Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 23

Rubrik: Film im Kino

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: 09.07.2025

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

Antonio Gattoni

Distant Voices, Still Lives

(Entfernte Stimmen – Stilleben)

Grossbritannien 1988.
Regie: Terence Davies
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/343)

Entfernte Stimmen, eine sonntägliche Radiostimme und die Stimme einer Mutter füllen das leere Bild eines engen Hausganges und einer Treppe mit Leben. Die Mutter ruft ihre Kinder, und man hört Schritte auf der Treppe. Doch, was sich als Erinnerung ankündigt, spielt sich ausserhalb des Sichtbaren ab, die Treppe bleibt leer.

Die gleiche Familie gruppiert sich für ein Familienfoto. Unbeweglich und wie eingefroren schauen vier Menschen Richtung Kamera. Das Warten auf den Kamerablitz wird zur ausgefüllten Leerzeit von Erinnerungen. Erinnerungen, für die Stimmen den Ton angeben und für die das Foto der einzige Beweis bleiben wird.

«Distant Voices, Still Lives» heisst der neue Film des 43jährigen englischen Regisseurs Terence Davies, der 1984 mit seiner ungewöhnlichen Lebenstrilogie («The Terence Davies Trilogy», 1976, 1980, 1983; ZOOM 1/86) auf sich aufmerksam machte. Davies selbst bezeichnet sein Proust-ähnliches Aufstöbern der Gefühlsspuren seiner Kindheit als ein «requiem for a lost time». Nach der Art eines filmischen Fotoalbums blättert er formal brillant und erfrischend innovativ in eine Zeit zurück, die nicht nur ihre Sonnenseiten hatte. Davies beschreibt in stark gebleichten Bildern den unspektakulären Alltag einer Arbeiterfamilie in einem uniformen Reihenhausquartier im Liverpool der vierziger und fünfziger Jahre. Die Familie als Keimzelle der Gesellschaft steht stellvertretend für ein stark angeschlagenes England, das an Doppelmoral und gewaltigen sozialen Unterschieden krankte.

«Distant Voices, Still Lives» ist in zwei Teilen im Abstand von zwei Jahren entstanden. 1985 drehte Davies «Distant Voices», musste jedoch aus finanziellen Gründen zwei Jahre lang warten, bis er das einheitlich konzipierte Projekt mit der zweiten Hälfte «Still Lives» vervollständigen konnte.

Von Nostalgie oder schwelgerischer Romantik ist in Davies episodenhafter Rückerinnerung nichts zu spüren, sein Blick ist auch kein Blick zurück im Zorn, es ist vielmehr der behutsame Versuch eines Betroffenen, Ereignisse der Vergangenheit zu bewältigen, die selbst für das erwachsene Auge noch unerklärlich und beinahe magisch erscheinen. «Ich habe Filme gedreht, um mit meiner Kindheit abzurechnen», sagte er an der Pressekonferenz in Locarno, wo sein Film in diesem Jahr verdientermassen mit dem Goldenen Leoparden ausgezeichnet wurde.

Davies filmische Abrechnung gilt vor allem der Figur seines autoritären Vaters. Im Film ist dieser denn auch fast in jeder Szene präsent, wenn nicht physisch, so doch psychisch. Auf dem Familienfoto zur Hochzeit der älteren Tochter thront er als Bild im Bild über den versammelten Familienmitgliedern. Davies fährt langsam auf die abwesend wirkenden Gesichter zu

Terence Davies: «Ich habe den Film gedreht, um mit meiner Kindheit abzurechnen.»

und lässt nach einem Ausspruch der Tochter, «Ich wünschte, mein Vater wäre hier», die grösstenteils negativen Erinnerungen der Anwesenden in kurzen Szenen metaphorisch abrollen. In diesen Szenen erscheint der Vater als eine innerlich stark zerrissene Person, die manchmal völlig willkürlich in Wut ausbricht und dann plötzlich wieder apathisch zu Boden blickt. Die Mutter und die drei Kinder reagierten auf die grundlosen Wutausbrüche und Strafen des gewalttätigen und tyrannischen Vaters eingeschüchtert und hilflos. «Der Film soll als eine Hommage an meine Mutter verstanden werden. Wäre ich an ihrer Stelle gewesen, hätte ich meinen Vater umgebracht.» Davies unternimmt jedoch keinen Versuch, psychologisch zu erklären, was er als Kind nicht verstanden hat.

Sämtliche Figuren des Films definieren sich in erster Linie über ihr konkretes Erleben. Ob

sie nun eine Taufe oder eine Hochzeit feiern, sich im Pub gute Laune antrinken oder am Familientisch sitzen, Davies wertet seine Figuren nicht. Er registriert nur und bleibt in einer eigentümlichen Distanz. Eine Distanz, wie man sie fotografischen Erinnerungsbildern gegenüber einnimmt. Die Szenen scheinen wie arrangiert für eine letzte Betrachtung, wobei die Kamera die frontal agierenden Personen zu einem Stilleben entzeitlicht. Motive ihres Verhaltens schlüsselt Davies indirekt in der Beschreibung des Familienklimas auf. Die Familie steht da wie ein riesiges schwarzes Loch, in dessen Mitte der dominante Vater sitzt. Rundherum kreisen die restlichen Familienmitglieder, die, gefangen im Nest absoluter Geborgenheit, ihre Individualität gegen ein Trabantendasein in körperloser Steifheit und Ängstlichkeit getauscht haben.

Flucht vor dem repressiven Alltag bietet allein das Singen. Im Gesang findet die wortlose Familie eine Sprache, in der ihre Mitglieder nicht zu stammeln brauchen, in der sich all die aufgestauten Hoffnungen und Sehnsüchte ausdrücken lassen. Wenn die Familie einmal gemütlich beisammensitzt, geht es nicht lange, bis die Mutter oder eines der Kinder mit voller Kehle und sprühend vor Sentimentalität ein populäres Volkslied aus jener Zeit anstimmt. Davies setzt die zahlreichen a cappella Lieder so geschickt ein, dass die Musik manchmal zu einer zweiten Erzählebene wird, in der die Personen ihre wahren Wünsche und Sehnsüchte offenbaren. Das Singen erfüllt jedoch nicht nur kathartische Funktionen, sondern fördert gleichzeitig den Zusammenhalt in der Familie. Als in Liverpool Bomben einschlagen und die Familie überstürzt in einem Luftschutzbunker Zuflucht gefunden hat, befiehlt der Vater seiner älteren Tochter, ein Lied anzustimmen. Zaghaft beginnt das verängstigte Mädchen zu singen und alle anderen Anwesenden fallen in den angstnehmenden Gesang ein.

Musikalisch sind denn auch die Rhythmen des Films. Davies Bildsprache spürt in ungeheuer stilsicherer Formperfektion den Ellipsen der Erinnerung nach. Weiche Überblendungen, gleitende Kamerafahrten und lange statische Einstellungen geben dem Film einen betörenden Duft von Poesie.

Formal aussergewöhnlich ist die Art, wie Davies die verschiedenen Zeitebenen wechselt. Im Gefolge assoziativer Bezüge gehen bei ihm Gegenwart und Vergangenheit kontinuierlich ineinander über. In einer genialen Schlüsselszene lässt Davies eine zärtliche Geste zwischen der älteren Tochter und ihrem Gatten mittels horizontaler Kamerafahrt ins Filmschwarze übergleiten. Danach fährt er

langsam weiter in eine vor dunklem Hintergrund fotografierte Kindheitskulisse, in der man die Kinder vor einer Marienstatue andächtig Kerzen anzünden sieht, und landet schliesslich, ebenso sanft wie er begonnen hat, in der sehnsuchtsvollen Weihnachtszeit. Durch das verschneite Fenster sieht man den Vater ungewohnt zärtlich den Weihnachtsbaum schmücken. Mit dieser zeitübergreifenden, assoziativen Verbindungsstruktur gelingt es Davies, die emotionale Struktur des späteren Verhaltens der Töchter dem familienprägenden Verhalten des Vaters gegenüberzustellen. Auch nach dem Tod des Vaters wirken die Wunden der Unterdrückung weiter. Die Töchter erkennen den Vater in ihren Ehemännern, und der Sohn entdeckt ihn in sich selber. Das Leben geht weiter, in den gleichen Bahnen wie zuvor.

Kompositorisches Feingefühl und formale Dichte machen «Distant Voices, Still Lives» zu einem epochalen Meisterwerk. Von all den dramatischen Schnellgeschichten, die im Kino erzählt werden, steht Davies Film im Abseits. Bedächtig und sehr kompakt entwickelt er die Szenen seines Lebens. Sein Rhythmus ist dabei so subtil persönlich, dass beim Zuschauer eine ungeahnte Faszination am spiegelnden Intimen und ein tiefes Gefühl von Vertrautheit entsteht.

Davies ist ein Meister der Beschränkung. Nach Bressonscher Manier versucht er sich als Geometer des kalkulierten Gefühls, indem er das Wesentliche im Nebensächlichen beschreibt und das einmal Ausgewählte und Geformte lyrisch wiederholt. «Die Schwierigkeit lag darin, zu entscheiden, was man weglassen konnte.» Die Welt der Familie D. cadriert sich auf ein paar geschickt gewählte Raumansichten, die sich im Ablauf des Films repetitiv wiederholen. Ausgangspunkt und Rahmen der Raumorientierung setzt Davies im familiären Sicherheitspool des Hauses an. Sehnsucht nach der fremden Luft in der Aussenwelt treibt den Kamerablick jedoch ständig an die Pforten und Lücken des Hauses, durch die hell flutend Licht von draussen eindringt. Selten ist der Blick voll und weit, meist spähen wir durch einen engen Gang in die hermetische Welt des Hauses. Oder wir sehen durch ein Fenster in die entfernt scheinende Stube. Die Atmosphäre häuslicher Geborgenheit, die durch die Hervorhebung der Brauntöne im Bild und das wiederholte Zeigen vertrauter Räumlichkeiten und vertrauter Requisiten suggeriert wird, kippt in der Verengung des Blicks in ein beklemmendes Gefühl von Gefangenheit um.

Am Schluss lässt Davies die Figuren seiner Erinnerung ins Schwarze des Nichts auslaufen. Sie gehen, wie sie gekommen sind, bescheiden und ohne grosse Worte. Kaum gross genug können allerdings die Worte sein, die den Filmkritikern aus den Federn sprudeln sollten, wenn es darum geht, Davies grandioses Filmgedicht zu würdigen. ■

Robert Richter

Gespräch mit Terence Davies

Bisher hast du zwei grosse Werke über deine Familie realisiert: die aus drei Teilen bestehende «Terence Davies Trilogy» und den zweiteiligen Film «Distant Voices, Still Lives». Welches sind die Unterschiede zwischen diesen beiden autobiografischen Filmen?

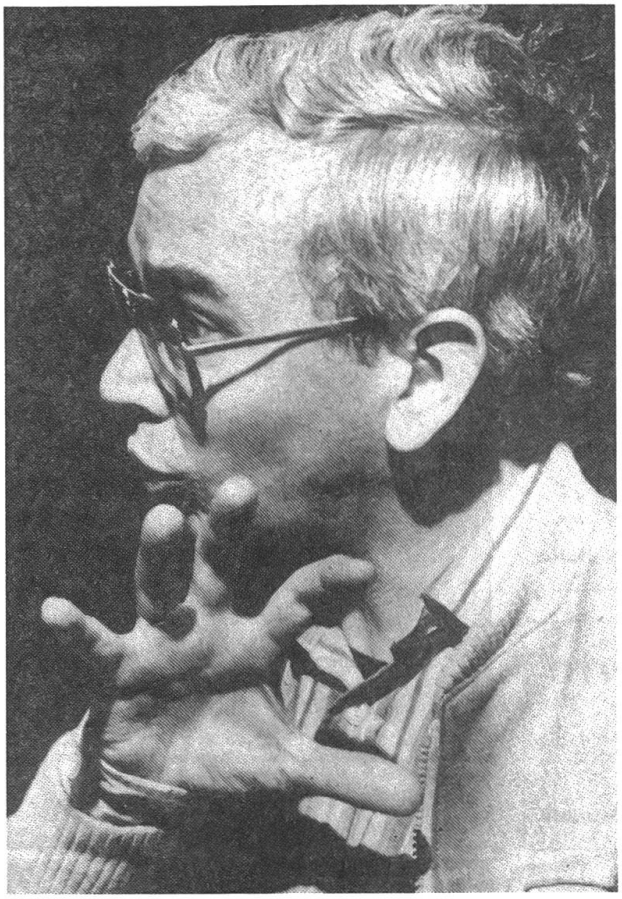
Die Trilogie handelt von mir und meiner Mutter. Zudem ist die Trilogie ein Lehrstück. Der neue Film «Distant Voices, Still Lives» handelt von meinem Vater, meiner Mutter und meinen zwei älteren Schwestern. Und weil ich als Filmemacher durch die Arbeit an der Trilogie gelernt hatte, konnte ich die Geschichte des neuen Films viel subtiler erzählen und die Musik subtiler einsetzen. «Distant Voices, Still Lives» ist runder und reicher, weil da mehr Humor und mehr Lieder drin sind. Wie gut die Trilogie auch sein mag, man kann nicht sagen, dass da Humor drinnen ist. Und das ist einer der Hauptfehler der Trilogie. Obwohl ich auf die Trilogie sehr stolz bin, glaube ich, dass «Distant Voices, Still Lives» ästhetisch besser und feiner ausgearbeitet ist.

In der Trilogie steht dein Leben im Mittelpunkt; «Distant Voices, Still Lives» geht in deiner Familiengeschichte weiter zurück.

Erst nachdem du einen Film gemacht hast, realisierst du, was du gemacht hast. Ist es nicht Robert Bresson, der sagt, was du bewusst machst, ist interessant, was du unbewusst machst, ist viel interessanter.

Meine Familie hat sehr viel gelitten, und ich habe diesen Geschichten als Kind zugehört – so sind sie wie ein Teil von mir geworden. Ich habe an diesen Dingen beinahe so teilgenommen, wie sie meine Geschwister und meine Mutter erlebt hatten.

Als ich nach der Trilogie angefragt und beauftragt wurde, einen weiteren Film zu machen, habe ich gewusst, es muss diese Geschichte sein. Es ist nicht nur eine Hommage an meine Familie, sondern auch ein Requiem zum Gedenken daran, wie England, wie Liverpool, wie die Arbeiterklasse vor 30 Jahren waren. Das ist alles



Terence Davies: «Film ist mir zu wertvoll, um damit bloss Geld zu machen.»

vorbei; das hat sich alles verändert. Ich glaube, ich schaue zurück auf ein England, das ich dem heutigen vorziehe, weil es ein grosses Stück weniger selbstgerecht, weniger blass und weniger hässlich war.

Damals, das war eine Radio-Epoche. Öffnete man am Sonntag das Fenster, da wusste man, die ganze Welt hört BBC. So ist es nicht mehr. Der Film ist eine Mischung aus verschiedenen Dingen, die ich so einzufangen versuchte, wie sie waren. Ich schaue mit einem Gefühl des Verlustes auf diese Zeit zurück. Denn nach dem Tod meines Vaters war ich für vier Jahre völlig glücklich. Aber das ist das Thema meines nächsten Films.

Mir fällt auf, dass du als Autor in «Distant Voices, Still Lives» eine grössere Distanz zu deinem Material, zu deiner Geschichte hast, als in der Trilogie:

Ja und nein. Bei der Trilogie habe ich Disziplin gehalten, damit eine solche Distanz entsteht. Es braucht eine ästhetische Distanz, die die Leidenschaft kontrolliert. Die Frage war, was auszulassen ist. Die Sache selbst bestimmt, wie sie erzählt sein will. Alles was du tun musst, ist dem Material zuzuhören. Du bist das Gefäss, durch das es hindurchzieht.

Die Trilogie ist in Schwarzweiss gedreht, «Distant Voices, Still Lives» in Farbe. Wo liegt für dich der Unterschied, dasselbe Thema, deine Familie, einmal in Schwarzweiss und einmal in Farbe aufzuarbeiten?

Der Unterschied liegt darin, dass Schwarzweiss von sich aus hochstilisiert, nobel und karg ist. Farbe dagegen macht alles weicher. Ich habe keine konventionellen Farben verwendet, ich wollte die ganze Breite der Brauntöne, aber nicht sepia, weil sepia schwer anzuschauen ist.

Das Labor in London hatte einen sogenannten «bleach-by-pass-process» entwickelt. Ich erkundigte mich, ob ich damit all die Brauntöne haben kann, und sie sagten ja. Mit einem orangebraunen Filter haben wir alle primären Farben von Dekor und Kostümen herausgenommen; die einzige primäre Farbe, die zu sehen ist, ist rot, das Rot des Lippenstifts und der Fingernägel. Wenn nach dem Kopieren beim Entwickeln das Silbernitrat herausgenommen wird – und dies ist der «bleach-by-pass-process» –, verdünnt dies die Farben und lässt sie wie handgetönt erscheinen, ohne dass sie zu hübsch, zu nett werden. Dennoch sind sie für meinen Geschmack eine Nüance zu hübsch.

Du hast in «Distant Voices, Still Lives» die Geschichte deiner Familie auf das Sonntagsleben, das Freizeitleben reduziert. Warum klammerst du den Arbeitsalltag aus?

Ich habe dies nicht bewusst gemacht. Wichtig war mir das Familienleben. Die Familie war die Bastion gegenüber dem Leben draussen. Mich interessierte weniger, wie die Familie ihren Lebensunterhalt bestritt. Wichtig war für «Distant Voices, Still Lives» das Wesen von Zeit und Erinnerung und das Sich-Bewegen darin und die Tatsache, dass ein einziger Vorfall eine ganze Flut von Erinnerungen freigeben kann. Wie das Fallenlassen eines Kieselsteins in einen Teich und die Wellen, die sich bis ans Ufer des Teiches ausbreiten. Der Auslöser ist die junge Frau, die sagt, ich wünschte, mein Vater wäre hier. Und das ist dieses Eine, das den Zug der Erinnerungen abfahren lässt.

Wir sehen kleine Ereignisse, die für die Familie aber riesig sind. Wenn jemand stirbt, geboren wird oder heiratet, so sind dies grosse Ereignisse, grosse

Rituale, wie wir sie alle teilen, unabhängig davon, woher, aus welcher Kultur wir kommen. Rituale, die wir alle feiern, die zugleich simpel und wichtig sind, weil sie so viel bedeuten.

Und die Musik steuert diese Erinnerungen...

Ja, Musik ist ein Teil meines Lebens. Alle Leute um mich herum haben gesungen, alle hatten gute Stimmen. Sie haben in den Pubs und zu Hause gesungen, wir haben Radio und Schallplatten gehört, wir sind amerikanische Musikkomödien schauen gegangen. Musik ist ein ganz wichtiger Teil unseres Lebens gewesen. Einzig die klassische Musik ist später dazu gekommen.

Ich wollte klassische Musikstücke in den Film einbauen, weil sie an bestimmten Stellen absolut passen. So etwa am Ende von «Still Lives» das Volkslied «O Waly, Waly». Da ist Benjamin Brittens «Hymn to the Virgin» im Übergang zwischen «Distant Voices» und «Still Lives». Oder Vaughan Williams «Pastoral Symphony» am Ende von «Distant Voices». Ich wusste einfach, dass diese Musik zu den Bildern richtig ist. Die klassische Musik umschliesst die Volkskultur, die damals populäre Musik.

Du hast den dritten Film über deine Familie schon erwähnt. Kannst du dieses dritte Projekt definieren?

Dieser Film wird die drei, vier Jahre zwischen dem Tod meines Vaters und meinem Abschluss der Grundschule beinhalten. In diesen Jahren war ich sehr glücklich, weil mein Vater gestorben war. Wir alle waren sehr glücklich, weil wir von diesem Leiden befreit waren. Der dritte Film wird dort enden, wo die Trilogie beginnt.

Alle deine Filme beschäftigen sich mit der Geschichte deiner Familie. Wird das dein Thema als Filmautor bleiben, oder kannst du dir vorstellen, andere Themen aufzugreifen?

Mein nächster Film wird der letzte autobiografische sein. Aber diese Geschichte muss ich noch erzählen, ich muss einfach. Ob mir danach jemand andere Scripts anbietet, weiss ich nicht. Und wenn mir jemand etwas anbietet, so könnte es sein, dass ich nicht fähig bin, dies umzusetzen. Kann sein, dass ich nach dem nächsten Film nichts mehr zu sagen habe. Und wenn dem so ist, so hoffe ich, dass ich die Intelligenz haben werde zu erkennen, dass ich nichts mehr zu sagen habe. Und ich hoffe, dann den Mut zum Aufhören zu haben. Ich weiss zwar nicht, von was ich dann leben sollte. Aber ich kann nicht einfach Filme zum Selbstzweck machen. Film ist mir zu wertvoll, um damit bloss Geld zu machen. Sollte ich nichts mehr zu sagen haben, so werde ich schweigen. ■

Das Gespräch mit Terence Davies führte Robert Richter am Filmfestival von Locarno 1988, wo «Distant Voices, Still Lives» mit dem Goldenen Leoparden ausgezeichnet wurde.

Franz Ulrich

Babettes Gaestebud

(Babettes Fest)

Dänemark/Schweden 1987. Regie: Gabriel Axel (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 88/342)

Nach dem Welterfolg von «Out of Africa» (Sydney Pollack, USA 1985, ZOOM 6/86) zeichnet sich für eine weitere Verfilmung eines thematisch, stilistisch und atmosphärisch ganz anders gearteten Werkes von Tania Blixen wieder ein weltweiter Erfolg im Kino ab. Was einer anderen Blixen-Verfilmung, «Ehrengard» von Emilio Greco (Italien 1982), an Beachtung versagt blieb, ist «Babettes Gaestebud» überraschend reichlich zuteil geworden: Oscar als bester ausländischer Film, bester Film und Preis der Jugend-Jury am Filmfestival von Bruxelles, Preis des Publikums in Amsterdam, lobende Erwähnung der Ökumenischen Jury in Cannes usw. Das dänische Filmschaffen hat wieder ein Ansehen gewonnen, wie es seit den Werken Carl Theodor Dreyers und Astrid und Bjarne Henning-Jensens nicht mehr der Fall war (vgl. die Besprechung von Bille August «Pelle Erobreren» in dieser Nummer). Ungewollt ist Axels Film übrigens zu einer Hommage für Dreyer geworden; an seine Filme erinnern nicht nur das protestantisch-puritanische Milieu, die dunklen Bratenröcke der Männer, das züchtige Grau und Schwarz der Frauenkleider und die niederen, strohbedeckten weissen Häuser des kleinen Fischerdorfes in «Babettes Gaestebud», sondern auch die markanten Gesichter einiger Darsteller und Darstellerinnen: Sieben von ihnen spielten

schon in Dreyers Filmen «Vredensdag» (1943), «Ordet» (1955) oder «Gertrud» (1964).

In der von Tania Blixen (1886–1962) veröffentlichten Erzählung «Babettes Gaestebud» (deutsch 1980 in der DDR unter dem Titel «Babettes Gastmahl» im Band «Schicksalsanekdoten» erschienen, der auch als Rororo-Taschenbuch 5421 erhältlich ist) spielt in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts in einer kleinen, in einem norwegischen Fjord gelegenen Stadt. In diesem eng begrenzten Raum konfrontiert Tania Blixen zwei verschiedene Philosophien, zwei diametral entgegengesetzte Weltanschauungen und Vorstellungen von Glück. Die eine Weltanschauung wird verkörpert durch einen Pastor und seine zwei Töchter: «Ihre Taufnamen waren Martine und Philippa, nach Martin Luther und seinem Freund Philipp Melanchthon. Ihr Vater war Propst gewesen und ein Prophet, Gründer einer pietistischen Partei oder Sekte, die in ganz Norwegen bekannt und hoch angesehen war. Die Mitglieder versagten sich die Freuden dieser Welt; denn die Erde mit ihren sämtlichen Gaben galt ihnen als eine Art Sinnentrug, und die einzige Wirklichkeit war das Neue Jerusalem, nach dem sie strebten. Sie enthielten sich jeglichen üblen Worts, ihre Rede war ja ja und nein nein, und sie nannten einander Brüder und Schwestern» (Aus dem Anfang von T. Blixens Erzählung). Sie üben sich in Werken der Nächstenliebe, verzichten auf alles irdische Glück und erwarten dafür, nicht ganz frei von Überheblichkeit und Egoismus, reiche Belohnung im Jenseits. Die andere Weltanschauung wird durch eine berühmte Pariser Köchin vertreten, die das Schicksal in diese karge und strenge nordische Welt verschlägt. Sie dient zwar auch bescheiden ihren Nächsten, aber ihr Bestes gibt sie, indem sie sich als (Koch-)Künstlerin selbst übertrifft und alles hingibt, um andere an Leib und Seele zu beglücken.

Gabriel Axel hat die Geschichte in ein (für den Film konstruiertes) Fischerdorf an die Nordküste Dänemarks verlegt, hält sich aber sonst sehr eng an die literarische Vorlage, deren warmherzigen und gleichzeitig leise ironischen Ton er ausgezeichnet trifft: Im Jahre 1854 sind die ausserordentlich hübschen Schwestern Martina (jung: Vibeke Hastrup / alt: Birgitte Federspiel) und Philippa (Hanne Stensgaard / Bodil Kjer) die Augenweide der kleinen Dorfgemeinschaft, die sich rund um ihren Vater, den pietistischen Propst, schart. Beseelt vom Geist der Nächstenliebe, die ihr Vater täglich predigt, pflegen sie Kranke und kochen für Arme. Kein Mühseliger und Beladener klopft umsonst an ihre Türe. Die beiden schönen Mädchen sind zu einer Idealvorstellung von himmlischer Liebe erzogen worden. Für den Propst und seine Gemeinde bedeutet «die irdische Liebe, und so auch die Ehe, nichts Besonderes, im Grunde eigentlich nicht mehr als Sinnentrug» (T. Blixen). So wagt denn auch niemand aus dem Dorf, um die Hand der Schwestern anzuhalten. Der possessive, übermächtige Vater sagt unmissverständlich, für ihn in seinem Amt seien die beiden Töchter gleichsam die rechte und die linke Hand – wer könne da wünschen, ihn ihrer zu berauben?

Zwei Herren aus der grossen Welt versuchen es trotzdem. Der Husarenleutnant Lorens Löwenhjelm (jung: Gudmar Wivesson / alt: Jarl Kulle), der in seiner Garnisonstadt ein flottes Leben geführt und sich verschuldet hat, wird von seinem empörten Vater zu seiner Tante, die ebenfalls eine Anhängerin des Propstes ist, aufs Land geschickt. Er begegnet Martina, verliebt sich in sie und besucht sie öfters, nimmt aber eines Tages plötzlich Abschied und beschliesst, alle Kräfte fortan seiner Karriere zu widmen, heiratet eine Hofdame (Bibi Andersson) der Königin, wird rasch befördert und bringt es bis zum General.

Ein Jahr später verschlägt es den grossen Opernsänger Achille Papin (Jean-Philippe Lafont) aus Paris ins karge Fischerdorf. Er hört Philippa in der Kirche singen, ist von ihrer Stimme begeistert, überredet den Propst, ihr Gesangsstunden geben zu dürfen, prophezeit ihr eine grosse Zukunft als Sängerin und lässt sich am Ende des Verführungsduetts aus dem zweiten Akt von Mozarts Oper «Don Giovanni» zu einem feurigen Kuss hinreissen, und schon trifft ihn der Bannstrahl puritanischer Sittenstrenge. Mit dem nächsten Boot verlässt Papin für immer das Dorf.

Dies sind die einzigen weltlichen Versuchungen im Leben der beiden Schwestern. Nach dem Tode ihres Vaters halten sie sein Andenken in Ehre, führen seine Werke des Glaubens, der Askese und der Barmherzigkeit weiter und werden zu alten Jungfern, geachtet von den Mitgliedern der Bruderschaft, deren Reihen sich im Laufe der Zeit allmählich lichten.

Viele Jahre später, in einer regnerischen Septembernacht des Jahres 1871, klopft eine erschöpfte, totenblasse Frau an die Türe der Schwestern. Sie überreicht ihnen einen Brief von Achille Papin in Paris, worin er die Schwestern bittet, die Überbringerin aufzunehmen. Babette Hersant (Stéphane Audran) habe bei der Niederschlagung der Pariser Kommune den Gat-

ten und den Sohn, Hab und Gut verloren, sei mit knapper Not den Häschern des Generals Gallifet entkommen und habe aus Frankreich fliehen müssen. Und Babette könne kochen. Nach einigem Zögern nehmen die Schwestern Babette auf, da sie ihnen umsonst dienen will. Fortan teilt Babette das einfache Leben der Schwestern, lernt unter ihrer Anleitung Stockfisch und Brotsuppe mit Bier zubereiten, die zur Freude der damit verköstigten Kranken und Armen alsbald so lecker schmekken wie nie zuvor. Von Babette geht eine geheimnisvolle Kraft der Anregung und Stärkung aus. Obwohl es besser zu essen gibt, werden die Ausgaben kleiner, denn Babette versteht es, trotz ihrem gebrochenen Dänisch beim Händler und bei den Fischern die Preise energisch herunter zu feilschen.

14 Jahre lang dient Babette still und selbstlos den Schwestern und deren Schützlingen als Magd und Köchin. Als sich der 100. Geburtstag des verstorbenen Propstes nähert, wollen die Schwestern diesen Tag mit der Gemeinde feierlich begehen, um wieder Frieden unter den Mitgliedern zu stiften. Denn Hader und Zank drohen die Gemeinschaft zu zerstören. Die alten Leute erinnern sich an weit zurückliegende Verleumdungen, an eine ruinierte Ehe, an geschäftlichen Betrug, an ein ehebrecherisches Verhältnis. Skrupel und Gewissensbisse lassen die alten Leute, die sich um die möglichen schrecklichen Folgen der alten Sünden im Jenseits ängstigen, einander die Schuld dafür zuweisen.

Mitten in den Vorbereitungen zum Gedenktag erhält Babette aus Paris einen Check über zehntausend Goldfrancs, die sie in der Lotterie gewonnen hat. Ein Freund hat all die Jahre für sie den Einsatz auf eine bestimmte Nummer geleistet. Im Besitz der grossen Summe, bittet Babette die Schwestern um eine grosse Vergünstigung: Sie sollen sie am Geburtstag des Propstes das Festessen, ein echtes französisches Diner, kochen lassen, das sie auch noch selber bezahlen wolle. Widerstrebend willigen die Schwestern ein. Sie können sich zwar unter einem echten französischen Diner nichts Bestimmtes vorstellen, aber die Sache ist ihnen nicht geheuer. Und als die von Babette in Frankreich bestellten exquisiten Speisen und Getränke, darunter Wachteln und eine Schildkröte, eintreffen, wird das Diner in der Vorstellung der beiden jeder irdischen Lustbarkeit abholden Schwestern zu einem Ereignis von unberechenbarem Wesen und Ausmass. Sie beraten sich mit Gemeindegliedern und einigen sich, mit Rücksicht auf Babette und die Schwestern zwar am Diner teilzunehmen, das hätten die Leute bei der Hochzeit von Kanaan auch getan. Aber gleichzeitig geloben sie einander, an dem grossen Tag unter keinen Umständen über Speis und Trank ein Wort verlauten zu lassen. Nichts, was man ihnen auch vorsetzen möge, solle ihren Lippen ein Sterbenswörtchen entringen. So hoffen sie, vor einer möglichen irdischen Versuchung gefeit zu sein.

Inzwischen hat Babette, unterstützt von einem Gehilfen, die Tafel mit von ihr besorgten Dekken Geschirr, Gläsern und Karaffen festlich gedeckt und bereitet in der Küche ein königliches Gastmahl zu. Da die alte Frau Löwenhjelm sich und ihren Neffen, den General Lorens Löwenhjelm, auch zur Teilnahme an der Gedenkfeier angemeldet hat, sitzen schliesslich zwölf Gäste an der Tafel, wie beim letzten Abendmahl. Ein Choral wird gesungen, dann lässt Babette Köstlichkeiten auftischen, wie sie die Dörfler noch nie gekostet haben: einen Armotillado zum Beginn, dann eine Schildkrötensuppe, gefolgt von Blinis Demidoff (Kaviar und Schlagrahm), Cailles en Sarcophage (mit Trüffeln gefüllte und flambierte Wachteln in einem Teigkörbchen) und zum Dessert Käse, Trauben, Pfirsiche und frische Feigen. Zu trinken gibt es kostbare Weine (Gevrey Chambertin, Clos de Vougeot) und Champagner (Veuve Cliquot 1860). Als einziger weiss General Löwenhjelm die Köstlichkeiten zu schätzen, und sie erinnern ihn, der inzwischen eine Lebensbilanz gezogen hat und zur Einsicht gekommen ist, ein falsches Leben geführt zu haben, an ein Diner im besten Restaurant von Paris, das man ihm einst zu Ehren gab, als er einen Concours Hippique gewonnen hatte.

Die Gäste aus dem Dorf verleiben sich das «fremde Teufelszeug» zuerst steif und misstrauisch ein. Aber allmählich tauen sie auf, ihre Herzen erwärmen sich, ihre Zungen lösen sich, und es ereignet sich so etwas wie ein Wunder: Je mehr sie essen und trinken, desto leichter werden sie von innen her: Groll und Feindschaft verschwinden, sie werden freundlich und liebevoll zueinander. Sie alle werden – vielleicht nur für einen Augenblick, aber nur der zählt wirklich – zu kindlichen Menschen, zu Menschen, die sie hätten sein können, sein müssen. In einem fröhlichen Reigen tanzen sie schliesslich Hand in Hand um einen Brunnen in der kalten Winternacht.

Zu Tode erschöpft sitzt Babette nach dem Gastmahl in der Küche. Sie hat als einzige nichts von den Leckerbissen genossen. Und nun lüftet sie ihre Identität: Sie sei Köchin im Pariser Café Anglais gewesen. Dort galt sie als kulinarisches Genie. Einer ihrer Bewunderer sagte: «Diese Frau verwandelt ein Di-

Stéphane Audran in der Rolle der Babette Hersant, die als Kochkünstlerin ihr Bestes gibt, um andere glücklich zu machen.

ner im Café Anglais in eine Art Liebesaffäre – eine Liebesaffäre von der edlen, romantischen Sorte, wo man nicht mehr unterscheidet, was körperliche und geistige Begierde und Sättigung ist.» Die Schwestern erwarten, dass Babette nach Paris zurückkehrt. Aber Babette bleibt. Sie hat kein Geld mehr. «Ein Diner für zwölf Personen im Café Anglais, das hat immer seine zehntausend Francs gekostet.» Babette versteht sich als Künstlerin, und als solche sei sie niemals arm. Wenn immer sie als Künstlerin ihr Allerbestes gebe, könne sie die Menschen glücklich machen. Und die Schwestern hätten ihr erlaubt, ihr Bestes zu geben. Aber Babette hat erst gegeben, nachdem sie auch bekommen hat: die Aufnahme durch die Schwestern, die ihr in der Not ein Obdach geboten haben. Jetzt hat sie reichlich zurückgegeben, ihre Generosität und Lebenskraft haben es ihr ermöglicht, selbst in ihrem Exil andere glücklich zu machen. Sie hat sich geöffnet, ihre Talente als Künstlerin in den Dienst anderer gestellt und allen eine Lektion des Glücks erteilt.

Gabriel Axel, der vor seiner Rückkehr nach Dänemark längere Zeit für das französische Fernsehen gearbeitet hat, und sein Kameramann Hennig Kristiansen erzählen diese Geschichte von den Zufällen des Schicksals in Bildern, die sich an Werken grosser Künstler, etwa Vermeers, inspirierten. Diese Bilder sind zuerst in kühlen Blau-, Grau- und Sepiatönen gehalten (das Rot wurde den Bildern im Labor entzogen), erst beim Diner, das wohl das exquisiteste der ganzen Filmgeschichte ist, blühen die Farben auf, und die Bilder bekommen eine plastische, sinnliche Schönheit. Mit feinem Gespür hat der Regisseur, der auch ein hervorragender Schauspielerführer ist, die verhaltene, stumpfe Atmosphäre getroffen, wie sie dem Milieu entspricht. Gleichzeitig ist es ihm aber auch in erstaunlichem Masse gelungen, den atmosphärisch schwebenden Stil der Vorlage zu treffen, eine ganz eigenartige, unverwechselbare Mischung aus zärtlicher Hinwendung zu den Personen und feiner ironischer

Distanzierung, verbunden mit ebenso poetischen wie lakonischen und treffsicheren Formulierungen. Nie wird die Gegensätzlichkeit zwischen der gottesfürchtigen strengen Askese des Propstes und seiner Anhänger und dem sinnenhaften Glück, das Babette verschenkt, in verletzender Weise gegeneinander ausgespielt. Wie Tania Blixens Erzählung wird so auch der Film zu einer tiefsinnigen poetischen Parabel über Selbstaufopferung, nichtgelebtes Leben und verlorene Liebe und über ein «letztes Gastmahl» als Akt der Liebe und (unverdienter und darum echter) Gnade, bei dem in wunderbarer Weise Leibliches und Spirituelles zu einer Einheit verschmelzen, wie sie die Sehnsucht der Menschen seit Anbeginn und in aller Zukunft erhofft. ■

Michel Bodmer

Pascali's Island

Grossbritannien 1988.
Regie: James Dearden
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/348)

Man schreibt das Jahr 1908. Der Prolog-Text kündigt an, dass das Treiben auf den türkisch besetzten griechischen Inseln in der Ägäis, das wir gleich zu sehen bekommen, demnächst unter die Räder des Weltkriegs geraten wird. Mit anderen Worten: Was immer im Film geschieht, wird keine historischen Folgen haben. Um Einzelschicksale geht's, um einen Tanz auf dem Vulkan, wie er im Kino schon oft und gerne inszeniert wurde.

Und so handelt James Deardens Film von Individuen, die hier in den Ausläufern des Osmanischen Reichs, das seinerseits am Rande des Abgrunds steht, vom Schicksal zusammengewürfelt werden. Der Regisseur zieht zu Recht einen Vergleich mit der Personenkonstellation von «Casablanca», nur sind hier die Rollen anders verteilt.

Im Mittelpunkt steht Basil Pascali, einer jener Spitzel, wie sie Peter Lorre und Peter Ustinov gerne und gut verkörperten: in keiner Weise vertrauenswürdig, aber im Grunde nicht ganz schlecht; nicht ohne Charme, aber ohne echte Loyalität. Seit 25 Jahren sitzt er auf dieser Insel und schreibt einen Bericht nach dem anderen nach Konstantinopel, und nie hört er ein Wort der Anerkennung. Sein Sold wird regelmässig überwiesen, aber die erbetene Gehaltserhöhung bleibt aus. Aus politischer Überzeugung ist längst Routine geworden, aus der Agententätigkeit blosses Söldnertum. Ben Kingsley stellt diesen Pascali mit seiner gewohnten Akribie und Einfühlungskraft dar und verleiht ihm Tiefe und Facetten, die seine Figur über den Stereotyp hinausheben.

Das ist auch notwendig, denn Deardens Drehbuch, nach dem gleichnamigen Roman von Barry Unsworth, strebt jenseits des Drei-Personen-Dramas allegorische Höhen an, und just in diesen Sphären droht der Film wiederholt abzustürzen.

Pascali, der für die bunte Bevölkerung der Insel so etwas wie ein Original oder ein Maskottchen ist, wird aus der Bahn geworfen, als der smarte Brite Anthony Bowles (Charles Dance) auf die Insel kommt. Als Spitzel fühlt sich Pascali verpflichtet, diesen Bowles, der sich als Archäologe ausgibt, unter die Lupe zu nehmen, und bietet ihm zu diesem Zweck seine Dienste als Dolmetscher an. Bowles findet den drahtigen kleinen Mann ganz amüsant, und die attraktive Kunstmalerin Lydia Neuman (Helen Mirren), die Pascali ihm vorstellt, macht ihm grossen Eindruck. Pascali, der die britisch erzogene Wienerin seit langem verehrt, sieht zunächst mit Wohlgefallen, wie die beiden «beautiful people» sich anfreunden. (Erst später, als er die beiden beim Nacktbaden beobachtet, wird er sich im Dampfbad bei einem Masseur-Knaben abreagieren müssen.)

Bowles bittet Pascali, ein Treffen mit dem türkischen Gouverneur einzufädeln. Bowles will einen Landstrich, der im Besitz des Gouverneurs (Nadim Sawalha) liegt, pachten, um darauf ungestört forschen zu können. Für diese Pacht will er eine mehr als grosszügige Summe bezahlen. Der Pascha wundert sich, lässt sich das versprochene Geld jedoch gefallen und willigt ein.

Gesing (George Murcel), ein deutscher Waffenhändler, misstraut Bowles, da es in dem besagten Landstrich Bauxiterde gibt, die für die Türkei als Aluminiumquelle von grossem Wert sein könnte. Pascali wiederum hat bei seiner frühen Durchsuchung von Bowles Zimmer nicht nur einen Revolver, sondern auch einen antiken Marmorkopf gesehen, den Bowles bald darauf dem Gouverneur als erstes bedeutendes Fundstück auftischt. Wer will hier wen reinlegen? Was hat Bowles vor? Ist er ein Spion? Ein Betrüger? Was führt Gesing im Schilde? Ist der Amerikaner Smith, dessen Jacht seit Wochen in der Bucht ankert, wirklich nur hier, um Schwämme zu fischen? Oder rüstet er heimlich die griechischen Rebellen mit Waffen aus?

Pascali, der all diesen Rätseln auf den Grund kommen will und dabei von allen Seiten Schmiergelder kassiert, verliert die Übersicht, und plötzlich steht er, der langjährige spitzelnde Zaungast, im Zentrum aller Intrigen.

Kurzbesprechungen

Alice 88/341

Regie: Jan Švankmajer; Buch: Jan Švankmajer nach Lewis Carrols Erzählung «Alice in Wonderland»; Kamera: Svatopluk Malý; Animation: Bedřich Glaser; Schnitt: Marie Zemanová; Ausstattung: Eva Švankmajerova, Jan Švankmajer; Darstellerin: Kristýna Kohoutová; Produktion: Schweiz/GB/BRD 1988, Condor Features, Peter-Christian Fueter/Film Four International/Hessischer Rundfunk; 84 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Als eine Interpretation versteht der tschechoslowakische Animationsfilmer Jan Švankmajer seine Filmadaptation des Märchens «Alice in Wonderland» von Lewis Carroll. Das Wunderland, das Alice durchstreift, ist eine grotesk-vertrackte Welt von belebtem Spielzeug. Švankmajers Verfilmung kommt dabei dem surrealistischen Geist des Originalstoffes weit näher als Walt Disneys Zeichentrick-Version (1951), indem der Non-Sense und die traumartige Struktur der Geschichte nicht wie bei Disney künstlich linearisiert worden ist. – Ab etwa 9. →23/88

K★★

Babettes Gaestebud (Babettes Fest) 88/342

Regie: Gabriel Axel; Buch: G. Axel nach der gleichnamigen Erzählung von Tania Blixen; Kamera: Henning Kristiansen; Schnitt: Finn Hendriksen; Musik: Per Nörgaard; Darsteller: Stéphane Audran, Hanne Stensgaard, Bodil Kjer, Vibeke Hastrup, Birgitte Federspiel, Jean-Philippe Lafont, Jarl Kulle, Bibi Andersson u.a.; Produktion: Dänemark 1987, Just Betzer/Panorama Film u.a., 102 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.
Eine berühmte Pariser Köchin, die 1871 als Kommunardin gezwungen ist, Frankreich zu verlassen, dient 14 Jahre lang in einem dänischen Fischerdorf zwei alternden Pastorentöchtern, deren Leben aus entsagungsvollem Dienst am Werk ihres Vaters besteht, als einfache Magd und Köchin. Als sie in der Lotterie 10000 Francs gewinnt, investiert sie die ganze Summe in ein königliches französisches Diner, das sie den beiden Schwestern und ihrer puritanischen Gemeinde offeriert. Indem Babette als (Koch-)Künstlerin ihr Bestes gibt, beschenkt sie ihre Gäste physisch und geistig reich. Eine wunderschöne, psychologisch feinsinnige und mit zärtlicher Ironie gestaltete Huldigung an die Kunst und die Sinnen- und Lebensfreude. →23/88

J★★ Babettes Fest

Die Hard (Stirb langsam) 88/343

Regie: John McTiernan; Buch: Jeb Stuart und Stephen De Souza, nach dem Roman «Nothing Lasts Forever» von Roderick Thorpe; Kamera: Jan De Bont; Schnitt: Frank J. Urioste und John F. Link; Musik: Michael Kamen; Darsteller: Bruce Willis, Alan Rickman, Alexander Godunov, Bonnie Bedelia, Reginald Veljohnson u.a.; Produktion: USA 1988, Gordon/Silver, 131 Min.; Verleih: 20th Century Fox Film, Genf.
Eine Gangsterbande besetzt am Weihnachtsabend das 30. Stockwerk eines Bürohochhauses, nimmt die Gäste einer Party als Geiseln und versucht, 640 Millionen Dollar in Wertpapieren aus dem Safe eines japanischen Konzerns zu erbeuten. Ein zufällig anwesender Polizeibeamter durchkreuzt in einem aussichtslos erscheinenden Kampf gegen die Gangster und gegen die Tücken der Hochhaus-Elektronik den ausgefeilten Plan. Unter Einsatz aller erdenklichen technischen Raffinessen auf Hochspannung getrimmter harter Actionfilm, der in der zweiten Hälfte zunehmend an Ironie gewinnt.

E Stirb langsam

Distant Voices, Still Lives (Entfernte Stimmen, Stilleben) 88/344

Regie und Buch: Terence Davies; Kamera: William Diver, Patrick Duval; Schnitt: W. Diver; Musik: Volkslieder, Vaughan Williams, Benjamin Britten; Darsteller: Freda Dowie, Pete Postlethwaite, Angela Walsh, Dean Williams, Lorraine Ashbourne, Michael Starke u.a., Produktion: Grossbritannien 1985/87, Jennifer Howarth für British Film Institute, in Zusammenarbeit mit Channel Four und ZDF, 85 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.
Im Stile eines filmischen Fotoalbums beschreibt der Engländer Terence Davies das Alltagsleben einer Arbeiterfamilie, die seine eigene ist. Die Erinnerungen an den tyrannischen Vater und seine unterdrückerischen Posen stellt Davies mit aussergewöhnlicher formaler Dichte zu einem assoziativen Stimmungsbild zusammen. Der poetische Rhythmus des Films wird musikalisch ergänzt durch eine durchgängige Liedstruktur, die es den Figuren erlaubt, Gefühle auszusingen statt auszudrücken.
→12/88 (S. 12), 17/88 (S. 2), 23/88

J★★ Entfernte Stimmen, Stilleben

ZOOM Nummer 23, 7. Dezember 1988
«Filmberater»-Kurzbesprechungen
48. Jahrgang

Unveränderter Nachdruck
nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

FILME AM BILDSCHIRM

■ *Sonntag, 11. Dezember*

La vie est à nous
(Das Leben gehört uns)

Regie: Jean Renoir (Frankreich 1936), mit Jean Dasté, Jacques B. Brunius, Simone Guisin, Teddy Michaud. – Der Film wurde erst am 12. November 1969 öffentlich aufgeführt. Ein Lehrer spricht vor einer Schulklasse über die Reichtümer Frankreichs. Es folgen Dokumentaraufnahmen. Eine junge Frau ruft, von einem Chor wiederholt, dass Frankreich nur zweihundert Familien gehört. Weitere Episoden berichten von Problemen und Kämpfen der Arbeitswelt. Das Pamphlet, eine Mischung aus Agitation, Dokumentation und Spielfilm, ist von der Zensur nie freigegeben worden. Der Film wurde im Auftrag der Kommunistischen Partei Frankreich produziert im Hinblick auf die Wahlen vom April/Mai 1936, die den Sieg der «Volksfront» bringen sollten. *(20.20–23.00, SWF 3)*

■ *Montag, 12. Dezember*

Drôle de drame
(Ein sonderbarer Fall)

Regie: Marcel Carné (Frankreich 1937), mit Michel Simon, François Rosay, Louis Jouvet. – Bischof Bedford wettert von der Kanzel gegen die verderblichen Kriminalromane eines gewissen Félix Chapel und findet bei einigen fragwürdigen Personen Zustimmung. In einem bunten Geflecht von kleinbürgerlichen Beziehungen und drastischen Ereignissen zeichnet Marcel Carné eine der ersten Kriminalgrotesken der Filmgeschichte. Seine Grundhaltung ist anarchistisch. Besonders fruchtbar gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Jacques Prévert, der das Buch nach dem Roman «His First Offense» von J. Storer Clouston verfasst hat. *(21.50–23.25, SWF 3)*

Tianyunshan Chuangui
(Die Legende vom Tianyun-Gebirge)

Regie: Xie Jin (VR China 1981), mit Shi Jianlan, Wang Fuli, Shi Weijian. – China 1957: Ein Wissenschaftler und Kommissar wird als Rechtsabweichler verfolgt und muss sein Leben als Kutscher fristen. Seine junge Frau opfert sich für ihn auf. Erst nach ihrem Tod wird der zu Unrecht Entehrte rehabilitiert. Der erste Film, der sich mit den Folgen der Kulturrevolution und der Zerschlagung der Viererbande auseinandersetzt. *(22.00–0.00, TV DRS)*

■ *Freitag, 16. Dezember*

Under Fire
(Unter Feuer)

Regie: Roger Spottiswoode (USA 1983), mit Nick Nolte, Gene Hackman, Joanna Cassidy, Jean-Louis Trintignant. – Schauplatz Nicaragua 1979: Drei Reporter, privat in ein Liebesdreieck verflochten, werden Augenzeugen der Vorgeschichte der fatalen Lage in Nicaragua. Mit dem Tod von Alex Grazier, dem Reporterkollegen von Russell Price, erinnert der Film an das Schicksal des amerikanischen Fernsehjournalisten Bill Stewart. *(22.10–0.13, TV DRS)*

The Dead
(Die Toten)

Regie: John Huston (USA 1987) nach der Erzählung von James Joyce aus der Sammlung «Dubliners»; mit Anjelica Huston, Donat McCann, Helena Caroll. – Der letzte Film des grossen amerikanischen Regisseurs ist eine stimmige Adaption der literarischen Vorlage. Eine traditionelle Einladung bei Verwandten wird für die Hauptfigur Anlass, über sein Leben nachzudenken. Die Hommage an den grossen irischen Schriftsteller James Joyce, zugleich eine Liebeserklärung an Irland, erreichte sein Publikum erst nach dem Tod des Regisseurs. *(23.35–0.55;* anschliessend *ab 0.55* eine Dokumentation über «John Huston und die Dubliner» in der Sendung «Kunststücke», *ORF 2)*
→ *ZOOM 21/87*

■ *Sonntag, 18. Dezember*

La règle du jeu
(Die Spielregel)

Regie: Jean Renoir (Frankreich 1939), mit Marcel Dalio, Nora Gregor, Roland Toutain. – Doppelbödiges «Liebesspiel», in dem auf der Ebene der Oberschicht und der Dienerschaft in einer Parallelhandlung Eifersuchtszenen und sexuelle Querverbindungen schliesslich «vernünftig» überspielt werden. Eine «Verwechslungskomödie» als Gesellschaftskritik. Renoir sagt über seine Figuren, dass nicht eine Person wert wäre, sie zu retten. Er meint nicht ihre Leidenschaften, sondern die «Spielregel», die verbindliche Lüge, das Gesicht zu wahren. Herr und «Knecht» sind in ihren Instinkten gleich, wobei der Knecht ehrlicher ist. Renoirs damals skandalträchtiges Werk ist eines der wichtigsten Schöpfungen des französischen Films. *(20.20–22.05, SWF 3)*

Kurzbesprechungen

Die Feuerprobe 88/345

Regie und Buch: Erwin Leiser; Kamera: Peter Warneke; Schnitt: Eva Schlenaag und Wolfgang Gessat; Recherchen: Monika Handschuch; Zu Wort kommen: Erwin Leiser, Rudolf Robert, Ursula Wölffer, Hildegard Reichmayr, Ellen Blauert, Hermann von Rhode, Jürgen Landeck, Ernst Ludwig Ehrlich, Helga Dresdener-Ehlert, Simon Wiesenthal, Georg Stefan Troller, Ernst Cramer u. a.; Produktion: Schweiz/BRD 1988, E. M. L. Film- und Fernsehproduktion, 80 Min. (integrale Fassung), 45 Min. (TV-Fassung); Verleih: offen.
In der Pogromnacht vom 9. auf den 10. November 1938 «flammte» der deutsche Volkszorn «auf», und das Martyrium von sechs Millionen jüdischen Menschen in Europa nahm seinen Lauf. Verfolgung, Vertreibung, Vernichtung: Mit akribischer Genauigkeit rollt Erwin Leisers Dokumentarfilm die Ereignisse der sogenannten «Reichskristallnacht» auf, erhellt die politischen Hintergründe und liefert (bisher unveröffentlichtes) Bildmaterial sowie Zeugenaussagen, die den Wahnwitz und die Systematik des Massenmordes drastisch vor Augen führen. →23/88

J★★

Killing Blue 88/346

Regie: Peter Patzak; Buch: Julia Kent, Paul Nicholas, P. Patzak; Kamera: Toni Peschke; Schnitt: Michou Hutter; Musik: Carl Carlton, Bertram Engel; Darsteller: Armin Mueller-Stahl, Morgan Fairchild, Frank Stallone, Allegra Curtis, Julia Kent, Michael York, Monika Bleibtreu u. a. Produktion: BRD/Österreich 1988, Lisa/K. S./Roxy, 96 Min.; Verleih: Stamm Film, Zürich.
Der österreichische Film- und Fernsehregisseur Peter Patzak setzt auch im Spielfilmmetier unablässig weiter auf seine Krimifigur Kottan. Der lässig-coole Kommissar Glass übersitzt schläferisch die Arbeitszeit, als er gelangweilt den Fall eines psychopathischen Mädchenmörders im Drogen- und Strichmilieu entgegennimmt. Patzak garniert die absehbare Mordgeschichte mit skurrilen Nonsense-Dialogen und geschmäcklerischen Bildern, wobei die Ironie des Ganzen arg im selbstgefälligen Klischeesalat verschwindet. →

E

Padenije dinastii Romanowych (Der Fall der Dynastie Romanow) 88/347

Regie, Buch und Schnitt: Esther Schub (Esfir Šub); Kamera: verschiedene (Wochenschau- und Archivmaterial); Produktion: Sowjetunion 1927, Sowkino/Revolutionsmuseum der UdSSR, 76 Min. (bei 24 B/sec.); Verleih: offen.
«Der Fall der Dynastie Romanow» ist der Mittelteil einer Trilogie über das Russland zwischen der Jahrhundertwende und 1927, die grossangelegte filmische Geschichtsschreibung der Regisseurin Esther Schub, einer Begründerin und Wegbereiterin des Kompilationsfilms. Aus Material, das andere für einen anderen Kontext gedreht haben, zeichnet die Regisseurin die Chronik vom Zarentum bis zur Februarrevolution im Jahre 1917 und demonstriert damit eindrucksvoll die Macht filmischer Montage. – Ab etwa 14 23/88 (S. 5 ff.)

J★ Der Fall der Dynastie Romanow

Pascali's Island (Die vergessene Insel) 88/348

Regie und Buch: James Dearden; Kamera: Roger Deakins; Schnitt: Edward Marnier; Musik: Loek Dikker; Darsteller: Ben Kingsley, Charles Dance, Helen Mirren, Nadim Sawalha, Stefan Gryff, George Murcell u. a.; Produktion: Grossbritannien 1988, Initial Pictures für Avenue Entertainment, 103 Minuten; Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.
1908: Der türkische Spitzel Basil Pascali schreibt dem Sultan seit 20 Jahren Berichte über das Geschehen auf einer türkisch besetzten Ägäis-Insel. Als der betrügerische Archäologe Anthony Bowles auf die Insel kommt und Pascali in seine Machenschaften mit dem Gouverneur verstrickt, gerät der kleine Gauner in einen Loyalitätskonflikt. Schliesslich verrät Pascali Bowles an den Gouverneur und muss mitansehen, wie Bowles und Pascalis Angebetete Lydia niedergemetzelt werden. Hervorragend gespielte und stilvoll inszenierte, stellenweise jedoch zu stark symbolbefrachtete Dreiecksgeschichte um Liebe, Loyalität und Habgier. →23/88

E★ Die vergessene Insel

■ *Montag, 19. Dezember*

Céleste

Regie: Percy Adlon (BRD 1981), mit Eva Mattes, Jürgen Arndt, Norbert Wartha. – Stiller, lyrischer und witziger Film über das eigenartige Zusammenleben des sensiblen, vergeistigten Schriftstellers Marcel Proust und seiner Haushälterin Céleste, einem Mädchen vom Lande. *(22.15–23.55, TV DRS)*
→ZOOM 9/85

FERNSEH-TIPS

■ *Sonntag, 11. Dezember*

BAKA – Das Leben einer Urwaldfamilie (1)

Ein Filmepos von Phil Agland in zwei Teilen. – Eine vermeintlich vertraute Heiratsgeschichte, die im Alltag der Baka-Pygmäen spielt, eines der letzten, von der Zivilisation noch unberührt lebenden Stämme im Regenwald von Südost-Kamerun. *(11.05–11.50, TV DRS;* Zweiter Teil: *Sonntag, 18. Dezember, 12.30)*

■ *Dienstag, 13. Dezember*

Zum Beispiel Kaltenkirchen

«Machtergreifung auf dem Lande», historische Reportage von Heinz Hemming. – Bei der Reichstagswahl am 6. November 1932 hatten 67 Prozent der Wähler in Kaltenkirchen den Nationalsozialisten Hitlers ihre Stimme gegeben. Welche wirtschaftlichen, sozialen und politischen Bedingungen hatten den Boden für die NSDAP geebnet? Die Reportage wird ergänzt mit einer Stellungnahme von Bürgern im heutigen Kaltenkirchen zur Geschichte ihrer Gemeinde. *(15.05–15.50, ZDF)*

■ *Samstag, 17. Dezember*

Die ausgezeichneten Deutschen

«Beobachtungen unter Ordensträgern» von Roman Brodmann aus der «legendären» ARD-Sendereihe «Zeichen der Zeit», die 1973 abgesetzt wurde. Eine Betrachtung über den Wert und die Berechtigung von Auszeichnungen. Wollte Brodmann auf die Vergänglichkeit von Ansehen und Anerkennung hinweisen (auch im Lieblingsmedium Fernsehen)? *(19.30–20.15, SWF 3;* weitere Dokumentation von Roman Brodmann «Der Polizeistaatsbesuch» 1967, *Samstag, 12. Dezember, 19.30–20.15, SWF 3)*

■ *Mittwoch, 21. Dezember*

Der Vater eines Mörders

Fernsehfilm nach dem gleichnamigen Buch von Alfred Andersch. – Mitten in der Griechisch-Stunde taucht unerwartet der Rektor auf: Das Lehrbuch wird bekrittelt, der Lehrer öffentlich getadelt, ein Gymnasiast gefeuert und ein Schüler gedemütigt. Dieser Rektor ist der Vater eines Mörders: Sein Sohn: Heinrich Himmler. Andersch erinnert sich an ein Ereignis seiner Schulzeit. Der SS-Massenmörder, Heinrich Himmler, kommt nicht aus dem Lumpen-Proletariat, sondern aus einer alten, humanistisch gebildeten bürgerlichen Familie. *(14.20–15.50, ZDF)*

RADIO-TIPS

■ *Sonntag, 11. Dezember*

Öko-Werkstatt

Wahrscheinlich ändern die Menschen ihre Lebenshaltung nicht, auch wenn sich die menschengemachten Umweltkatastrophen häufen. Der Einzelne resigniert vor der Eigendynamik der Verschleisswirtschaft. Muss das sein? Seit Beginn des Jahres 1988 treffen sich 42 Fachleute unterschiedlicher Lebens- und Berufsbereiche, um monatlich über Chancen und Möglichkeiten anderer Verhaltens- und Lebensstile nachzudenken und Vorschläge zu machen. Regula Briner berichtet über das einjährige Experiment. *(20.00–21.30, DRS 1;* Zweitsendung: *Mittwoch, 21. Dezember, 10.05, DRS 2)*

■ *Dienstag, 13. Dezember*

Eine Frage der Geografie

Radiofassung des Theaterstücks von John Berger und Nella Bielski; deutsch: Lothar Baier; Regie: Amido Hoffmann. – Sommer 1952 in der Sowjetunion: Zehn Monate vor Stalins Tod in Magadan, einer Stadt am Ochotskischen Meer, Nordsibirien, und in der Region Kolyma, Orte im geografischen Sinn, erfahren wir den Alltag des Lagerlebens. Diese Orte stehen für Gefangenschaft und Verbannung. Ein Stück über die Unzerstörbarkeit menschlicher Gefühle unter extremen Bedingungen. *(20.00–21.11, DRS 2;* Zweitsendung: *Samstag, 17. Dezember, 10.00)*

■ *Sonntag, 18. Dezember*

Ihr Kinderlein kommet ... Oh, Tannenbaum (4)

Seit drei Jahren berichtet DOPPELPUNKT am Sonntag vor Weihnachten über das Waldsterben. Diesmal stehen neben den Bäumen die Kinder im Mittelpunkt.

Patty Hearst (Patty) 88/349

Regie: Paul Schrader; Buch: Nicholas Kazan nach Patricia Campbell Hearsts Buch «Every Secret Thing»; Kamera: Bojan Bazelli; Schnitt: Michael R. Miller; Musik: Scott Johnson; Darsteller: Natasha Richardson, William Forsythe, Ving Rhames, Frances Fisher, Jodi Long, Olivia Barash u. a.; Produktion: USA 1987, Marvin Worth für Atlantic Entertainment, 101 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.
Die 1974 erfolgte Entführung der Zeitungserbin Patty Hearst durch ein Kommando der sogenannten Symbionese Liberation Army (SLA) sowie deren Beteiligung an Banküberfällen und Schiessereien hat Paul Schader – auf Grund der Selbstdarstellung der Entführten – zu einem Gangsterfilm verarbeitet. Der politische Hintergrund und dessen Ausleuchtung fehlen ganz, obgleich von Politik immerfort die Rede ist. Immerhin entsteht ein eindrückliches Porträt der Protagonistin, das man sich aber gelungener vorstellen könnte, übte sich Schrader nicht in seinen psychedelischen Manierismen. →23/88

E

Patty

Pelle Erobreren (Pelle der Eroberer) 88/350

Regie: Bille August; Buch: B. August nach dem gleichnamigen Roman von Martin Andersen Nexö; Kamera: Jörgen Persson; Ausstattung: Anna Asp; Schnitt: Janus Billeskov Jansen; Musik: Stefan Nilsson; Darsteller: Max von Sydow, Pelle Hvenegaard, Erik Paaske, Kristina Tornqvists, Morten Jörgensen, Axel Strobye, Astrid Villaume, Björn Granath u. a.; Produktion: Dänemark/Schweden 1987, Per Holst Film, in Zusammenarbeit mit Svensk Filmindustry u. a.; 160 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.
Infolge wirtschaftlicher Not muss gegen Ende des letzten Jahrhunderts ein schwedischer Bauer mit seinem Sohn Pelle auswandern und sich als Knecht auf einem dänischen Gutshof verdingen, wo beide wie Leibeigene entwürdigt und ausgebeutet werden. Weil der verbrauchte Vater sich nicht mit eigener Kraft aus Unterdrükkung und Abhängigkeit befreien kann, bricht Pelle schliesslich allein in die grosse Welt auf, um nach Freiheit und Solidarität zu suchen. Bille Augusts packender Film schildert die Menschen und Geschehnisse ganz aus der Sicht des Knaben Pelle: sensibel, unbestechlich und wirklichkeitsnah. →12/88 (S. 12), 23/88

J★★

Pelle der Eroberer

Pé/Féna caminhada (Gottes Volk auf dem Weg) 88/351

Regie, Kamera und Schnitt: Conrado Berning; Buch: Dom Pedro Casaldàliga; Text und Sprecher: Leonardo Boff; Musik: diverse; Produktion: Brasilien 1987, Verbo Filmes, 80 Min.; Verleih (16 mm): SELECTA Film, Freiburg.
Man könnte dieses brasilianische Filmdokument einen cinématographischen Psalm nennen, ein Gebet – oder auch (etwas prosaischer) die filmische Selbstdarstellung der «Theologie der Befreiung», wie sie in Brasilien aktuell und aktiv praktiziert wird. Die Autoren, allen voran Regisseur Conrado Berning und Texter/Erzähler Leonardo Boff, stehen nicht ausserhalb, sondern auf geradezu leidenschaftliche Weise mittendrin im Filmgeschehen von Glaube und Hoffnung, politischem Widerstand und Selbstaufopferung im Namen Jesu. Bilder, Musik und Kommentar stehen ebenso konsequent wie kompromisslos im Dienste der (franziskanischen) Botschaft: Darin liegt der künstlerische Reiz des Werks begründet – und seine Funktion als «Stein des Anstosses». →24/88

J★★

Gottes Volk auf dem Weg

Schlaflose Nächte 88/352

Regie: Marcel Gisler; Buch: Rudolf Nadler und M. Gisler; Kamera: Patrick Lindenmaier; Ton: Egon Brunne; Schnitt: Catherine Steghens; Darsteller: Rudolf Nadler, Anne Knaak, Cordula Stepanek, Andreas Herder, Matthias Tefenbacher, Dina Leipzig, Christoph Krix, Anton Rattinger, u. a.; Produktion: Schweiz/BRD 1988, Frank Hofer/Kyros Film/Vulcano, 16 mm, Farbe, 100 Min.; Verleih: Cactus Film, Zürich.
Wie in «Tagediebe» wendet sich der Schweizer Filmemacher Marcel Gisler nochmals «seiner» Berliner Szene zu. Ludwig, hoffnungsloser Regie-Assistent, ist auf der Suche nach dem Sinn des Lebens. So geht er denn von einer Party zur anderen, von einer Freundschaft zur nächsten, bis ihm die Erleuchtung kommt: Ihm fehlt die Notwendigkeit. Der Zufall hilft ihm, das entdeckte Verlangen zu stillen. Marcel Gisler wirkt hier stilsicherer und gewandter als in seinem Erstling. Trotz Bronzenem Leoparden in Locarno 1988 war man sich nicht ganz einig, ob es sich um ein geistreich-witziges Zeitdokument handelt oder schlicht um eine Dokumentation der Berliner Schlaffi-Szene. →17/88 (S. 7), 24/88

E

Mediziner bemerken zunehmende Atemkrankheiten und neuartige Kinderkrankheiten, die auf schädliche Umwelteinflüsse zurückzuführen sind. Hans-Peter von Peschke stellte die Ergebnisse in Gesprächen und Dokumenten vor und fragt Politiker nach Massnahmen. *(20.00–21.30, DRS 1;* Zweitsendung: *Mittwoch, 28. Dezember, 10.00, DRS 2)*

ÜBER FILM UND MEDIEN

■ *Samstag, 10. Dezember*

Der Zauberer von Hollywood

«Albert Whitlock: Gemälde, Tricks und Wirklichkeit». – Albert Whitlock ist ein «Matte Painter»: Er malt Tricks, ergänzt reale Szenarien mit Glasmalereien von Gebäuden, Schiffen, Schluchten, Kirchen, Intérieurs. In unzähligen Filmen, besonders für Alfred Hitchcock, hat er Unmögliches wahrgemacht. Helmuth Dimko, Rolf Giesen und Peter Hajek porträtieren nicht nur den Techniker, sondern auch den Erzähler. Whitlocks Geschichten schliessen Begegnungen mit Persönlichkeiten wie John Huston, Walt Disney, J. Arthur Rank, Alfred Hitchcock und anderen ein. Er stellt Filmausschnitte aus seinem Privatarchiv vor. *(15.20–16.05, ZDF)*

■ *Sonntag, 11. Dezember*

Drei Jahre «Lindenstrasse»

Mit Schlafsack und Pommes Frites 60 Stunden Nonstop-Fernsehen «Lindenstrasse-Marathon»; Dokumentation einer medienpädagogischen Initiative von Johannes Lanig, Peter-Vischer-Schule Nürnberg. – Lernende und Lehrende fragten: Wie funktioniert eigentlich eine Fernsehserie? Schauspieler und Schauspielerinnen der Serie stellten sich zur Diskussion. Ergebnis: Der Kino-Kurs über die «Lindenstrasse» provoziert produktive Kritik und zeigt ein Stück lebendiges Fernsehen, das kein Kunsterlebnis sein will, aber Zuschaueraktivitäten wecken kann. *(21.45–22.30, ARD)*

■ *Montag, 12. Dezember*

«Der französische Blick»

Über den französischen Film der dreissiger Jahre, der in einer SWF 3-Reihe gewürdigt wird, findet eine Studiodiskussion mit Zeitzeugen statt. Die Gesprächsleitung hat der Filmkritiker Peter W. Jansen. *(23.25–0.30, SWF 3,* Filme zum Thema: «Un carnet de bal», Spiel der Erinnerung, 1937, von Julien Duvivier, *Dienstag, 13. Dezember, 21.20–23.25;* «La grande Illusion», 1937, von Jean Renoir. *Mittwoch, 14. Dezember, 22.20–0.10;* «Abus de confiance», Vertrauensbruch, 1937, von Henri Decoin, *Donnerstag, 15. Dezemvber, 19.33–21.05;* «L'étrange Mr. Victor», Der merkwürdige Monsieur Victor, 1938, von Jean Grémillon, *Freitag, 16. Dezember, 22.35–0.10, SWF 3)*

■ *Mittwoch, 14. Dezember*

Kennwort Kino

«Aktuelles vom Schweizer Film», moderiert von Stephan Inderbitzin. – Vorgestellt wird der junge Regisseur Samir, der seit seinen Filmen «Morlove – Eine Ode für Heisenberg» und «Filou» bekannt geworden ist. Es folgt ein Drehbericht und eine Besprechung des Films «Ein Schweizer namens Nötzli» mit Walter Roderer. Matthias von Gunten beobachtet seine Landsleute in dem Film «Reisen ins Landesinnere» und Bruno Moll zeichnet die Firmengeschichte des Schweizer Schuhkonzerns Bally in seinem Film «Der Schuh des Patriarchen». *(20.45–21.45, 3SAT)*

■ *Freitag, 16. Dezember*

Europa gegen Dallas

«Was bewirkt das Europäische Film- und Fernsehjahr?». – Richard Klug untersucht in seinem Beitrag die Möglichkeiten, wie die Film- und Fernsehindustrie Europas sich gegen die übermächtige Konkurrenz der Medien-Supermacht USA behaupten kann. Es gibt Beispiele: Claude Chabrol, Qualitätsfilme bekannter Regisseure; Förderung junger europäischer Filmemacher, zum Beispiel Robert Sigl; die Produktion erfolgreicher Fernsehserien, Beispiel Edgar Reitz. *(13.15–14.00, ARD)*

VERANSTALTUNGEN

■ *17.–22. Januar, Solothurn*

24. Solothurner Filmtage

Werkschau des Schweizer Filmschaffens. – Solothurner Filmtage, Postfach 1030, 4502 Solothurn, Tel. 065 23 31 61.

■ *3.–14. März 1989, Graz*

Neue Filme aus der Sowjetunion

Die Betrachtung sowjetischer Filme im Zeichen von Glasnost wird ergänzt durch Rahmenveranstaltungen und Diskussionen mit sowjetischen Filmkünstlern und Experten. Themen: Dokumentarfilm und Film als Kunst. – Grazer Filmgespräche, Leechgasse 24, A-8010 Graz. Tel. 0043/316 32 628.

Kurzbesprechungen

Schmetterlinge 88/353

Regie: Wolfgang Becker; Buch: W. Becker nach der gleichnamigen Erzählung von Ian McEwan; Kamera: Martin Kukula; Schnitt: W. Becker und Verena Neumann; Darsteller: Bertram von Boxberg, Lena Boehncke, Dieter Oberholz, Uwe Helfrich, Peter Franke, Tayfun Bademsoy u. a.; Produktion: BRD 1987, Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 16 mm, schwarzweiss, 62 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.
Ein kleines, naseweises Mädchen ist in einem Industriekanal ertrunken. Der 19jährige arbeitslose Andi, ein einsamer, autistischer Bastler, ist der einzige Zeuge des Unfalls – oder war es ein Verbrechen? Während die Polizei und der Vater mehr über den Vorgang wissen wollen, tauchen die Ereignisse der vergangenen Tage in Andis Erinnerung auf. Wolfgang Becker geht es in seinem erstaunlichen Erstlingsfilm nicht um die Zuweisung von Schuld, sondern um die Darstellung einer Umwelt, in der sich eine solche Geschichte ereignen kann: Die kaputte, verödete Vorstadtwelt wird so zur beklemmenden Seelenlandschaft. →17/88 (S. 3)

J★

Semlja (Erde) 88/354

Regie und Buch: Alexander Dowschenko; Kamera: Daniel Demuzki; Ausstattung: W. Kritschewski; Darsteller: Stepan Schkurat, Semjon Swaschenko, Julia Solnzewa, Jelena Maximowa, Pjotr Masocha, Nikola Nademskij u. a.; Produktion: Sowjetunion 1930, WUFKU (Kiew), 83 Min. (bei 18 B/sec.); Verleih: offen.
Vor dem Hintergrund der Kollektivierungsmassnahmen in der Landwirtschaft nach der Revolution entwickelte Alexander Dowschenko in seinem letzten Stummfilm das poetische Bild einer Landschaft und ihrer Menschen, eingebettet in den Kreislauf der Natur, von Sterben und Werden. «Erde» gehört zu den Meilensteinen des sowjetischen Revolutionskinos, gilt aber zugleich auch wegen seiner aufsehenerregenden formalen Gestaltung Vorläufer der modernen Avantgarde. →23/88 (S. 5ff)

J★★

U2-Rattle and Hum – The Movie 88/355

Regie: Phil Joanou; Kamera: Jordan Cronenweth, Robert Brinkmann; Musik: U2; Darsteller: Bono, The Edge, Adam Clayton, Larry Mullen Jr. u. a.; Produktion: USA 1988, Michael Hamlyn für Midnight Films, etwa 90 Min.; Verleih: UIP, Zürich.
Eine Rockband, die etwas auf sich hält, lässt neben den obligaten Videoclips auch einen ausgewachsenen Kinofilm über sich und ihre Musik drehen. Die populäre irische Gruppe U2 macht da keine Ausnahme. Der Streifen ist formal meisterhaft gemacht, Kameraführung, Schnitt und Musik bilden eine Einheit – ein Leckerbissen für alle Fans der U2-Musik. Wer allerdings über die Musik hinaus mehr über die Gruppe erfahren will, wird herb enttäuscht. In den dazwischengeschnittenen Pseudointerviews erfährt man nichts über die Bandmitglieder, nichts über die politischen Hintergründe ihrer Songtexte. Damit bietet der Film nicht viel mehr als ästhetisch hochstehende Musik-Vermarktung.

J

La vie est un long fleuve tranquille 88/356
(Das Leben ist ein langer ruhiger Fluss)

Regie: Etienne Chatiliez; Buch: Florence Quentin und E. Chatiliez; Kamera: Pascal Lebègue; Schnitt: Chantal Delattre; Musik: Gérard Kawczynski; Darsteller: Benoît Magimel, Valérie Lalande, Tara Romer, Jérôme Floc'h, Hélène Vincent, André Wilms, Christine Pignet, Maurice Mons u. a.; Produktion: Frankreich 1988, Charles Gassot/Téléma-MK2/FR3, 90 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.
Durch einen Kindertausch aus enttäuschter Liebe konfrontiert Etienne Chatiliez' gelungener Filmerstling zwei grundverschiedene Familien mit ihren gegensätzlichen Wertvorstellungen: die derbe Liederlichkeit der sozial schwachen Groseilles und die autoritäre Ordnung der bürgerlichen Quesnoys. Dank des durchdachten, nicht auf plumpen Klamauk setzenden Drehbuchs resultiert daraus eine wunderbar zynische, gesellschaftskritisch keineswegs unbedarfte Komödie über festgefahrene Verhaltensformen. Dem Fahrwasser seines Schicksals, stellt der Film letztlich bitter fest, kann keiner entrinnen. – Ab etwa 14. →23/88

J★

GERECHTIGKEIT TEIL 2: ZUSAMMENARBEITEN – ZUSAMMENLEBEN

Schwarze Frauen in der weissen Schweiz

Dokumentarfilm von Hans Schmidt (Fernsehen DRS; Zeitgeist), Schweiz 1987, farbig, Mundart gesprochen, 50 Min., Video VHS, Fr. 30.–.

Drei schwarze Schweizerinnen, die ihr Anderssein sehr unterschiedlich erleben, kommen zu Wort. Allen gemeinsam ist, dass sie ohne den Elternteil, der ihnen die schwarze Hautfarbe gegeben hat, aufgewachsen sind. Ein wichtiger Teil des Films ist dem Bedürfnis der drei Frauen gewidmet, ihre afrikanische Herkunft kennenzulernen und ihre Identität zu entdekken. Die 21jährige Katja Wyss fühlt sich weder als Schweizerin noch als Afrikanerin. Sie ist es leid, angestarrt zu werden und als käuflich zu gelten. Am liebsten würde sie nach England auswandern.
Liliane Waldner, 36jährig, hat ihr Anderssein immer als Vorteil empfunden. Sie hat es im Beruf und in der Politik weit gebracht. Sie identifiziert sich hundertprozentig mit der Schweiz.
Susanne Diakite, 24jährig, ist mit einem Afrikaner verheiratet. Ihr hat das Hin- und Hergerissensein zwischen schweizerischer und afrikanischer Herkunft Schwierigkeiten bereitet.
Themen: Ausländer, Aussenseiter, Frau, Selbstfindung, Kulturbegegnung. Ab 15 Jahren.

Für euch der Tag – für uns die Nacht

Dokumentarfilm von Michael Busse, Maria Rosa Bobbi, BRD 1986, farbig, deutscher Kommentar, 45 Min., Video VHS, Fr. 25.–.

Die zunehmende Zahl von Asylanten in Europa könnte die Vermutung nahelegen, dass eine neue Völkerwanderung in Gang gekommen ist – weg aus der Not des Südens, hin zu den Wohlstandsregionen des Nordens. Ein Blick auf London und Paris scheint diese Vermutung zu bestätigen. Allerdings sind es dort vor allem Menschen aus den ehemaligen Kolonialgebieten, die in die einst so mächtigen Metropolen drängen. Der Film schildert den «Tag» und die «Nacht»: Am Tage wachsende Arbeitslosigkeit unter den Zugewanderten, zunehmende Ausländerfeindlichkeit, intensivierte Bemühungen, den Zustrom zu bremsen, damit Paris nicht wird, was es schon längst ist: eine Vielvölkerstadt. Bei Dunkelwerden wandelt sich die Szene. Bis zum Morgengrauen zeigen die Menschen aus Nord- und Schwarzafrika dem «weissen Mann», dass sie nicht nur Mülleimer leeren und Metrostationen reinigen können, sondern auch Musik, Theater, Mode und Kino machen. Den beiden Autoren ist es gelungen, nebst dem politischen Frankreich, das über Restriktionen gegen die Ausländer nachdenkt, das kulturelle Frankreich, das bereitwillig die Impulse, die von den Fremden ausgehen, aufnimmt, eindrücklich zu dokumentieren.
Themen: Rassenprobleme, Kulturbegegnung. Ab 15 Jahren.

Arbeitslose Ausländer auf Stellensuche

Dokumentarfilm Fernsehen DRS (DRS aktuell), Schweiz 1984, farbig, Lichtton, Mundart gesprochen, 7 Min., 16mm, Fr. 20.–.

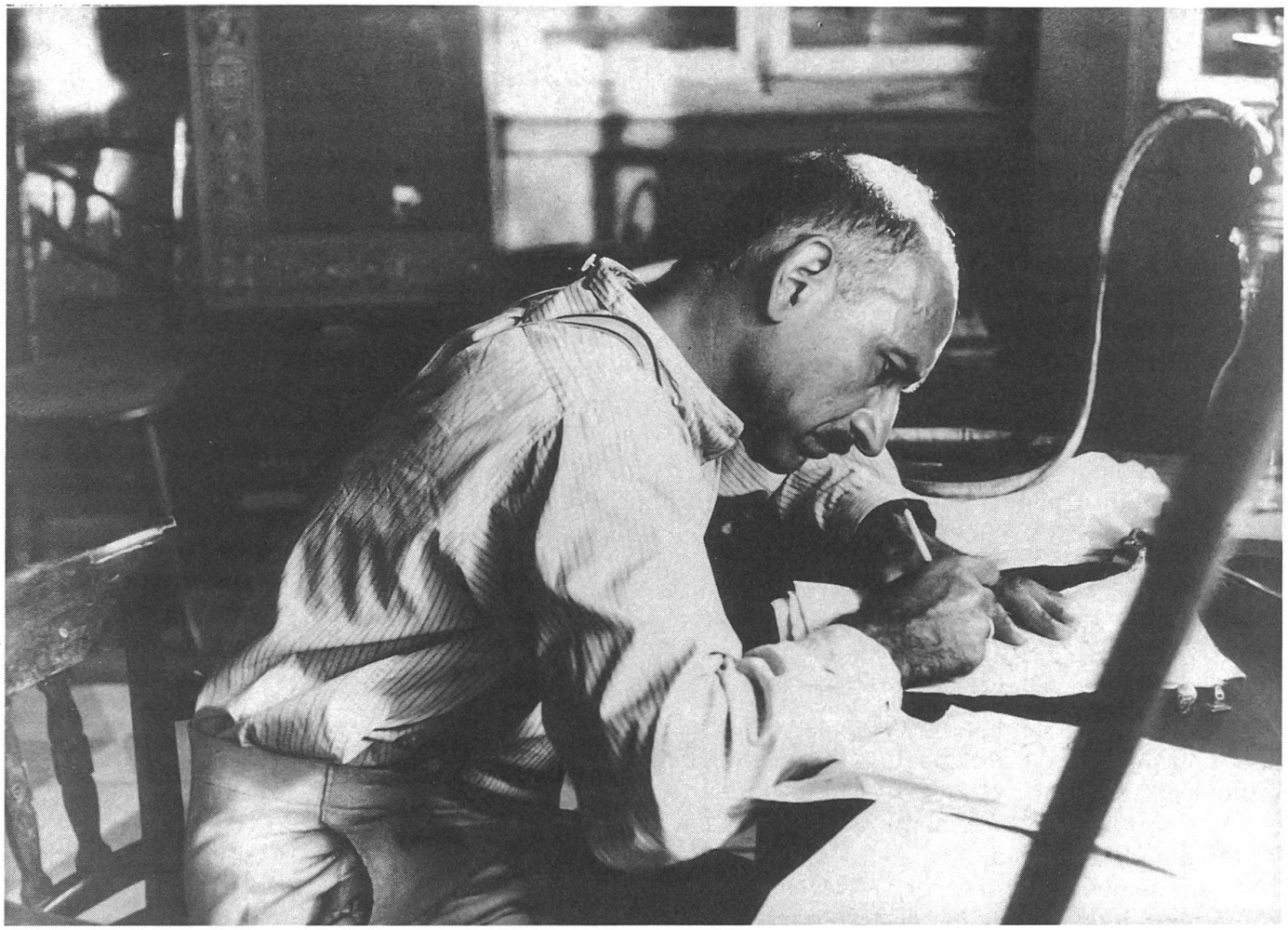
Carmelo, 50jährig, stammt aus Kalabrien und lebt seit 30 Jahren in der Schweiz. Er ist arbeitslos geworden. Er besucht einen im Kanton Zürich angebotenen Kurs für arbeitslose Ausländer. Dort erhält er Unterricht in der deutschen Sprache und bekommt Anregungen, wie er sich bei der Stellenbewerbung verhalten soll. Das Ziel des Kurses ist es, Deutschkenntnisse zu verbessern und das Selbstvertrauen zu stärken. Carmelo hat nach zwei Monaten Schule wieder Arbeit gefunden.
Themen: Ausländer, Bildung, Arbeit. Ab 15 Jahren.

Alamanya Alamanya – Germania Germania

Dokumentarfilm von Hans Andreas Guttner, BRD 1979, schwarz-weiss, Lichtton, deutsch gesprochen, 22 Min., 16mm, Fr. 30.–.

Bestandesaufnahme der 20jährigen Ausländerbeschäftigung in der BRD. In Texten, die ausschliesslich von Betroffenen verfasst wurden, beschreiben ausländische Arbeitnehmer, die zuerstgekommenen Italiener (Germania Germania) und die zuletztgekommenen Türken (Alamanya Alamanya), ihre langjährigen Erfahrungen. Sie erzählen von den Träumen und Hoffnungen auf ein besseres Leben und bessere Arbeitschancen, vom Alltag, von den Arbeits- und Lebensbedingungen, den Vorurteilen und der Diskriminierung seitens der Deutschen.
Themen: Vom Agrarland in die Industriegesellschaft, Zwischen zwei Kulturen, Arbeit und Freizeit im fremden Land, Erwartung – Entfremdung, Was kann der Einzelne, die Gesellschaft, der Staat für die Gastarbeiter tun? Gestaltung des Filmes. Ab 14 Jahren.

Evangelischer Mediendienst
Verleih ZOOM
Jungstrasse 9
8050 Zürich
Telefon 01 302 02 01



Moralischer *drifter* Pascali, gespielt von Ben Kingsley.

Der Gouverneur und sein Sekretär machen ihn für den Ausgang der Geschäfte mit Bowles verantwortlich und setzen ihn unter Druck; die Griechen, in deren Kirche er eine wohlhabende amerikanische Witwe führt, werfen ihm, dem Moslem, drohende Blicke zu; Pascalis Angebetete Lydia «betrügt» ihn mit Bowles, den er irgendwie auch verehrt; Gesing befiehlt ihm, Bowles zu bespitzeln, und Bowles will ihn in seine Geschäfte mit einbeziehen und nennt ihn seinen Alliierten.

Der arme Pascali, der doch nur Bestätigung und Liebe sucht, und sei es auch nur in Form einer Anerkennung seiner Spitzelberichte, sieht sich auf einmal nach allen Seiten zerrissen; die Loyalitäten, die er jongliert, entgleiten seinen Fingern; der sorglose Schmarotzer ist zwischen die Mühlsteine gefährlicher Interessengruppen geraten. Dass das übel ausgehen wird, ist nicht nur Pascali klar; das tragische Ende zeichnet sich auch für das Publikum ab, nur bleibt bis zum Schluss offen, wer Pascalis Intrigen mit dem Tod bezahlen muss.

Pascali selbst leidet unter Alpträumen, in denen er unter einem Berg von anonymen Akten und Berichten, wie er sie neben Tausenden von anderen türkischen Spitzeln verfasst, begraben wird; nach dem Besuch in der griechischen Kirche, deren Jesus-Bilder ihn alle vorwurfsvoll anstarrten, träumt er von seiner eigenen Kreuzigung durch die Griechen; und als er sieht, wie ein Schaf geschlachtet wird, schwebt ihm zweifellos vor, dass er, «Pascali», selbst als Osterlamm geopfert werden soll. Doch es kommt anders.

Bowles plant eigentlich weiter nichts als einen Betrug: Nicht zum ersten Mal macht er dem Eigentümer, dessen Land er gepachtet hat, mit angeblichen Fundstücken den Braten schmackhaft und verkauft ihm dann das Land scheinbar wider Willen zu einem übersetzten Preis zurück. Doch der abgefeimte Hochstapler mit der ehrbaren Erscheinung wird auf Pascalis Insel dreifach überrascht: Er verliebt sich in Lydia; seine Ganovenehre verbindet ihn mit dem Spitzel Pascali; und der Zufall, nein, das Schicksal lässt ihn sogar einen wahrhaftigen archäologischen Fund machen: die verschüttete Bronzestatue eines schmucken Knaben.

Bowles ist bereit, seinem Leben eine neue Wendung zu geben, und will alle seine Eroberungen von der Insel schaffen.

Pascali jedoch meint, dass Bowles ihn im Stich lassen will, und hetzt dem Briten den Gouverneur und seine Schergen auf den Hals. Der wutentbrannte Pascha lässt zu Pascalis Entsetzen die ganze Bande, samt Lydia und dem Amerikaner Smith, der ausgerechnet im Auftrag von Lydia Waffen an die Griechen lieferte, erschiessen. Bowles wird von seinem herabstürzenden Bronzejüngling erdrückt. Pascali, der Möchtegern-Jesus, ist am Ende nichts weiter als ein Judas, doch ihm bleibt sogar dessen Flucht in den Selbstmord versagt – das Meer, in das Pascali verzweifelt hinauswatet, spuckt ihn wieder auf den Strand. Die dreissig Silberlinge kommen von seinem Opfer Bowles, dessen erklärenden Brief und Geld Pascali erst bei seiner Heimkehr vorfindet. Gebrochen schreibt Pascali einen letzten Bericht an den Sultan und harrt seines Schicksals, der Verhaftung durch die aufständischen Griechen.

James Dearden, Sohn des Ealing-Regisseurs Basil Dearden, ist unverhofft und teilweise zu Unrecht als Drehbuchautor von «Fatal Attraction» (ZOOM 6/88) zu zweifelhaftem Ruhm gekommen. Sein ursprünglicher Schluss für jene verhängnisvolle Dreiecksaffäre – die geprellte Geliebte hätte sich zu den Klängen von «Madame Butterfly» umgebracht und auf der Tatwaffe die Fingerabdrücke ihres treulosen Liebhabers hinterlassen – war dem Hollywood-Testpublikum zu subtil; die Amerikaner wollten Blut sehen, und so wurde ein neuer Schocker geboren. In «Pascali's Island» zeichnet Dearden wieder eine Dreier-Konstellation, die jedoch aus anderen Gründen fatal endet. Pascali ist eine Symbolfigur für die dekadente Endzeit, in welcher die Geschichte spielt, ein Mann ohne feste Werte, ein moralischer *drifter*, der vor lauter Gier nach Zuneigung und Zugehörigkeit sich so vielen verschiedenen Herren verschreibt, dass er am Ende die einzigen beiden Menschen, die er liebte und die ihn aufgenommen hätten, ins Verderben stürzt. Der Spitzel, der alles zu wissen glaubt und dabei das Wichtigste übersieht, wird hier mit Hilfe einer etwas plumpen Symbolik und seiner Alpträume hochstilisiert zu einer tragischen Figur mit Ödipus- und Judas-Zügen, und das belastet diesen ansonsten leichtfüssigen und unterhaltsamen Film etwas allzu stark.

Ben Kingsleys zerrissener Pascali, Charles Dances aalglatter und doch charmanter Bowles und Helen Mirrens mysteriöse Lydia spielen gut zusammen und geben ein absolut überzeugendes Dreieck ab. Nur die christliche Symbolik und die tragischen Überhöhungen wirken etwas aufgesetzt und führen die sonst wunderschön und stilvoll gestaltete Märchengeschichte (Kamera: Roger Deakins) an die Grenze zum Kitsch. ■

Franz Ulrich

Pelle Erobreren

(Pelle der Eroberer)

Dänemark/Schweden 1987.
Regie: Bille August
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/350)

I.

Seit etwa drei Jahren erlebt das dänische Filmschaffen eine ökonomische und künstlerische Renaissance, die nicht nur zahlreiche Preise auf internationalen Festivals, sondern auch beachtliche Erfolge im Kino brachte. Zu dieser «neuen dänischen Welle» gehören etwa «Barndommens gade» (Vorfrühling) von Astrid Henning-Jensen, «Rami og Juliet» (Rami und Julia) von Erik Clausen, «Babettes Gaestebud» von Gabriel Axel, «Ved vejen» (Katinka) von Max von Sydow und «Pelle Erobreren» von Bille August. Die beiden erfolgreichsten, «Babettes Gaestebud» (Oscar als bester ausländischer Film) und «Pelle Erobreren» (Goldene Palme von Cannes, zwei Darstellerpreise beim Europäischen Filmpreis in Berlin) gelangen nun fast gleichzeitig in unsere Kinos. Ein Grund für den *wirtschaftlichen* Aufschwung des dänischen Filmschaffens liegt in der Zusammenarbeit zwischen der dänischen und schwedischen Filmindustrie. Ein Grund für den *künstlerischen* Erfolg liegt wohl darin, dass allen vier Filmen bekannte literarische Vorlagen zugrunde liegen.

Auch «Pelle Erobrerer» ist eine dänisch-schwedische Koproduktion, und die literarische Vorlage ist ein in den skandinavischen Ländern bekanntes Buch: Der vierteilige Roman «Pelle Erobreren», erschienen 1906–1910, ist neben «Ditte Menneskebarn» (1946 von Astrid Henning-Jensen verfilmt), das Hauptwerk des dänischen Schriftstellers Martin Andersen Nexö, und gilt als erster echter Arbeiterroman der dänischen Literatur. Als Sohn eines Steinhauers 1986 in Kopenhagen geboren, mit acht Jahren nach Nexö auf der Insel Bornholm übersiedelt und als Steinklopfergehilfe, Hirtenjunge, Schuhmacherlehrling und Maurer tätig, bevor er die Volkshochschule besuchen konnte und Schriftsteller wurde, verarbeitete Andersen Nexö in diesem Roman, den er als «ein Buch über den Proletarier, also über den Menschen selbst» be-

Geschunden und ausgenutzt: Pelle (Pelle Hvenegaard) und sein Vater Lasse (Max von Sydow).

zeichnete, weitgehend autobiografische Elemente. Der Sozialist Andersen Nexö, der unter dem Eindruck der russischen Oktoverrevolution von 1917 Kommunist geworden war, lebte später in der Sowjetunion und in der DDR, wo er 1954 gestorben ist.

Keine geringeren als Carl Theodor Dreyer, Roman Polanski und Bo Widerberg wollten «Pelle Erobreren» verfilmen, konnten jedoch die Rechte, die im Besitz der Erben und der DDR waren, nicht erwerben. Dies gelang erst dem dänischen Produzenten Per Holst, der 1983 am Filmfestival von Moskau erfahren hatte, dass die Verfilmungsrechte vor kurzem wieder Dänemark zugesprochen worden waren. Da für die Verfilmung des vierbändigen Romans 50 Millionen dänische Kronen notwendig waren, suchte Holst neben dem Dänischen Filminstitut amerikanische und kanadische Koproduzenten. Als diese nur eine englisch gedrehte Version finanzieren wollten, entschied sich Holst dafür, nur den ersten Teil zu verfilmen, denn nur in den Originalsprachen Schwedisch und Dänisch konnte Pelles Geschichte ihre Echtheit und Glaubwürdigkeit bewahren. Drei Jahre arbeitete der Regisseur Bille August an diesem anspruchsvollen Projekt, dem aufwendigsten des skandinavischen Films seit Jan Troells «Utvandrerna/Nybyggarna» (Die Auswanderer/Die Siedler, 1971/72).

II.

Der Film erzählt die Kindheitsgeschichte Pelles (Pelle Hvenegaard), der Ende des letzten Jahrhunderts mit seinem Vater Lasse (Max von Sydow in seiner seit Jahren besten Rolle) Schweden verlässt, um in Dänemark Arbeit zu suchen. Wirtschaftliche Not hat Lasse aus Schweden vertrieben, seine Frau ist gestorben, und nun will er in der Fremde ein neues, besseres Dasein beginnen. Er hat gehört, Dänemark sei ein Paradies, wo es den Armen gut gehe. Aber in dem vermeintlichen Paradies hat Lasses Arbeitskraft keinen Marktwert: Er ist zu alt und sein Sohn zu jung, sodass sie auf dem «Sklavenmarkt» am Hafen als letzte übrigbleiben und sich schliesslich als Kuhhirten verdingen müssen, für 100 Kronen im Jahr...

Auf dem Hof Stengaarden

(Steingarten) werden Lasse und Pelle in einem kümmerlichen Loch neben dem Kuhstall untergebracht. Sie müssen die niedrigsten Arbeiten verrichten und werden, wie alle Knechte und Mägde, von einem Gutsverwalter und seinem Gehilfen geschunden und gedemütigt. Sie sind nicht mehr als Arbeitstiere, Leibeigene fast eines Gutsherrn, der wie ein feudaler Despot alle Rechte für sich in Anspruch nimmt. Lasse verspricht immer wieder, eines Tages mit Pelle wegzugehen, um ein Leben in Würde und Selbständigkeit zu führen, und nimmt dabei manchmal den Mund etwas voll. Aber er kann seine Versprechen nicht wahr machen: Er ist zu alt und verbraucht, ist zu ungebildet und ertränkt Kummer und Elend zu oft im Alkohol, um sich mit eigener Kraft aus Abhängigkeit und Ausbeutung zu befreien. Auch sein Versuch, bei der Frau eines Seemannes, von dem es seit über einem Jahr kein Lebenszeichen mehr gibt, ein warmes Nest für sich und Pelle zu finden, scheitert: Der Verschollene ist eines Tages plötzlich wieder zurück.

Auch Pelle wird geschunden und drangsaliert, in der Schule wird er gehänselt und als Kuhhirt ausgelacht. Aber er lässt sich nicht unterkriegen, nicht zerbrechen. Mit grossen, staunenden und manchmal erschreckten Augen beobachtet er das Verhalten der Herren und Knechte, der Unterdrücker und der Erniedrigten und Beleidigten, und er lernt, durch seine Beobachtungen Zusammenhänge zu begreifen und daraus Schlüsse zu ziehen: Mangelndes Wissen und fehlende Solidarität des Gesindes ermöglichen erst dieses ungerechte und unwürdige Verhältnis zwischen Befehlenden und Gehorchenden. Sein Vorbild ist der Knecht Erik, der Geld spart, um nach Amerika und in die weite Welt fahren und ein neues Leben ohne Unterdrückung beginnen zu können, und der als einziger gegen die «Obrigkeit», den Gutsverwalter, aufzumucken wagt, wenn an Weihnachten anstelle des erhofften Schweinebratens wie immer nur Heringe aufgetischt werden.

Als Erik bei einem Streit mit dem Gutsverwalter durch eine Steinkugel, die ein scheuendes Pferd am Ziehbrunnen aus der Verankerung gelöst hat, am Kopf so schwer verletzt wird, dass er hinfort als stummer Idiot nur noch auf die Worte seines Quälgeistes hört, ist das auch ein schwerer Schlag für Pelle. Aber er lässt sich seine Hoffnung nicht zerstören, er ist voller Sehnsucht nach Ferne und Freiheit. Er spürt, dass er über eine unzerstörbare Kraft verfügt, auf die er vertrauen kann und die ihn befähigen wird, mit anderen zusammen den Kampf für Gerechtigkeit und Freiheit aufzunehmen, wenn er dafür gross und reif genug geworden ist. Und so nimmt er eines Tages Abschied von seinem geliebten Vater und richtet seine Schritte zum leuchtenden Meer, das ihm zum Symbol der Weite, der Unabhängigkeit und Freiheit geworden ist: Pelle will die Welt erobern.

III.

Mit Jan Troells grossartigem Auswandererepos lässt sich Bille Augusts Film nicht nur wegen der ungewöhnlich grossen Produktionsmittel vergleichen: Beide Filme entstanden nach Werken sozialistischer Arbeiterdichter, beide erzählen das Schicksal schwedischer Bauern und Auswanderer im 19. Jahrhundert, in beiden stehen die Leiden, aber auch der Selbsterhaltungswille und die Würde sozial und wirtschaftlich Benachteiligter im Mittelpunkt, und in beiden bestimmen Natur, Landschaften und Jahreszeiten den Gang und Rhythmus des Geschehens. Dass «Pelle der Eroberer» neben Troells Meisterwerk durchaus bestehen kann, ohne ihm jedoch ganz ebenbürtig zu sein, spricht für den dänischen Filmemacher Bille August. 1948 geboren, arbeitete er zuerst als Kameramann und dann als TV-Regisseur. Von seinen drei Kinofilmen war bisher erst der dritte, «Tro, häb og kaerlighed» (Twist and Shout, 1984; ZOOM 11/87), in den Schweizer Kinos zu sehen.

«Pelle der Eroberer» ist die Geschichte einer Kindheit in einer grausamen Umwelt voller Leid, Armut und Tod, voller Gemeinheiten und Leidenschaften. Aber es ist auch die Geschichte von Pelles Erwachsenwerden, seiner Emanzipation. Bille August schildert das harte Leben auf Stengaarden, den mühseligen Arbeitsalltag im Wechsel der Jahreszeiten, die wenigen Feste und das Verhalten in dieser fast noch archaischen, patriarchalisch-autoritären Gesellschaft ganz aus der Sicht Pelles: sensibel, unbestechlich und wirklichkeitsnah. Die Schilderung bäuerlichen Lebens lässt manchmal an Ermanno Olmis «L'albero degli zoccoli» denken, doch ist die nordische Bauernwelt härter, dumpfer und gleichzeitig auch greller gezeichnet.

IV.

Neben den Hauptfiguren Pelle und Lasse spielen eine ganze Reihe knapp, aber psychologisch plastisch gezeichneter Menschen eine für Pelles Entwicklung und Weltverständnis eine wichtige Rolle. Da ist das junge Liebespaar, eine Magd und der Sohn eines Reichen, die wie Romeo und Julia nicht zusammenbleiben dürfen, weil der reiche Vater für seinen Sohn etwas besseres vorhat. Die Magd wird schwanger, ertränkt das Neugeborene nach der Geburt und wird von der Po-

lizei ins Gefängnis abgeführt, während der verzweifelte Geliebte später bei der Rettung von Menschen aus Seenot sein Leben verliert. Da ist der bereits erwähnte Erik, dessen Traum von einem Leben in Freiheit und Würde auf schreckliche Weise zerstört wird. Und da ist vor allem das Gutsherren-Ehepaar Kongstrup. Die Schreie der von ihrem Mann nachts misshandelten Frau erschrecken Pelle, seit er auf den Hof gekommen ist. Kongstrup lässt keine junge Frau in Ruhe, es soll zahlreiche «Bastarde» von ihm geben. Einer von ihnen, der grindköpfige Rud, ist Pelle am Anfang behilflich und stellt sich später auf Jahrmärkten als «Monster» zur Schau. Als Kongstrup sich sogar mit der zu Besuch weilenden Nichte seiner Frau einlässt, was nicht ohne Folgen bleibt, nimmt seine Gattin fürchterliche Rache: Eines nachts hört man nicht die Gutsherrin, sondern ihren Mann schreien, und als Knechte und Mägde, auch Pelle, sich ins Haus drängen, wälzt sich der «Hurenbock» in seinem Blut im Bett, von seiner Frau kastriert.

Aber Bille August zeichnet nicht nur die schrecklichen und gemeinen Seiten dieses Herren- und Knechtelebens, sondern auch seine sinnenhaften, menschlicheren Seiten. Die Beziehung Pelles zu seinem Vater ist voller Wärme und Vertrauen, neben den düsteren Geschehnissen gibt es manch heitere und humorvolle Episode, und vieles wird von der gewaltigen Natur relativiert.

Bille Augusts markante Schauspielerführung ist ebenso bemerkenswert wie seine Fähigkeit, den epischen Stoff rhythmisch zu gliedern und dramaturgisch fesselnd zu akzentuieren. Seine präzise Arbeit mit Licht, Farben und Dekor, unter Einbezug des ewigen Wandels von Land und Meer im Wechsel der Jahreszeiten, hat facettenreiche, ästhetisch überzeugende Bilder entstehen lassen, die so etwas wie einen nordischen «poetischen Realismus» darstellen. ■

Peter Rüesch

Alice

Schweiz/GB/BRD 1988.
Regie: Jan Švankmajer
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/341)

Charles Lutwidge Dodgson, Dozent für Mathematik und Logik am Christ Church College in Oxford, lebte in einer streng reglementierten Welt. Unter dem Pseudonym Lewis Carroll hat er 1865, in der unbescholtenen Epoche des viktorianischen Englands, seine Erzählung der Abenteuer von «Alice in Wonderland» veröffentlicht und darin die Regeln der Vernunft auf den Kopf gestellt. Carroll alias Dodgson hat sich wohl kaum vorgestellt, dass seine wundersame Geschichte von mehr als privatem Interesse sein könnte, widmete er sein «unendliches Märchen» (unterminable fairy tale) doch als Weihnachtsgeschenk der zehnjährigen Alice Pleasance Liddell zur Erinnerung an eine gemeinsame Bootsfahrt.

Aber Alices Abenteuer avancierten nicht nur zum Klassiker der britischen Kinderstuben, man schätzte sie ebenso als unerschöpfliches Zitaten-Reservoir in den gutbürgerlichen Teestuben und literarischen Clubs. Für Lewis Carroll war die Welt eine Schöpfung der Sprache, das Denken des Menschen durch sprachliche Kategorien vorgegeben. Und so sind in jenem Wunderland, durch das Alice irrt, nicht nur sämtliche Naturgesetze aufgehoben oder verdreht, sondern schlägt auch die Sprache groteske Purzelbäume mit Wortscherzen, Scheinlogik und Neologismen. In unserem Jahrhundert haben die Surrealisten, besonders André Breton und Louis Aragon, den Charme der Absurdität und Traumartigkeit von Carrolls Geschichte gepriesen.

Es war ein langgehegter Traum des renommierten tschechischen Animationsfilmers Jan Švankmajer, «Alice in Wonderland» zu verfilmen. Švankmajer, der einer tschechischen Surrealistengruppe angehört und sich selber als «militanten Surrealisten» bezeichnet, dürfte am ehesten den Kennern des Oberhausener Kurzfilmfestivals bekannt sein, wo Švankmajer seit 1964 mehrmals für seine Animationsfilme ausgezeichnet worden ist. Der Schweizer Produzent Peter-Christian Fueter von der Zürcher Firma Condor Features, ein langjähriger Freund von Švankmajer, wusste um dieses Wunschprojekt. Es gelang ihm schliesslich, den britischen Channel Four (Film Four International) und den Hessischen Rundfunk als namhafte Koproduzenten für die Idee des tschechischen Filmemachers zu gewinnen.

Jan Švankmajer versteht seine Filmadaptation als eine Interpretation des Stoffes von «Alice in Wonderland». So ist er nicht immer streng den inhaltlichen Vorgaben von Lewis Carrolls Märchen gefolgt, sondern hat einzelne Episoden weggelassen, anderen dafür eigene Ideen hinzugefügt. Dem absurden, hintersinnigen Geist der Erzählung bleibt er gleichwohl treu, ja hat ihn meisterhaft in Szene gesetzt. Bei Švankmajer vermittelt sich jene Alogik, jener Non-Sense, der bei Carroll zu einem wesentlichen Teil über

vertrackte Sprachspiele zum Ausdruck kommt, über den labyrinthartigen Ablauf der Handlung. Alice wandert durch tausend Türen und Tore, wächst ins Riesenhafte, schrumpft dann wieder ins Zwerghafte und gelangt in immer neue, ineinander verschachtelte Zauberwelten mit ihren je eigenen Gesetzen.

Da gibt es das Land der zweidimensionalen Spielkartenleute, die tyrannisiert werden von ihrer gnadenlosen Herzkönigin; da sind der Hutmacher und der Schnapphase, die ständig ihre Teestunde abhalten müssen, nachdem sich der Hutmacher mit der Zeit zerstritten hat und es nun immer fünf Uhr schlägt; oder da kann Alice ein Meer von Tränen weinen, auf dem sie alsbald, in einen Zwerg verwandelt, selber davonschwimmt.

Švankmajer hat es verstanden, das Traumhafte dieser end- und ziellosen Wanderung eindrücklich wiederzugeben. Seine Alice fällt von einem Abenteuer ins andere, von einer Szene in die andere, ohne Erinnerung und ausgeliefert den Mächten einer grotesken Spielzeugwelt. Damit kommt die Interpretation des Tschechen dem Originalstoff weit näher als Walt Disneys Verfilmung von 1951, die einen linearen Handlungsablauf in Carrolls Märchen hineinkonstruiert hatte.

Eine Spielzeugwelt ist dieses Wunderland, ob dem Alice das Staunen nicht mehr vergeht. Švankmajer, der selber ein leidenschaftlicher Sammler von altem Spielzeug ist, hat in minutiöser Einzelbildschaltung zusammen mit dem Film-Animator Bedřich Glaser eine Welt der Puppen, Marionetten und Spielkarten zum Leben erweckt. Das weisse Kaninchen, dem Alice zu Anfang ins Wunderland folgt, ist ausgestopft und muss sich deshalb von Sägespänen ernähren. Der Schnapphase, der zusammen mit dem Hutmacher eine nie endende Teestunde abhalten muss, ist eine aufziehbare Puppe. Damit die Handlung weitergeht, ist Alice gezwungen, den Hasen immer von neuem mit dem riesigen Schlüssel an seinem Rücken aufzuziehen.

Beinahe ein wenig nostalgisch mutet einen diese phantastische Welt an. Es ist das Bild eines von der Realität der Erwachsenen abgeschiedenen, sich selbst genügenden Reiches der Kinder, einer Märchen- und Traumwelt mit Spielzeug-Ungeheuern und -Feen. So haben es Lewis Carroll und seine Epoche gekannt und idealisiert. Im Zeitalter der Neuen Medien, der Computerspiele und Videotheken wirkt Lewis Carrolls Geschichte schon beinahe wie ein Mythos aus einer längst vergan-

genen Zeit. Švankmajer meint, wir hätten nicht mehr viel zu erwarten, solange man sich nicht wieder abends vor dem Schlafen Märchen und morgens nach dem Erwachen Gespenstergeschichten erzählt. ■

Michael Lang

Bird Now

USA/Frankreich/Grossbritannien 1987.
Regie: Marc Huraux
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/326)

Treibt einer im Taxi vom Kennedy-Airport her auf Manhattan zu, sieht den Stadtmoloch von den ersten Strahlen der Morgensonne beschienen, wie ineinanderverschachtelte Goldplatten, mit funkelnden Glastellern, hört die ersten Klänge eines Saxophons dazu, denkt sich die Schächte der Subway und die stickigen Abluftkanäle, hört das Jaulen einer Polizeisirene und denkt an die unsichtbare, untanzbare, undefinierbare Quintenhüpferei des Charlie «Yarbird» Parker und seinesgleichen. Doch das sind nicht die vierziger Jahre, es herrscht das Jahr 1987, unsere Zeit also, die unregierbare Vielvölkerkonglomeration New York City wird von Ed Koch gouverniert, und im Madison Square Garden wartet man auf ein Konzert mit Prince.

Bebop liegt in der Luft, was im Jargon der Halbstarken von damals «Schlägerei» bedeutet oder «Messerstecherei», und geschlagen haben sich die Parkers und Monks und Gillespies auch, aber mit Tönen gegen das allesfressende Musikestablishment mit seinen gleichmacherischen Sounds und der tonalen Langeweile. Der Film heisst «Bird Now». Gedreht hat ihn der 35jährige Pariser Marc Huraux, vormals Journalist, Drehbuchautor und ein Jünger des Jazz. Machte sich also im zeitgeistlichen Sprudelbad von New York auf die Suche nach den Wegmarken von Charlie Parker, der vom Suff und vom exzessiven Drogenrausch körperlich ausgehöhlt 1955 starb, als 35 Jahre junger Mann mit dem Aussehen eines Rentners. Die Geschichte ist tausendmal erzählt worden.

Clint Eastwoods Hommage an den aussergewöhnlichen Musikeranarchisten, «Bird» (ZOOM 12/1988), nähert sich unmittelbar dem Mann, seiner Umgebung, seiner Vision, seiner Kompromisslosigkeit im Umgang mit dem Jazz und sich selber. Ein Film, der Huraux' «Bird Now» gewissermassen überholt hat. Denn dessen Dramaturgie folgt über weite Strecken der Vorstellung, es müsse ganz einfach unmöglich sein, in Form eines Spielfilms das Wesen Parkers überhaupt nachformen zu können. Wir erfahren, dass diverse Projekte gescheitert sind, unter anderem eines von Richard Pryor, wir erfahren auch, dass die Hollywood-Strategen nie bereit waren, die Tragödie Parker zu finanzieren. Die Entwicklung hat dieser Vorstellung entgegengewirkt; es gibt einen Spielfilm über den Yardbird, einen geglückten erst noch, von einem aufrichtigen Verehrer dieses exquisiten Tonmalers, von Clint Eastwood.

Aber Huraux' Recherche, von Manhattan ausstrahlend, zur Bowery, in die Bronx, aber stets in New York selber, wird zu einer wichtigen Ergänzung für jeden, der ahnen will, in welchem Umfeld sich der Bebop überhaupt ans staubgetränkte Licht von Megapolis und zeternd hinein in die schnieken Kommerzmusik-Fast-Food-Abfüllclubs hineindrängte.

Eine Begegnung mit Max Roach, anlässlich eines Percussionsfestivals auf Guadeloupe, hatte Marc Huraux dazu gebracht, das Projekt «Bird Now» anzugehen und sich hineinzubegeben in das musikalische Spannungsfeld Afrika, Antillen, USA. Der Jazz gilt zurecht als schwarzamerikanische Musik, und wenn man Parkers Bebopspiralen in die herrlichen Bilder von Kameramann Richard Copans hineinsetzt, wird das auch klar. Dazu Statements von Charlies Weggefährten Dizzie Gillespie, Einwürfe von Lester Bowie, Ben Webster und anderen, Anmerkungen des Impresarios George Wein, Ausführungen von zwei der Parker'schen Ehefrauen, Doris und Chan. Ein unvollständiges Puzzle über den Charakter Parker entsteht, so unvollständig, wie alles, was diesen phänomenalen Jazzinnovator aus Kansas City umgibt. Diesen erfolglosen Erfolgreichen, der für ein Piece Rauschgift sein Saxophon verleihen musste und wollte, um lumpige 30 Dollar, dessen Konzertveranstalter nie sicher sein konnten, den Künstler zur vorgegebenen Zeit auf die Bühne zu bringen. Parker ist, dieser fragmentarische Dokumentarfilm mit ganz wenigen nachgestellten Spielszenen beweist es, Parker also ist überall und nirgendwo, ausser bei sich selber. In eigener Person erlebt man ihn in Zwischenschnitten, wo das wenige verfügbare Archivmaterial gezeigt wird, als einen imposanten, gutaussehenden Saxophonspieler, über dem Gesicht ein nach innen gerichtetes Lächeln.

Wie hat er selber gesagt: «Musik, das sind deine Erfahrungen, deine Gedanken, deine Weisheit. Wenn du das nicht lebst, wird es auch nicht aus deinem Horn herauskommen. Sie sagen dir, dass es eine mu-

sikalische Grenze gibt. Aber Mann, in der Kunst gibt es keine Grenzen.» Doch, es gibt sie, nämlich in der Kunst, die Kunst definieren zu wollen. Und genau das hat Marc Huraux nicht versucht. Er setzt sich Grenzen, indem er Parker in New York sucht und darüber das Essentielle legt, seine Musik. So brüchig wie sie und so verführerisch pulsierend und sinnlich ist auch der Gang zu denjenigen, die Charlie Parker erlebt haben; man höre bloss Dizzie Gillespie, nach Worten ringend, mit schweren Gesten. Und es wird klar, was Parker selber im Film anmerkt, als ihn ein Showmaster bei einer Preisverleihung bittet, ein paar Worte zu sagen: «Am besten sagt man es durch die Musik!»

Huraux' «Bird Now» ist ein Film mit Löchern, unvollständig in seinem Ansatz, akribisch den Lebensweg Parkers festzuschreiben. Doch er ist nützlich im Hinblick auf das Verständnis dessen, was den Mythos des Bebop-Miterfinders ausmacht. Und er kommt jetzt zur richtigen Zeit, als Zusatz zu Clint Eastwoods persönlichen Interpretationen. Charlies Musik lebt, wie New York lebt, obwohl ihm Spekulanten dauernd den Bauch aufreissen, in immer schnellerem Tempo neue Gigantismen hineinstopfen, eine Realität, die auf dem Feld der modernen Musik durchaus ihre Entsprechungen findet. Was nichts daran ändert, dass das Erbe des Bebop, das in seinem Herzen die Legende Parker weiss, noch lange nicht verteilt ist und ungebrochen stimuliert. Sagt der Bassist Charlie Mingus: «Bird ist nicht tot; er versteckt sich bloss irgendwo und wird mit irgendeinem neuen Mist zurückkommen, der jeden zu Tode erschreckt.» Marc Huraux' Bebop-Newyorkiade «Bird Now» macht uns das tatsächlich glauben. ■

Martin Schlappner

Patty Hearst

(Patty)

USA 1987.
Regie: Paul Schrader
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/349)

Am 4. Februar 1974 wurde Patty Hearst, die Enkelin des Presse-Tycoons William Randolph-Hearst, der einst Hollywood sowohl tyrannisierte als auch mit Glamour ausstattete, vom Campus der Universität von Berkeley entführt. Die Kidnapper bezeichneten sich als ein Kommando der Symbionese Liberation Army (SLA), die es sich zum Ziel gesetzt hatte, die Vereinigten Staaten vom Rassismus und Faschismus, vom Kapitalismus und Puritanismus zu befreien. Patty Hearst wurde, wie sie vor Gericht später aussagte, einer Gehirnwäsche unterzogen, die sie sich allein aus dem Grund schon gefallen lassen musste, weil sie nur so ihr Leben retten konnte.

Die Indoktrinierung durch die SLA zeitigte Folgen: Die reiche Erbin schloss sich der Gruppe an, die, wie es sich nachträglich herausstellte, in der Tat lediglich eine Gruppe war, keineswegs eine Armee. Mit ihren Genossen, Schwarzen und Weissen, Männern und Frauen, beherrscht von der offenbar charismatischen, jedoch gleichzeitig brutalen Figur eines schwarzen Führers, ging Patty Hearst dann auf Raubzüge. Denn Geld war nötig zum Überleben, und in den Verstecken, die da und dort requiriert wurden, konnte man nicht bloss mit der Gunst von Sympathisanten überdauern.

Beim Überfall auf eine Bank wurde Patty Hearst schliesslich von der Polizei gestellt. Sie war, nachdem gleichzeitig das Versteck ausgehoben worden war, eine der wenigen Überlebenden der Gruppe. Das Gericht verurteilte die junge Frau zu sieben Jahren Zuchthaus; nach zwei Jahren kam sie durch einen Gnadenakt von Präsident Carter frei. Aus der Promiskuität ihrer Existenz unter Genossen rettete sie sich schliesslich in die Ehe mit ihrem ehemaligen Leibwächter in der SLA.

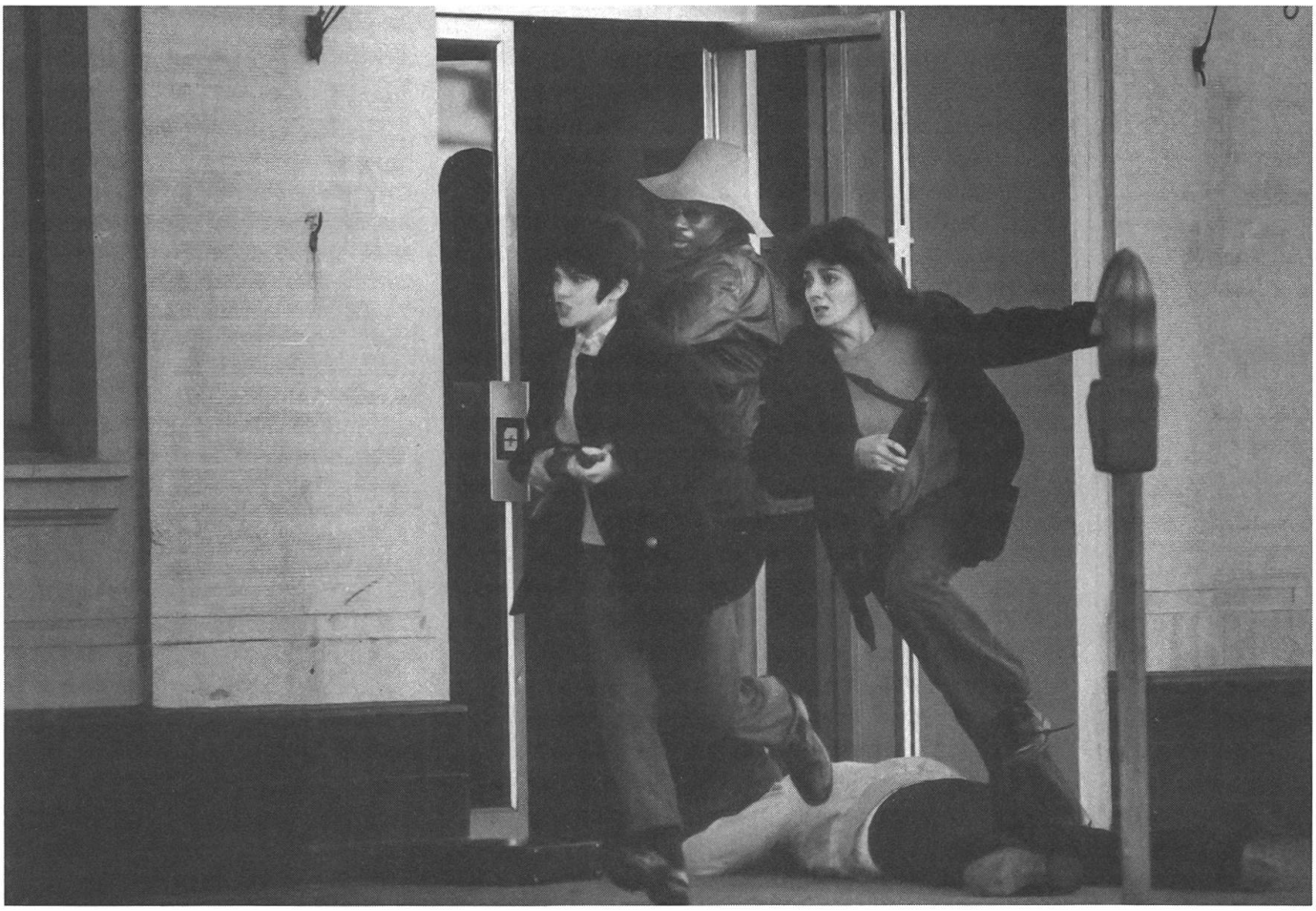
Über ihren Leidensweg, der ihr immerhin, wie sie bekennt, die Augen für die Missstände in einem auf Gewinn und Erfolg ausgerichteten Amerika geöffnet haben soll, hat Patty Hearst einen Bericht geschrieben. Diesen und Gerichtsakten nahm Paul Schrader, Hollywoods intellektuelles Regietalent, zur Grundlage für seinen Film «Patty Hearst»; das Drehbuch bereitete Richard Kazan zu. An den Filmfestspielen von Cannes 1988 zum ersten Mal in Europa gezeigt, verdiente der Film sich Applaus, vor allem dank der ausgezeichneten Interpretation der Heldin durch Natasha Richardson, die begabte Tochter des britischen Regisseurs Toni Richardson und der Schauspielerin Vanessa Redgrave. Was in der Tat frappiert, vergleicht man die Gesichter der Darstellerin und der originalen Person miteinander, ist deren gegenseitige Ähnlichkeit. Insofern hat die junge Richardson ein eindrückliches Porträt ihrer Heldin abgeliefert. Ihre Interpretation ist das Dokument einer starken Begabung, welcher präzise Mittel zur Verfügung stehen, insbesondere dort, wo es vorzuzeigen gilt, dass diese junge Frau, wiewohl bedrängt, vergewaltigt und dann indoktriniert, imstande war, ihre eigene Persönlichkeit ungebrochen zu erhalten.

Das alles, und die Emotionalität, die beim Zuschauer durch eben diese Darstellung ausgelöst wird, kann allerdings Zweifel an der Qualität dieses Films nicht verhindern. Paul Schrader,

schon immer ein Filmemacher, der Manierismen huldigte, liefert einige formale Muster absurder Stilisierung – vor allem in jener nicht enden wollenden Sequenz, in welcher Patty Hearst,in einem Wandschrank eingeschlossen, der angeblichen Gehirnwäsche unterzogen wird. Das nimmt sich dann aus wie ein Stück jener optisch aufbereiteten Psychedelik, die man aus Discotheken und Videos kennt. Man ist bald verärgert, wie das alles, was schrecklich sein sollte, zum ästhetischen Spuk gerät. Paul Schrader entlarvt sich gerade in solchen Szenen als ein Leichtgewicht an Einblick in die Psyche, an Engagement gegenüber dem Menschen, dessen Würde er angeblich verteidigen will.

Ein Leichtgewicht ist der Film auch im politischen Belang. Geht man davon aus, dass die Entführung tatsächlich einen politischen Hintergrund hatte, und dass die SLA tatsächlich eine politische Gruppe war, die ernst zu nehmen war, insoweit wenigstens, als sie im Zusammenhang mit diesem Kidnapping Schrecken verbreitete: Warum denn sieht Paul Schrader von jeglicher politischen Analyse ab? Es hätte doch gegolten, die Ideologie der SLA zu begründen, sie auszuleuchten, und es wäre nötig gewesen, Zeichen für deren Behauptung zu setzen, weshalb die USA faschistisch seien. Es ist von Faschismus, zumindest in der viel zu lang geratenen Exposition, die Rede, aber lediglich die Rede, aber das reicht nicht aus. Paul Schrader und sein Drehbuchautor Kazan hätten, so man annimmt, dass sie zu jenen Hollywood-Liberalen gehören, die sich gegen Reagans Konservativismus sträuben, einigermassen verständlich machen müssen, wo sie selber stehen. Das haben sie gründlich versäumt. Wenn in einem Film Politik schon thematisch angesprochen wird, muss sie begreifbar abgehandelt werden. Zwar kann jeder Film, ohne dass er von Politik handelt, politisch sein, und «Patty Hearst» ist das genau in dem Sinn, dass er den Exkurs meidet. Das bedeutet: «Patty Hearst» ist mehr nicht als ein Gangsterfilm, der besonderes Interesse deshalb erweckt, weil die Figur der leidenden und dann aktiven Heldin eine Persönlichkeit ist, die durch eben diese Entführung gleichsam historisch geworden ist. Anteilnahme indessen löst er nicht aus – dazu ist das Schicksal, selbst das zeitweilig bittere, der Erbin noch immer zu privilegiert. ■

Patty Hearst (Natasha Richardson) und SLA-Mitglieder (Olivia Barash und Ving Rhames) bei einem Banküberfall.



Ursula Blättler

Die Feuerprobe

Schweiz/BRD 1988.
Regie: Erwin Leiser
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 88/345)

«Nur Täter leisten es sich, zu vergessen.» Dieser Satz beschliesst Erwin Leisers persönlich gehaltene und prägnante Einleitung zu seinem Film über den Novemberpogrom im deutschen Reich anno 1938. Erwin Leiser weiss, wovon (und von wem) er spricht. Die Personen nämlich, die in der Folge vor laufender Kamera über ihre Erinnerungen an die Kinder- und Jugendzeit unter Hitlers Terror-Regime sprechen, sind nahezu ausschliesslich direkt Betroffene, als Opfer oder dann als hilflose, ohnmächtige Zuschauer. Wer aber vor fünfzig Jahren «aktiv» mit dabei war, Feuer legte und die Schaufenster einschlug, Parolen schrie und Wehrlose verhöhnte – oder auch «bloss» stillschweigend in den verwüsteten jüdischen Geschäften auf Beutezug ging – der zieht es bis heute vor, zu schweigen.

Noch zehn, noch zwanzig Jahre: Dann ist keiner mehr da, der berichten könnte, was tatsächlich geschah in jener Nacht vom 9. auf den 10. November 1938.

In dem Filmdokument «Die Feuerprobe: Novemberpogrom 1938» sind Aussagen von Zeitzeugen zu vernehmen, die keines weiteren Kommentars bedürfen. Zu bedauern ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass in der fast um die Hälfte gekürzten 45-Minuten-Version, die das Deutschschweizer Fernsehen DRS am vergangenen 2. und 3. November ausstrahlte, ausgerechnet die drastischsten Schilderungen aus dem historischen Umfeld der sogenannten «Reichskristallnacht» fehlten. Die vollständige Fassung des Films war in der Schweiz erstmals anfangs Dezember zu sehen (vergleiche Kasten).

Man stelle sich vor: Ein deutsches Mädchen, dessen Bild als abschreckendes Beispiel in der Zeitung erscheint, weil seine Mutter erlaubte, dass ein jüdischer Geschäftsfreund dem Kind Bonbons schenkte. Oder: Ein Fünfzehnjähriger, der nachts im Dunkeln mit einer Axt hinter der Wohnungstür steht, bereit, seine Familie gegen den wütenden Mob draussen zu verteidigen. Erinnerungen noch und noch. Aberwitzige Einzel- und Familienschicksale, die um so zynischer erscheinen angesichts der systematischen Vernichtungsmaschinerie, die der «Führer» Adolf Hitler, Propagandaminister Goebbels und die NSDAP bereit hielten, um mit Hilfe von SA und SS in jenem November 1938 gezielt gegen die Juden im ganzen Reichsgebiet losschlagen zu können.

Den unmittelbaren Anlass zu den umfassenden und wohlorganisierten Ausschreitungen bot die Ermordung des Sekretärs der deutschen Botschaft in

Die brennende Synagoge in der Oranienburger Strasse in Berlin ist zum Symbol des Novemberpogroms 1938 geworden.

Paris, Ernst Eduard vom Rath, durch Herschel Grynszpan. Doch die Vorbereitungen zu der (erst 1942 offiziell proklamierten) «Endlösung» waren schon lange vorher angelaufen. Nur war zuvor die Gewähr nicht gegeben, dass sich die alliierten Mächte England und Frankreich aus den «inneren Angelegenheiten Deutschlands» heraushalten – das heisst, sich nicht für die jüdische Minderheit in Hitlers Einflussbereich einsetzen – würden.

Erwin Leiser hat nicht allein damalige Betroffene, Deutsche und Österreicher, Juden und Nichtjuden, vor der Kamera aussagen lassen, sondern auch bisher unveröffentlichtes zeitgenössisches Foto- und Filmmaterial zutage gefördert, dessen Aussagekraft den pointiert auf Hintergründe und Folgen verweisenden Kommentar in idealer Weise ergänzt. Es sind Aufnahmen von verwüsteten Läden und Schaufenstern mit antisemitischen Parolen, von brennenden Synagogen mit ungerührt dabeistehenden Polizisten, von den ersten Transporten der von der Strasse weg verhafteten Juden in die Lager Buchenwald und Sachsenhausen. Die Kamera, geführt von Peter Warneke, begnügt sich hier nicht (wie im Falle der Zeugenaussagen) mit der Aufgabe, zu rapportieren und in unbestechlicher Weise zu dokumentieren, sondern sie geht innerhalb der Bilder – gewissermassen am Ort des Geschehens – auf die Suche nach den wesentlichen Einzelheiten und Zusammenhängen. Genauso, wie sie es am Tatort selbst tun würde.

Weshalb ist die Spurensicherung der Verbrechen, die unter Hitlers diktatorischem Regime und in seinem Namen begangen wurden, nach wie vor so wichtig? Dies mag fragen, wer der akribisch betriebenen filmischen Trauerarbeit (zuletzt: «Shoah» von Claude Lanzmann und «Hôtel Terminus» von Marcel Ophuls) und der damit verbundenen permanenten moralischen Schuldzuweisung allmählich überdrüssig ist. Erwin Leiser, der heute in Zürich lebende Berliner Dokumentarist und Journalist (frühere Filmwerke: «Wähle das Leben!» und «Deutschland, erwache!») gibt in seinem neuesten Werk die Antwort: Weil es keine «Gnade des Vergessens» gibt, solange die Erinnerungen dermassen lebhaft sind und gleichzeitig soviele Fragen offen bleiben. Und weil es gilt, mehr denn je, angesichts der diversen alten und «neuen» Spielarten des Antisemitismus heute, wachsam zu bleiben. ■

UB. Der Dokumentarfilm «Die Feuerprobe: Novemberpogrom 1938» von Erwin Leiser wurde am 2. und 3. November 1988 im Deutschschweizer Fernsehen DRS ausgestrahlt, allerdings in stark gekürzter Form. Die vollständige Fassung wird in den kommenden Wochen in den dritten Programmen der ARD zu sehen sein. Die Schweizer Erstaufführung der integralen Filmfassung erfolgte am 4. Dezember im Zürcher Filmpodium (Studio 4), und zwar im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung zugunsten des Vereins für das Magen David Adam (in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft Schweiz–Israel und der christlich-jüdischen Arbeitsgemeinschaft des Kantons Zürich).

Radio – kritisch

Andres Streiff

Doppelbödiges Weihnachtsstück

Zum Hörspiel «Der vernachlässigte Erzengel»

Um es gleich vorweg zu sagen: «Der vernachlässigte Erzengel» ist kein Krippenspiel, kein erbaulich verkündigendes Stück, schon eher – oberflächlich gehört – ein teilweise boshafter Schwank, der religiös empfindliche, humorarme Christen ärgern könnte. Religion und Satire sind leider ein Gespann, das sich erfahrungsgemäss schlecht verträgt. Erstaunt wäre ich nicht, wenn Radio DRS erboste Hörerreaktionen bekäme von Leuten, die den untern Teil des Doppel-Bodens dieses Hörspiels bei der ersten Begegnung mit dem Stück nicht mitbekommen. Und das erst noch an Weihnachten!

Worum geht es? Petrus hütet die Himmelszentrale. Von der Erde her kommen unentwegt Hilferufe um Schutzengel in Notsituationen. Gabriel, Michael, Raphael sind ständig gefragt und immer neu unterwegs, um einen Selbstmord zu verhindern, in einem Ehekrach beruhigend einzugreifen, Strassenunfälle zu vermeiden. Nur Uriel, der älteste Erzengel, ist bei allem Diensteifer nicht gefragt, gilt als zweite Garnitur, weil er – altersbedingt – zu wenig durchgreift, zu verständig ist und manchmal die Dinge durcheinander bringt. In der Not, weil alle andern Erzengel bereits be-