

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 145 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Time Movies

Vier Filmbeschreibungen

Karsten Visarius

Il Vangelo secondo Matteo (Das 1. Evangelium – Matthäus)

Regie und Buch: Pier Paolo Pasolini

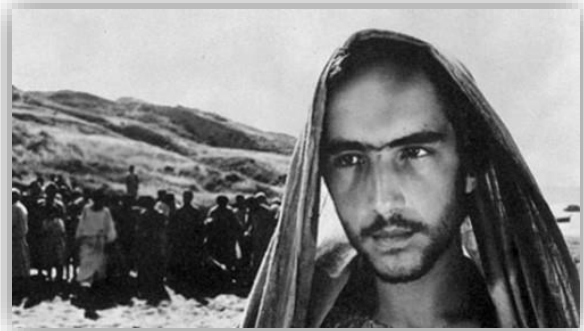
Italien, Frankreich 1964, 131 Min.

Kein anderer Bibelfilm vertraut dem ursprünglichen Text so unbedingt wie Pasolinis „Il Vangelo secondo Matteo“. Schade, dass die deutsche Fassung dieser Texttreue im Titel nicht folgen wollte und die direkte Übersetzung „Das Evangelium nach Matthäus“ verworfen hat. (Auch der Titel der englischen Version, „The Gospel According to St. Matthew“, erlaubt sich eine signifikante, gewissermaßen konformistische Abweichung.) Pasolinis Verzicht auf neu erfundene Dialoge oder Szenen ist ja keine Nebensächlichkeit. Er entspricht nicht nur dem Respekt vor der Überlieferung und ihrer Bedeutung, sondern auch der Sympathie für eine Figur, der er sich offenbar näher fühlte als den Institutionen, die sich auf sie berufen. Sein Film will von Jesus so ursprünglich, so authentisch erzählen wie heute nur möglich – nicht im Sinne einer historisch genauen Rekonstruktion, sondern im Versuch, seiner menschlichen und geistigen Gestalt nahe zu kommen, wie sie uns im Text des Matthäus-Evangeliums gegenübertritt.



Für Pasolini heißt dies paradoxerweise, *keine* Ähnlichkeit zwischen Jesus und uns, zwischen seiner und unserer Welt zu suggerieren, auf psychologische Einfühlung zu verzichten, die Konventionen der überlieferten Bilderwelt und erst recht die des Films zu vermeiden. Zwischen der Zeit Jesu und unserer Gegenwart existiert für ihn kein Kontinuum, sondern ein Bruch. Die Fiktionen biografischer Kontinuität und Identität, die Muster familiärer Beziehungen und emotionaler Bindungen, die Projektionen einer imperialen Vergangenheit, all dies lässt Pasolinis Film beiseite. Ebenso wenig aber entrückt er die Geschichte Jesu in eine historisch versunkene, entlegene Epoche, die nur noch von antiquarischem Interesse wäre. Sie ist vielmehr fern und nah zugleich.

Die Spannung von Nähe und Ferne fand Pasolini in den Landschaften und Orten des italienischen Südens, des Mezzogiorno – in der Basilicata, in Apulien, Kalabrien und Latium. Dort sah er eine von der Moderne noch kaum berührte, vom Alltag der Bauern, Fischer und Handwerker geprägte mediterrane Kulturlandschaft, die ihm ohne weitere filmische



Kosmetik den Brückenschlag über die Jahrhunderte zurück in die Zeit Jesu zu erlauben schien. Die materielle Fortdauer einer von der Geschichte vergessenen Antike in Bauten und Gerätschaften setzte sich für Pasolini bis in die Physiognomien und den physischen Gestus seiner vor Ort rekrutierten Komparsen fort. Auch die Haupt- und Nebenrollen sind mit Laien besetzt, für die das Kriterium physiognomischer Prägnanz ausschlaggebend war. Unter ihnen hat Pasolini seine eigene Mutter Susanna als gealterte und schmerzgebeugte, ihren Sohn in den Tod begleitende Maria besetzt. Schon allein als eine Galerie eindrucksvoller Gesichter bleibt sein Film in Erinnerung.

In der Welt dieser noch lebendigen, existentiell gegenwärtigen Vormoderne gewinnen die Worte des Evangeliums eine Evidenz, die sie weder im liturgischen Ritual noch in den konventionellen Darstellungsformen sei es der Passionsspiele, sei es des Kostümfilms besitzen. Höchstens die Musik vermag ihnen eine ähnliche Präsenz zu verleihen. Es bleibt der vertraute Text (der es heute, fast 60 Jahre später, nicht länger ist), aber er hat plötzlich, vor allem in den Passagen der Predigten und Gleichnisreden, die Dringlichkeit des unmittelbar Gesprochenen. Dabei setzt Pasolini klare visuelle Akzente, lässt die Passagen der Bergpredigt vor einem konturenlosen Hintergrund direkt in die Kamera sprechen oder die Glaubensbotschaften an die Jünger wie im Vorübergehen, über die Schulter des voraneilenden Jesus zurück, als werde er von seiner Inspiration fortgerissen.

Pasolini sah sich selbst als religiösen, aber nicht als gläubigen Menschen. Der aus religiöser Erleuchtung die Menschen und die Welt seiner Zeit zur Umkehr aufrufende, alle sozialen Konventionen ignorierende, provozierende Wanderprediger Jesus, auch der Erniedrigte und Gekreuzigte stehen ihm näher als der Erlöser und auferstandene Gottessohn. Dennoch unterschlägt er

nichts, auch nicht den Wunderheiler, der das Volk zu staunender Verehrung bringt. Wunder sind im Kino eine Kleinigkeit, Pasolini wählt dafür die schlichteste und älteste Darstellung: den Stopptrick. Eben noch ist der Pestkranke entstellt, im nächsten Bild schon glatt und rein. Später hat Pasolini sich wegen dieser und anderer Szenen Vorwürfe machen zu müssen geglaubt, die Konzessionen an eine überlieferte Frömmigkeit erschienen ihm peinlich. Sie sind jedoch nur ein weiterer Aspekt seiner Texttreue. Das Evangelium hat auch ihn selbst provoziert.

So einzigartig Pasolinis Film in der Geschichte der Bibel- und Jesusfilme ist, so tief ist er in der Kunst- und Kulturgeschichte verwurzelt. Seit seinem Studium in der Kunstgeschichte zuhause, verschmilzt er in seinem in Schwarzweiß gedrehten Film die realen Schauplätze Süditaliens mit stilistischen und motivischen Elementen der Malerei der Frührenaissance, vor allem Piero della Francescas, etwa in den unvergesslichen Einstellungen mit der jungen, schwangeren Maria zu Beginn, oder, fast ein Zitat, in den Kostümen der Pharisäer. Die Musik des Films wiederum ist eine Collage von Stücken unterschiedlichster Zeiten und Orte: natürlich aus der Matthäus-Passion Bachs, aber auch aus anderen Kompositionen – von Mozart, Prokofiev, einer kongolesischen Messe, brasilianischen Motiven, russischen Revolutionsliedern, oder einem bekannten Spiritual von Odetta. Diese Musik übersetzt den Text in eine gleichsam pfingstliche Vielstimmigkeit.

Wollte man die Gestalt des Films in einem einzigen Wort zusammenfassen, könnte man ihn einen „franziskanischen“ Jesusfilm nennen. Pasolini hat ihn Papst Johannes XXIII. gewidmet, der 1962 das 2. Vatikanische Konzil eröffnet hatte und 1963 gestorben war. Der franziskanische Geist ist so zeitgemäß geblieben wie der Film Pasolinis selbst.

Chronik der Anna Magdalena Bach

Regie: Jean-Marie Straub

Buch: Jean-Marie Straub und Danièle Huillet

Deutschland, Italien 1967, 94 Min.

Jean-Marie Straub war ein Filmmacher, der Filme anders verstand als die meisten anderen. Vor allem wollte er vermeiden, dass das Publikum seiner Filme vergisst, dass es einen Film sieht. Sie sollen nicht die Illusion erzeugen, dass das, was sie zeigen, die Wirklichkeit sei. Das ist es aber, was Filme in der Regel versprechen – dass der Zuschauer sich in eine Welt versetzt fühlt, die sie für ihn erzeugt haben. In einem Film über Johann Sebastian Bach also in die Welt Bachs.



Der Verzicht auf das Illusionsversprechen des Kinos hat seinen Preis. Straubs Filme haben nur ein kleines, exklusives Publikum gefunden; die Kritik hat sie häufig als „unfilmisch“ abgelehnt. Zu Unrecht. Wer sich auf seine „Chronik der Anna Magdalena Bach“ einlässt, entdeckt einen Film von wunderbarer Klarheit und Transparenz.

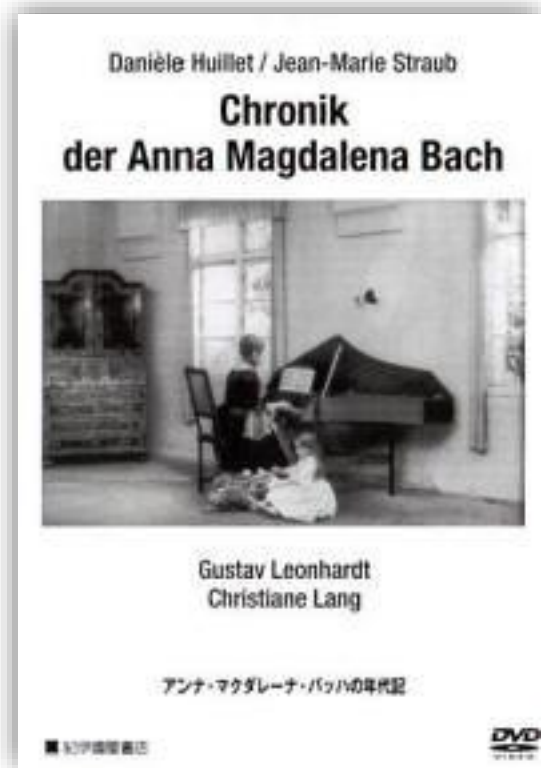
Die „Chronik“ umfasst im Wesentlichen die Zeit Bachs als Thomaskantor in Leipzig bis zu seinem Tode, mit einem kurzen Vorspann zu seiner Anstellung als Hofmusiker des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. In dieser Zeit lernte er auch seine zweite Frau Anna Magdalena kennen, die in Köthen als Sängerin tätig war.

Die „Chronik“ ist ein Musikfilm, ein historischer Kostümfilm, eine Filmbiografie – und doch nichts von alledem, weil er sich allen Gattungskonventionen konsequent entzieht. Straub hat seinen Film fast ausschließlich mit Musikern besetzt, die tun, was Musiker immer taten: sie spielen Musik, hier die Musik Bachs. Wir hören zahlreiche seiner Stücke, fast immer einen ganzen Satz, in ungeschnittenen Einstellungen von Anfang bis Ende.

Selten ist es eines der bekannten Highlights, etwa ein Stück aus der Matthäus-Passion, meistens vielmehr Kammer- oder Hausmusik, oft für Cembalo, mit seinem modulationsarmen, die musikalische Konstruktion hervorhebenden Klangcharakter.

Die meiste Zeit des Films sehen wir also Musikern bei ihrer Arbeit zu. In Echtzeit, gewissermaßen. Eindringlicher als durch seine Musik lässt sich Bach ja nicht vergegenwärtigen. Verkörpert wird er durch den Cembalisten, Organisten und Dirigenten Gustav Leonhardt. Neben ihm spielen Nikolaus Harnoncourt und Mitglieder des von ihm begründeten Instrumentalensembles *Concentus musicus*. Beide, Leonhardt und Harnoncourt, sind Pioniere der historischen Aufführungspraxis, also des Spiels auf Originalinstrumenten. Straub konnte sie gewinnen, weil auch für ihn die Nähe zum historischen Material entscheidend war. Sie trafen sich in einem gemeinsamen künstlerischen Ethos.

Historisches Material neben der Musik sind auch die Kostüme und Räumlichkeiten des Films. Bis auf die Unterwäsche, so erzählt es ein Beteiligter, musste die Bekleidung originalgetreu sein. Am auffälligsten sind die praktisch in jeder Einstellung getragenen Herrenperücken. Sie modellieren ein jeder Spontaneität widerstrebendes, auf Status und kontrolliertes Auftreten abgestelltes Körperbild. Keiner käme auf die Idee, diesen Personen nahe kommen zu wollen, zum Beispiel psychologisch. Diese spätere Erfindung liegt außerhalb ihres Horizonts.



Die biografische Dimension des Films kommt durch einen Off-Text ins Spiel – fiktive, tagebuchartige Notizen Anna Magdalena Bachs, gehalten in einem ebenfalls antipsychologischen, „chronikalischen“ Stil. Sie halten Ereignisse, Fakten, Lebensumstände fest, nicht Gedanken, Gefühle oder Stimmungen, die Elemente subjektiver Empfindsamkeit. Christiane Lang-Drewanz, eine Sängerin und Darstellerin der Anna Magdalena, spricht sie im nüchternen Tonfall eines Berichts, auch wenn sie vom frühen Tod mehrerer ihrer Kinder oder von der Erblindung Bachs gegen Ende seines Lebens handeln.

Straub hat diesem Text durch außer Gebrauch gekommene Wörter, eine historisierende Syntax und vor allem einen komplexen Satzbau fern der Alltagssprache eine barocke Prägung verliehen. Er wird durch von Leonhardt gesprochene Briefdokumente Bachs ergänzt, die noch deutlicher aus einer fernen Sprachwelt stammen. In ihnen kommen Bachs Bemühungen um die Verbesserung seiner Stellung, um seine Bezahlung oder um die Ausstattung seiner Arbeit zur Sprache. Verhandlungen dieser Art bilden auch das Thema der wenigen Spielszenen und Dialoge, die der Film enthält. Ihr gleichsam juristischer Charakter gibt den Darstellern einen formalisierten, betont unpersönlichen Gestus vor. Das Drama, das in ihnen steckt, ist auf das Skelett eines mit sprachlichen Formeln ausgetragenen Gefechts reduziert.

Alle diese Materialschichten, die der Film in seinen Bildern und in seinem zeitlichen Verlauf verknüpft, erzeugen eine Wirklichkeit jenseits der Illusion. Es ist die Wirklichkeit des Films, in dessen Materialien die Spuren des Lebendigen, der Geschichte, des künstlerischen Schaffens, der gelebten Zeit aufbewahrt sind. Sie kommen uns in ihrer Materialität, was auch heißt: in ihrer Fremdheit näher als eine Illusion, in der wir schließlich nur uns selbst und unseren eigenen Vorstellungen begegnen.

„Chronik der Anna Magdalena Bach“ war Straubs erstes Filmprojekt, das, was ihn zum Filmemacher werden ließ. Vermutlich deshalb hat er es gleich einer ganzen Reihe von ihm verehrter Filmemacher, die zugleich Kritiker waren, gewidmet: Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Michel Delahaye, Peter Nestler „und viele(n)“. Er konnte es erst nach mehr als zehn Jahren und zwei anderen Filmen („Machorka Muff“ von 1962 und „Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“ von 1965) realisieren. Die „Chronik“ ist deshalb auch eine Art ästhetisches Manifest, in dem Straub zu erkennen gibt, was Film für ihn bedeutet. Die Vorstellung vom Material, aus dem ein Film konstruiert wird, und die der Arbeit, die im Material und im Film selbst steckt, spielen dafür eine Schlüsselrolle.

Das wichtigste Material des Bach-Films ist die Musik Bachs. Die Musik aber ist ein Material und Musik zu schaffen eine Arbeit, die sich selbst transzendieren. Diesen paradoxen Vorgang verfolgen wir die ganze Zeit, in der wir dem Film zuschauen und zuhören. Es ist ein ganz eigener Zauber, den es in der Filmgeschichte nur ganz selten gibt. In gewissem Sinn ist die „Chronik“ das ungewöhnliche Beispiel eines „materialistischen“ Films. Aber er ist zugleich ein Film reiner Spiritualität. Auch wenn ihre Folgen überschaubar blieben: die „Chronik“ war nichts weniger als eine Reformation der Filmwahrnehmung.

Az én XX. századom

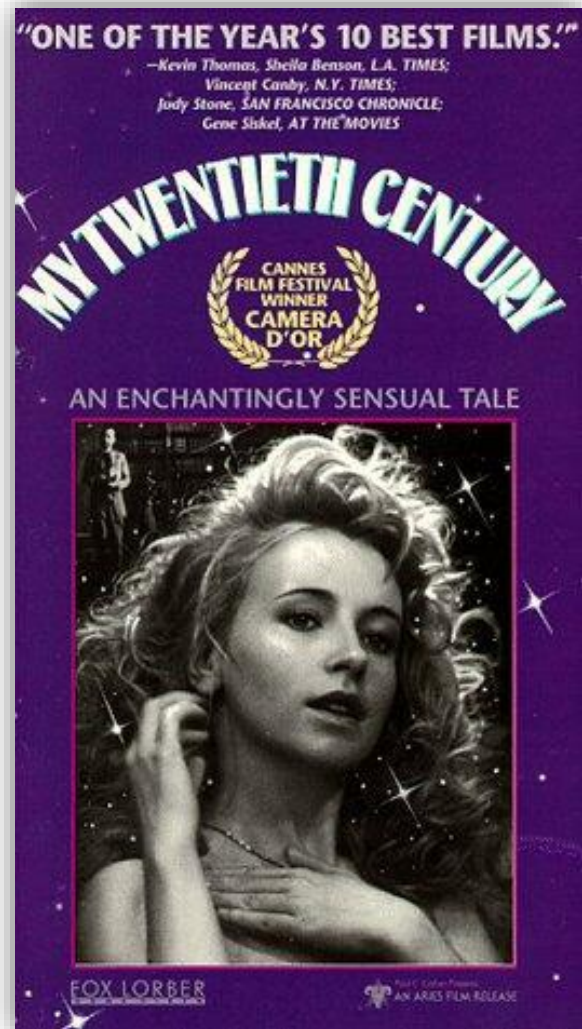
Mein 20. Jahrhundert

Buch und Regie: Ildikó Enyedi

Ungarn, Deutschland 1989

Manchmal sind Debuts von jener Art, wie man es immer erhofft, verwildert und doch schon souverän, unbekümmert um das Regelwerk des Hergebrachten und doch schon treffsicher im stilistischen Ausdruck, eine Neuentdeckung der Kinosprache und ihrer Möglichkeiten und doch wie schon immer vertraut. "Mein 20. Jahrhundert", das Spielfilmdebüt der ungarischen Regisseurin Ildikó Enyedi, erfüllt diese Hoffnung und nimmt den Zuschauer von Anfang an mit einer ganz eigenen Verzauberung gefangen. In Cannes wurde diese Leistung mit der "Goldenen Kamera" für den besten Erstlingsfilm belohnt, eine Auszeichnung, die das gegenüber neuen Namen und eigenwilligen Sichtweisen allzu spröde deutsche Kinopublikum aus der Reserve locken sollte. Es ließe sich sonst einen aparten Genuss entgehen.

Der Film hat, wie der Titel signalisiert, die Geschichte zum Thema. Aber er behandelt sie weder enzyklopädisch noch exemplarisch. Sie ist für ihn weniger das Gewesene als die Möglichkeit eines Anfangs, nicht eine Totalität von Fakten, sondern ein Versprechen. Er geht in die Vergangenheit zurück, aber nur, um in ihr das 20. Jahrhundert als Zukunft zu entdecken. Chronologisch bewegt er sich kaum über die Jahrhundertwende hinaus. Mag Geschichte die Bedingung der Gegenwart sein, so steckt sie auch voller Gelegenheiten dafür, dass alles anders werden konnte und kann. Das liegt der Perspektive von Ildikó Enyedis Film zugrunde. Wie Robert Musil sieht sie die Wirklichkeit als Möglichkeitswelt. Einmal stellt ein reisender Engländer die Frage, ob Ungarn denn tatsächlich existiere. Und als der Befragte, ein weltkundiger Privatgelehrter aus Budapest, seine Lage zwischen Böhmen, Mähren und Serbien beschreibt, erhebt der selbstbewusste Brite den Einwand: Aber ich bitte Sie, diese Länder sind doch eine Erfindung von Shakespeare.

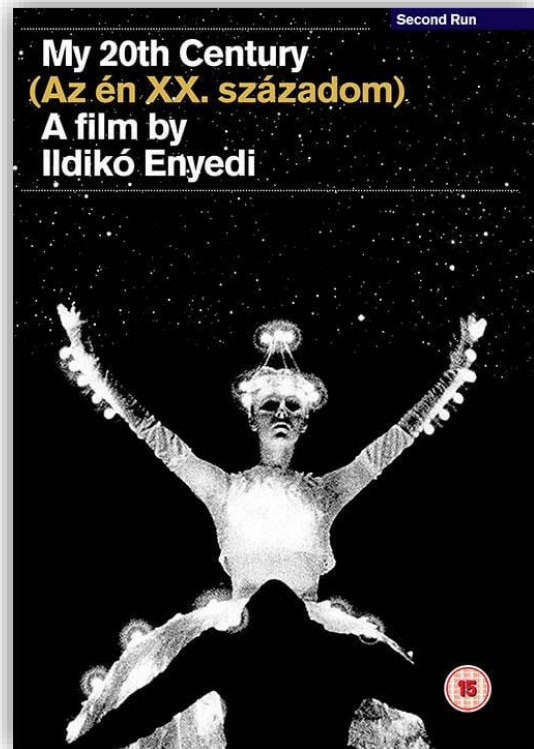


Ganz im Sinne dieser Antwort wollen auch die Bilder des Films nicht zwischen Tatsachen und Erfindungen unterscheiden. Sie fließen zu einem ebenso wirklichen wie märchenhaften Traumgebilde zusammen.

Der Vergleich mit Musil ist nicht nur in der gemeinsamen Herkunft aus der ehemaligen Donaumonarchie begründet, von Wien und Budapest, in der kulturellen Identität eines untergegangenen, jetzt als Idee wiederbelebten Mitteleuropas. Wie Musil interessiert sich auch Ildikó Enyedi für die Technik. Ihr Film beginnt und endet mit öffentlichen Demonstrationen von Erfindungen, mit einer von Edisons Glühbirnen illuminierten Parade im Menlo-Park, New Jersey, 1880, und mit dem ersten rund um den Erdball geschickten Telegramm über Edisons Telegraphen im Jahre 1900. Wie wunderbares Spielzeug wirken diese technischen Apparaturen, wie Zauberei oder wie Fiktionen des Kinos, das selbst zu ihnen gehört. Wie in seiner Frühzeit ist "Mein 20. Jahrhundert" in Schwarzweiß gedreht, und seine Episoden werden durch Irisblenden gegliedert, in denen das Guckloch der ersten Kinematographen seinen Widerhall findet.

Im öffentlichen Spektakel geben sich die imaginären, die Traumpotenzen der Technik kund und reizen die Schaulust. Ildikó Enyedi hat sie wiederentdeckt. Das ist nicht naiv gesehen, sondern historisch, und trägt dem utopischen Impuls Rechnung, der die Entwicklung der Technik ebenso vorantreibt wie nüchterner Ingenieursgeist.

Wie ein Mann ohne Eigenschaften geht die männliche Hauptfigur durch den Film, ein wissensbegieriger, müßiger Flaneur und erotischer Abenteurer, namenlos und nur durch die Chiffre Z. bezeichnet. Er liebt zwei Frauen, zwischen denen er sich wohl entscheiden könnte, wenn er sie nur zu unterscheiden wüsste. Es sind die Zwillinge Dora und Lili: eine Frau, die Schauspielerin Dorota Segia, in zweifacher Gestalt, Hochstaplerin, kokette Verführerin und Diebin die eine, scheue Anarchistin und amateurhafte Bombenbastlerin die andere. Diese Bilder früher weiblicher Unabhängigkeitsbestrebungen sind auch eine ironische Replik auf die Thesen des Philosophen Otto Weininger, der in hysterischen Ausfällen "das Weib" zu einer Unverständlichkeit erklärt und auf die Typen von Mutter und Hure reduzieren zu können glaubt. Mit der Phantastik der Technik vermischen sich die idealistischen Lösungsversuche der "sozialen Frage" und die Missverständnisse zwischen den Geschlechtern. So bleiben, sagt Ildikó Enyedi, die Menschen in ihren Bildern gefangen – Wanderer durch ein Spiegelkabinett, in dem sie sich zu finden versuchen.



Tichie Stranicy (Verborgene Seiten)

Regie und Buch: Aleksandr Sokurov

Russland, Deutschland 1994, 79 Min.

Es lässt sich nicht genau sagen, wo Sokurovs Film eigentlich spielt. Es ist eine Stadt in einem Zustand fortgeschrittener Unbewohnbarkeit, mit den Mauern hoher Miethäuser, zerbrochenen Stegen zwischen den Geschossen, halb eingestürzten Treppenhäusern, verwinkelten Wohnungen, erbaut über einem Gebiet, teils Sumpf, teils Flussmündung, teils (Abwasser-)Kanal, aus dem nebliger Dunst aufsteigt; Möwen verraten die Nähe eines Meeres. Am Rand der Kanäle ziehen sich Gewölbegänge hin, kaum erhellt und durchstreift von einem jungen Mann, der namenlos bleibt.

„Nach Motiven russischer Prosa des 19. Jahrhunderts“, sagt der Untertitel. Einige wenige Andeutungen lassen erkennen, dass damit vor allem Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe“

gemeint und der wie selbstverloren, halb betäubt wirkende junge Mann Raskolnikov ist, Dostojewskijs von Schuld erdrückter Mörder, der durch die schäbigsten Winkel St. Petersburgs irrt. Er begegnet einem hungernden Bettler, wird verspottet, niedergeworfen und getreten, beobachtet Prostituierte und eine Kneipenrauferei, flüchtet in ein Kellerloch, seine Wohnung, und versinkt in einen Alptraum: in einem turmartigen Treppenhaus stürzen sich Männer und Frauen in die Tiefe, einer nach dem anderen, minutenlang.

Der Übergang vom Wach- zum Traumzustand ist kaum zu erkennen, ihr Gegensatz fast aufgehoben. Schon vom ersten Bild an erscheinen Bauten, Gegenstände und Personen optisch verzerrt, durch Dunst und Unschärfen immaterialisiert, fast transparent und bis auf fahle Reste entfärbt; Sprache und Geräusche, Gelächter, Stimmengewirr erklingen wie aus unbestimmter Ferne, der Dialog ist nur partiell verständlich; die Figuren bewegen sich verlangsamt, als habe sich die Luft verdickt. Manchmal wehen Musikfetzen vorbei, meist aus Gustav Mahlers „Kindertotenliedern“ nach Friedrich Rückert. Alle diese Verschiebungen erzeugen eine Art Trance und versetzen uns in eine imaginäre Welt, in die die (Bild-)Fantasien eines Lesenden, die Erinnerungen an Vergangenes oder eben die Träume eines Schlafenden münden.

Fantasien oder Träume: man könnte das missverstehen als Elemente des Unwirklichen, der Täuschung oder Einbildung. Für Sokurov hingegen gehören sie zum Kosmos des Geistes, der



Geschichte, der Kultur, der Seele: zum ganzen Reichtum der inneren Wirklichkeit. Gegenüber der Solidität der sinnlichen Welt hat sie etwas Flüchtiges, Fragiles, Fluides, das sich nur für Momente fassen lässt. In ihr wurzeln seine Bilder, aus ihr stammen sein namenloser Held und das Drama, das ihn durch die Stadt treibt.

Der Tod und die Toten spielen eine zentrale Rolle in den Filmen Sokurovs, die Trauer um sie und die Last, mit der sie die Lebenden bedrücken. Friedhöfe sind für ihn ein emblematischer Schauplatz, immer wieder setzt er sie ins Bild, vor allem in seinen zahlreichen Dokumentarfilmen. So antifuturisch wie das seine ist kaum ein anderes Werk eines Filmemachers. Der Hochmut der Nachgeborenen, also der noch Lebenden, ist ihm völlig fremd.



Tote unter Toten, das sind die Figuren von „Verborgene Seiten“. Der Film belebt sie wie nur Filme es vermögen. Es ist nur folgerichtig, dass auch ihre Geschichten fragmentarisch bleiben, Bruchstücke eines früher, in einem alten, inzwischen fast vergessenen Roman mit dem Titel „Verbrechen und Strafe“ noch intakten Zusammenhangs.

Schon bei Dostojewskij löst sich die Realität des Erzählten in den endlosen Schleifen der Dialoge und Reflexionen mehr und mehr auf. Auch der Film enthält solche Dialogszenen, eine davon zwischen dem jungen Mann und einer fast noch mädchenhaften Prostituierten, der Sonja des Romans. Darin gesteht er sein Verbrechen indirekt ein. Sonja, die ihn liebt, drängt ihn zu einem öffentlichen Geständnis und zu einer Geste der Buße; dann könne er auf Vergebung hoffen. Auch dieses religiöse Motiv von Sünde und Schuld, Gnade und Erlösung bleibt ein dunkles Fragment wie alle anderen Motive des Films auch.

Sokurovs Raskolnikov wählt einen anderen Weg. In einer langen Schlussequenz sucht er Schutz und Geborgenheit unter der steinernen Skulptur einer Löwin, in deren Schatten er schläft und erwacht, die er umklammert und an deren Zitzen er zu saugen versucht. Diese Vermählung mit dem Mythos scheitert, der Belebungswunsch misslingt. Für die Tricktechniker des Mainstream-Kinos wäre seine Erfüllung leicht. Für Sokurov ist die Belebung des Vergangenen an schwierigere Voraussetzungen gebunden.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Visarius, Karsten: *Time Movies. Vier Filmbeschreibungen*, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 145 – Filmische Passionen, erschienen 01.10.2023

<https://www.theomag.de/145/kv13.pdf>