellungen in puncto Instrumentierung umzusetzen. Ich habe noch nie so intensiv mit einem Komponisten zusammengearbeitet und war verblüfft angesichts seiner Fähigkeit, mich zu verstehen. Die Arbeit mit dem Ton ist sehr schwer, weil die Tonspur eines Films nach meinem Dafürhalten weder der Dramaturgie noch dem Bild unterworfen werden sollte. Sie muß ein eigenständiges Leben leben. Am meisten fürchte ich mich davor, illustrativ zu werden, da ich als Zuschauer weiß, daß selbst die größten Regisseure der Welt die Arbeit mit dem Ton geringschätzen und sich mit Illustrativem begnügen. Ich meine, die Tonspur sollte neben einer emotionalen Ladung auch einen eigenen Sinn transportieren. Sie ist ein Ausdruck für das geistige Antlitz eines Films. Wenn mitunter Bilder im visuellen Gedächtnis und in den Herzen verblissen oder erlöschen - Klänge dagegen erlöschen nie. Wir alle streben nach mehr Freiheit. Der Ton aber ist prinzipiell frei dank seiner Natur. Man kann ihn nicht einengen. Er korrigiert stets die tragische Konkretheit des Bildes. Ich glaube, niemand wird jemals Gott zu Gesicht bekommen, doch einer von uns wird irgendwann seine Stimme hören ...

*Frage:* Mir schien, daß Sie in Ihrem Film hauptsächlich um den

russischen Menschen bangen, weniger um den Menschen an sich. *Sokurow*: ... Mich befallen hin und wieder härteste Enttäuschungen darüber, daß ich Russe bin. Das Komplizierte an der heutigen Situation ist, daß der (Sowjet)Staat vor unser aller Augen zusammenbricht, auch der russische, der uns in unseren romantischen Vorstellungen von der russischen Geschichte so lieb und teuer war. Die heutige Situation erinnert mich an ein Theater, in dem sich die Schauspieler auf der Bühne und die Zuschauer im Saal gleichermaßen quälen. So quälen sich die Russen, die Esten, die Aserbaidshaner, Armenier, Turkmenen. Die moderne politische Praxis behandelte die geistige Kultur der Nationalitäten derart hochmütig, daß sie uns alle, die wir unter einem Dach zu existieren haben, vor eine tragische Wahl gestellt hat. Das klingt grausam, doch die nationalen Probleme kann niemand auf der Welt lösen, so erscheint es mir jedenfalls. Leider zieht sich die Lösung immer mehr in die Länge, fordert zuviel Zeit. Außerdem hat der Staat mit seinen totalitären Bestrebungen die Religionen und Kirchen vernichtet, die heute weder ihren Gläubigen noch dem Staat zu Hilfe zu kommen in der Lage sind.

*Frage*: Deshalb taucht bei Ihnen die Symbolik des Turmes zu Babel auf ...?

*Sokurow*: Das stand vorher nicht fest. Ein Film wird durch emotionale Anstrengungen gemacht, an derartige ästhetisierte Konstruktionen denke ich direkt nicht. Der Film ist kurz, die Zeit reicht kaum, um alle zu bemitleiden, die in diese schwere Situation gelangen. Wenigstens bemitleiden. Ich glaube, die Aufgabe eines Künstlers besteht nicht darin, einen Schuldigen zu suchen, nein! Ich muß an den herantreten, dem es am schlimmsten geht, der am schwersten zu leiden hat. Mich neben ihn stellen, wenn ich schon nicht helfen kann. Und helfen kann ich wirklich nicht - weder in sozialer noch in emotionaler, noch gar in geistiger Hinsicht.

*Frage*: Und warum lassen Sie der Menschheit am Ende des Films keine Hoffnung?

*Sokurow*: Das ist eine sehr literarische Frage. Mir scheint, daß all meine Anstrengungen im Film von einer höheren Mission erfüllt sind. Ich muß dem Menschen helfen, sehr schwierige Lebensumstände überstehen zu können, muß, wenn Sie so wollen, ihn auf den Tod vorbereiten. Mir scheint, daß auf den Leinwänden allabendlich nichts anderes als Todesmysterien, Mysterien der Todeserwartung inszeniert, geprobt und gespielt werden. So bekommen wir die Möglichkeit, mehrmals im Leben die Tragödie des Todes zu proben und zu durchleben - die der eigenen und die unserer Nächsten. Die Kunst bietet jedesmal verschiedene Varianten dieser Situation an. Vielleicht ist es objektiv nicht so, aber ich empfinde es so. Mir scheint, wenn die Kunst uns in diesen mehrfachen, vielfältigen Proben nicht darauf vorbereitet hätte, würden wir folgende Situation nicht überstehen können: eine Tür geht auf, Sie betreten das Zimmer, auf dem Tisch liegt unter einem Laken ein Ihnen nahestehender Mensch - leblos. Je tragischer ein Film ist, desto optimistischer ist er. Desto mehr Chancen hat er, uns später zu retten. Aber man darf nicht vergessen, daß die Kunst sich dem Leben unterordnen muß. Sie ist ein eigentümlicher Sanitärer des Lebens, der man keine anderen, ihr fremden Funktionen aufbürden sollte.

<sup>1</sup>Aus: 'Nedelja', Moskau 1988, Nr. 23

<sup>2</sup>Alexander Timofejewski, in: 'Sowjetskij ekran', Nr. 23, Moskau 1988

<sup>3</sup>Wjatscheslaw Schmyrow, ebenda.

<sup>4</sup>auf einer Pressekonferenz anlässlich der Aufführung in Riga auf dem Internationalen Filmforum 'Arsenal', September 1988. Eine englische Version dieses Gespräches erschien in 'Ars', Nr. 12, Riga, Weihnachten 1988

## MARIA

Maria

Land	UdSSR 1978/1988
Produktion	Sowjetisches Zentral-Fernsehen, Studio Gorki/Leningrader Studio für Dokumentarfilme
Regie, Buch	Alexander Sokurow
Kamera	Alexander Burow
Schnitt	Leda Semjonowa
Musik	Alfred Schnittke, Volksmusik
Ton	Michail Podtakuj
Dramaturg	Anatoli Nikiforow
Produktionsleiter	Tatjana Aljoschkina
Uraufführung	September 1988, Internationales Kinoforum Arsenal, Riga
Format	35 mm, Schwarzweiß und Farbe 1 : 1.38
Länge	40 Minuten

### Über diesen Film

MARIA besteht aus zwei sich scharf voneinander abgrenzenden Teilen. Der erste stellt eine Fernsehreportage über eine Kolchosbäuerin dar, die der Regisseur vor Jahren, während seiner Arbeit beim Fernsehen der Stadt Gorki, gemacht hatte - ohne wesentliche Veränderungen. Der zweite Teil entstand heute, als er die Nachricht vom Selbstmord seiner einstigen Heldin erhielt. Der Drehstab begab sich noch einmal in das Dorf, doch die Sicht auf die Welt im ersten und im zweiten Teil unterscheidet sich sehr kraß voneinander. Dem vereinfachenden Optimismus dort steht ein Gefühl tragischer Unbestimmtheit gegenüber. Alles, was am Anfang so elementar schien, wird vom Tod durchleuchtet, und die Welt verliert die Klarheit der Umriss- und kausalen Verbindungen. Der Film wird zu einer Betrachtung über die Widerspiegelung im Film. Film im Film (die Fernsehreportage) wird zum Kompendium betont klarer Sinngebungen, die deshalb von der Realität weit weg liegen. Der Tod gibt bei Sokurow (im Unterschied zu Pasolini) dem Leben nicht die endgültige Deutung. Im Gegenteil, er bringt Unordnung in die bereits akkurat gelegten Karten, überschattet das Leben durch eine tragische Sinnlosigkeit.

Im zweiten Teil wird die alte Reportage den Protagonisten gezeigt, die Verwandten und Bekannten jener Maria sehen sie sich im Dorfklub an. In dieser erstaunlichen Episode wird der Sinn dessen, was auf der Leinwand präsentiert ist, völlig transformiert. Film, ein Schatten des verflüchtigten Lebens, ein farbiges Gespenst des Vergangenen, ein Öldruck der Realität, bekommt makabre Züge, wechselt aus dem Diesseits ins Jenseits. Die Zerstörung der Sinngebung durch den Tod wird der Realität entstellenden Filmarbeit, die letztendlich nur eine Illusion der adäquaten Realitätsausdeutung hergibt, gleichgesetzt. Was im ersten Teil durch sonnenüberstrahlten Optimismus bedeckt war, erweist sich im zweiten als Träger des Todes - als Selbstmörder des erzeugten Sinns.

Michail Jampolski, in: Ars, Nr. 4, Riga, September 1988