Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 4

Rubrik: Kritik

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: 08.07.2025

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

Le fils du requin

Regie: Agnès Merlet
Frankreich 1993

Der Sohn des Haifischs

Franz Ulrich

Den Stoff für ihren ersten Langspielfilm fand Agnès Merlet 1987 in Zeitungsberichten über zwei Brüder im Alter von 12 und 14 Jahren, die in einer nordfranzösischen Stadt in der Nähe von Rouen aus der elterlichen Wohnung ausgerissen waren, nachdem ihre Mutter sie verlassen hatte. Zwei Jahre lang trieben sie sich herum, brachen alle Brücken hinter sich ab, lebten von Diebereien und Einbrüchen, schliefen im Freien oder in Eisenbahnwaggons. Wenn sie erwischt und in Heime gesteckt wurden, rissen sie wieder aus. Man gab es schliesslich auf, sie immer wieder einzusperren, da man nicht mehr wusste, wohin mit ihnen, denn zwischen Heim und Knast gab es keine Institution, die sich wirklich um die Jugendlichen kümmern konnte. Als sie zusammen mit drei Kumpanen ein 15jähriges Mädchen vergewaltigten, wurden sie ins Gefängnis gesteckt.

Agnès Merlet hat Nachforschungen angestellt, hat jene aufgesucht und befragt, die die beiden gekannt hatten: Eltern, Lehrer, Heimerzieher, Sozialhelfer und Vertreter von Jugendgerichten. Niemand fühlte sich für die beiden verantwortlich, keine Institution war fähig, die beiden zu betreuen. Den Älteren der beiden fand sie schliesslich bei einer alten Frau, bei der er sich zeitweise versteckte. Er war alles andere als ein aggressiver, brutaler, gewalttätiger und gefährlicher *vouyou*, als den ihn die Presse beschrieben hatte. Vielmehr ein verlorener Junge, der seinen Platz in der Welt suchte, Verkäufer werden wollte. Die Gewalttätigkeit schien ihm das einzige Mittel zu sein, um sich bemerkbar zu machen. Das Ergebnis ihrer Recherchen hat Agnès Merlet, ohne sich im Detail an das wirkliche Geschehen zu halten, in einen beklemmenden Film umgesetzt.

Im Film sind die beiden Brüder jünger: Martin (Ludovic Vandendaele) ist elf, Simon (Erick Da Silva) acht. Ohne ein Wort zu sagen, hat sie die Mutter eines Tages verlassen. Beim «Alten» (Maxime Leroux) können und wollen sie nicht bleiben, denn er säuft und schlägt sie beim geringsten Anlass. Ihnen bleibt nur die Strasse, wo sie die Freiheit finden, all das zu tun, wozu sie Lust haben, insbesondere was verboten ist. Um zu essen und sich zu kleiden, müssen sie stehlen und einbrechen. Sie zerstören und verwüsten alles, was ihnen unter die Hände kommt, sogar die Freundschaft zu Martins Schulfreundin Marie (Sandrine Blancke, die Hauptdarstellerin in «L'ombre du doute»), die einzige Beziehung, nach der Martin sich sehnt. Sie führen eine Art Krieg gegen die Erwachsenenwelt, die sie ausgeschlossen hat, ihnen keine Liebe und Geborgenheit bieten konnte. Es sind zwei *enfants terribles,* immer auf der Flucht, zusammengeschweisst durch ihre grosse Liebe zueinander, die sie stark macht, sich gegen die ganze Welt zu stellen. Das eigentlich Schockierende, ja Skandalöse dieser Geschichte ist, dass es Kinder sind, die sich einer Gesellschaft verweigern, in der sie keine Menschlichkeit finden.

links: Ludovic Vandendaele; rechts: Sandrine Blancke

Beklemmend ist «Le fils du requin» nicht nur deshalb, weil der Film die fast hoffnungslose Geschichte zweier Kinder, die keine Chance bekommen, erzählt (von den jugendlichen Darstellern mit erstaunlicher Wahrhaftigkeit gespielt), sondern auch weil Agnès Merlet nüchtern, sachlich und distanziert inszenierte, ohne Wehleidigkeit, ohne zu erklären oder zu psychologisieren – es werden einfach die «nackten Tatsachen» berichtet. Und dennoch ist der Film nicht ohne Wärme, ja Zärtlichkeit, zuweilen sogar auf ergreifende Weise poetisch, etwa wenn Martin von seinem Traum erzählt, der ihm Kraft zum Überleben gibt: «Wenn Sie wollen, dass ich Ihnen erzähle, warum Simon und ich von zuhause abgehauen sind, warum wir am Strand schlafen, Läden ausrauben, warum die Mutter gegangen ist und, und, und..., haben Sie sich getäuscht. Je weniger ich daran denke, desto besser geht's mir. Ich kann Ihnen aber erzählen warum ein Goldfisch nie eine Kurve dreht, wie jeder von uns. ...Woher ich das weiss? Weil ich, Martin Vanderhoes, der Sohn des Haifischs bin. Und um das zu verstehen, gibt es viel zu leiden und viel zu träumen, denn Leute, die nicht träumen sind so, als wären sie schon tot...» ■

Raining Stones

Regie: Ken Loach
Grossbritannien 1993

Judith Waldner

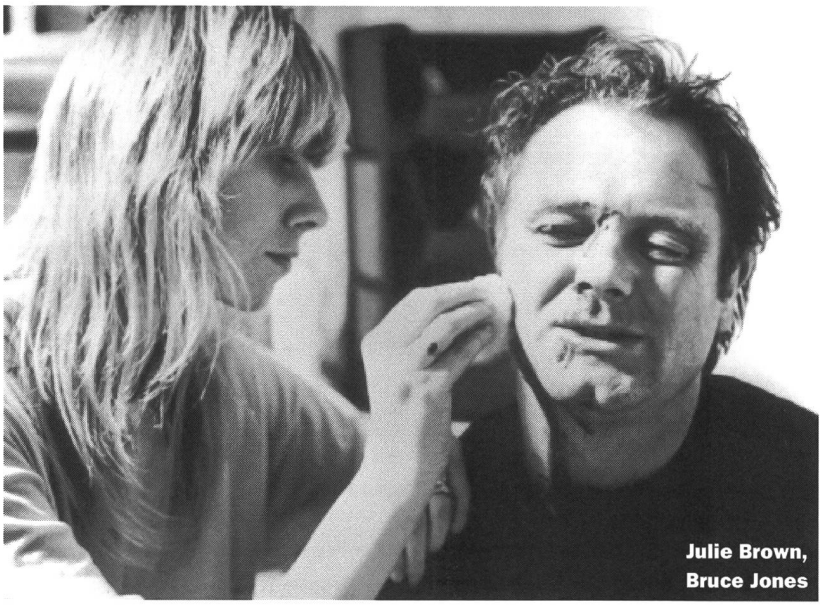
Finanziell gesehen drückt der Schuh beinahe unerträglich. Kein Wunder, denn eine feste Stelle hat weder Bob (Bruce Jones) noch seine Frau Anne (Julie Brown). Er verdient die Brötchen mit seinem eigenen kleinen Laster, macht gelegentlich Transporte. Um die spärlichen Einkünfte aufzubessern, stiehlt er zusammen mit seinem Freund Tommy (Ricky Tomlinson) irgendwo auf dem Land ein Schaf. Nach dessen mehr oder weniger umständlichem Transport in die Stadt taucht das erste Problem auf: Wer von den beiden soll das blökende Tier ins Jenseits befördern? Keiner bringt's übers Herz, und das ist nur der Schwierigkeiten Anfang: Der Metzger ist wider Erwarten nicht interessiert, denn statt eines zarten Lamms haben die beiden ein ausgewachsenes Schaf herbeigeschafft. Der Verkauf frischer Koteletts und Keulen im Pub bringt gerade einmal ein paar Pfund, dann ist's mit dem Business vorbei: Den beiden Dieben wird der Laster – samt dem Rest des Fleisches – gestohlen.

Soweit der fulminante Beginn von Ken Loachs «Raining Stones», ein Einstieg, welcher auf witzige Weise die Situation in jener nordenglischen Stadt, in der Bob mit seiner Familie wohnt, aufzeigt. Loach verzichtet wie schon in früheren Filmen (vgl. Seite 6) auf wortreiche Diskurse zur Lage, zur sozialen Misere; er versteht es, in Bildern zu erzählen, Situationen in knappen Szenen, ohne viele erklärende Worte darzustellen. Das Leben im Norden Britanniens ist alles andere als heiterer Sonnenschein, doch zeigt Loach es nicht als Vegetieren im tristen Jammertal, sondern aus respekt- und humorvollem Blickwinkel. Bei allen misslichen Umständen fehlt den Personen nicht der Witz, nicht die Hoffung und die Phantasie, um aus einer schwierigen Situation das Beste zu machen.

Bob beispielsweise versucht, irgendwie zu Geld zu kommen, auf legale wie auf weniger legale Weise. Denn finanzielle Mittel müssen dringend her, steht doch eine grössere Ausgabe ins Haus: Bob und Annes kleine Tochter Coleen (Gemma Phoenix) steht vor der ersten Kommunion, braucht ein schönes Kleid samt Zubehör. Anne ist, angesichts der latenten Finanzknappheit, mit derartigen Ausgaben gar nicht einverstanden. Auch der Priester findet sie unnötig, rät, auf ein Second-Hand-Kleid zurückzugreifen. Bob aber hat sich in den Kopf gesetzt, dass Coleen wie eine Prinzessin aussehen soll. Also geht die aufwendige Jagd nach den nötigen hundert Pfund los, welche schliesslich beinahe zum Zerbrechen von Bobs Familie führt.

Ein unnötiges Drama wegen eines Kleides? Nein! Einerseits ist Bobs Wunsch, seine Tochter dem Anlass gemäss einzukleiden, eine Verteidigung seines Stolzes, seiner Würde. Andererseits scheint der Vater nur auf den ersten Blick dickköpfig einem alten Zopf nachzuhängen, denn offensichtlich geht es ihm um etwas anderes als um die Erfüllung einer kostspieligen Konvention: Während rundum alles am Boden liegt oder am Zerscherbeln ist, die Jugendlichen der Stadt keinelei Hoffnung zu haben scheinen – woher auch? –, möchte Bob seiner Tochter etwas anderes als trübe Aussichten bieten, ein Stück Wohlbefinden nämlich, ein Stück Normalität und ein Stück Hoffnung auch.

Bob mag sich also nicht vergraben im Sumpf der Hoffnungslosigkeit, dem Erbe einer britischen Regierung, von deren Deregulierungs-Politik Wirtschaft, Erziehung und Kultur betroffen sind. Er und seinesgleichen werden heutzutage (wo sich in Britannien und andernorts der Ruf nach mehr Werten wie Moral, Sicherheit oder Familie immer mehr in ein agressives Brüllen verwandelt) gern als Schuldige am wirtschaftlichen und sozialen Desaster hingestellt. Dass ausgerechnet jemand wie Bob an der Kleider-Konvention und somit eigentlich an den von den Konservativen geforderten Werten festhält – festhalten muss, um nicht kläglich unterzugehen –, kann



Julie Brown, Bruce Jones

nicht anders als eigentliche Ironie des Schicksals bezeichnet werden.

Bemerkenswert, wie Ken Loach kleine Alltagszenen in politische und wirtschaftliche Umstände einbettet, ohne dabei den Zeigefinger zu bemühen. Diesen braucht selbst der Prieser nicht, welcher im wahrsten Sinn des Worts ein Helfer der «kleinen» Leute ist: Er erteilt Bob unerwartete, unorthodoxe Ratschläge, als der geplagte Vater in seiner Not schliesslich zu ihm eilt. Was übrigens im Norden Englands, wo die Kirche einen anderen Stellenwert hat als hierzulande, nicht erstaunt (vgl. nachfolgendes Interview). «Raining Stones» ist ein weiterer Beweis für die Kraft des britischen Kinos, ein liebenswertes Filmbijoux, in welchem Tragödie und Komödie zusammenfinden. Ken Loach, dessen nächster Film «Ladybird, Ladybird» an der diesjährigen Berlinale ausgezeichnet wurde, hat bereits ein neues Projekt in Arbeit. «Land and Freedom» (Arbeitstitel) handelt vom Spanischen Bürgerkrieg, für das Drehbuch zeichnet Jim Allen, der schon «Raining Stones» und andere Loach-Filme (u.a. «Hidden Agenda», 1990; «Riff Raff», 1991) geschrieben hat. Es folgt also noch etwas nach aus der Küche des überzeugenden, unermüdlichen Duos Loach-Allen. ■

«Wir versuchen, Glaubwürdigkeit zu vermitteln»

Gespräch mit Ken Loach

Michael Lang

Sieht man sich «Raining Stones» oder auch andere Ihrer Filme an, fällt auf, dass es kaum Grenzen zwischen dem Fiktiven und dem Dokumentarischen gibt.

Ich denke, wenn man eine Story erzählen will, sollte man das Mögliche, die Wahrheit im Auge behalten und versuchen, das Publikum davon zu überzeugen. Wir bemühen uns, sowohl über die Kamerarbeit als auch mit dem Mittel der Schauspielführung oder mit der Selektion der Schauplätze ein Höchstmass an Glaubwürdigkeit zu vermitteln. Was uns dabei hilft, ist das Studium dokumentarischer Fotografien. Wenn wir es fertigbringen, mit unserem Produkt dieselbe Anteilnahme zu vermitteln wie dieses Quellenmaterial, dann ist es geschafft. Zudem trifft man bei allen Nachforschungen auf beeindruckende Menschen, völlig egal, was für ein Thema man aufgreift. Nun kommt das Entscheidende: Will man einer Sache aufgrund dieser Erfahrungen gerecht werden, kann man keinen Hollywood-Film drehen!

Das ist einleuchtend. Allerdings ist oft festzustellen – besonders auch in der schweizerischen Filmlandschaft – dass zwar eifrig recherchiert wird, dass sich aber die Autorinnen und Autoren kaum je wirklich in die Befindlichkeit ihrer Objekte hineinbegeben. Bei Ihnen scheint das anders zu sein.

Wenn dem so ist, dann vielleicht deshalb, weil ich immer versuche den Leuten vor der Kamera das Gefühl zu geben, sie seien die verantwortlichen Hauptpersonen, die, auf die es wirklich ankommt. Ich will möglichst wenig vorschreiben. Natürlich lenke ich meine Akteure dorthin, wo die Story es verlangt. Aber immer mit dem Blick auf ihre Bedürfnisse; sie müssen fühlen, dass das, was sie tun, ein Teil ihrer selbst ist.

Könnten Sie uns etwas über die Finanzierung Ihrer Filme sagen?

«Riff Raff», «Raining Stones» und mein neuer Film «Ladybird, Ladybird» – alles kostengünstige Produktionen – sind vom britischen Channel 4 finanziert worden. Ohne diese Unterstützung hätte ich nicht arbeiten können. Bei «Hidden Agenda» war die Sachlage eine andere. Der Film kostete 2,5 Millionen Pfund und wurde von unabhängigen amerikanischen Produzenten finanziert.

Aus welchem Grund?

Der 1990 fertiggestellte Film befasst sich mit dem Irland-Konflikt, und englische Geldgeber beteiligen sich aus politischen Gründen nicht an derartigen Projekten. Meine letzten Filme haben im Kino recht gut Anklang gefunden, und nun besteht immerhin eine Chance, dass ich im übrigen Europa Geld bekomme. Dennoch ist es schwierig, trotz kleiner Budgets von jeweils rund zwei Millionen Pfund.

Sprechen wir von «Raining Stones» und besonders von der überaus markanten Figur des Priesters. Wie sehen Sie die Rolle der Kirche in Grossbritannien und speziell in Ihrem Film?

Der Priester bewegt sich in der Tradition der sogenannnten «Worker Priests», die eine gewisse Sympathie für die fortschrittlichen Ideen der «Liberation Theology» aufbringen. Der Priester in meinem Film ist kein Intellektueller und er geht soweit, dass er sich hinsichtlich der Ideen der etablierten katholischen Institutionen und des Papstes nicht konform verhält. Es gibt einige Priester bei uns, die so sind wie derjenige im Film. Mein Drehbuchautor Jim Allen kennt einen solchen Geistlichen und hat ihn sich als Vorlage für die fiktive Handlung genommen.

Kann man sagen, dass die Figur des Priesters eine Art anderes Gerech- ▶

tigkeitsverständnis symbolisiert?
Bestimmt. Die Religion füllt bei uns in gewissen Schichten ein Vakuum aus, weil die politische Führung sehr, sehr schwach ist. Nordengland, wo mein Film spielt, ist ein stark katholisch geprägtes Gebiet, mit einer Bevölkerung, die ihre Wurzeln in Irland hat oder in Italien. Diese Leute haben ausserhalb der Stadt eigene Kommunen aufgebaut; eine dieser Siedlungen heisst dann auch «Little Italy». Auch dort haben wir einen unorthodoxen Priester gefunden, der sich sehr gut mit den Einheimischen verstanden hat, ihre Anliegen kennt.

Glauben Sie, dass ein Film in einem politischen Kampf so etwas wie eine Waffe sein kann?
In der Theorie ja, in der Praxis nicht! Da kommt es nur ganz selten vor, dass eine Figur, ein Film, eine Story, ein Song für eine Widerstandsbewegung zum Identifikationsobjekt wird. Damit das geschieht, muss die Zeit politisch reif sein. Das Problem heute ist, dass der Willen zum Widerstand sehr gering ist. Viele Menschen sind von Hoffnungslosigkeit erfasst, besonders in den grossen britischen Städten. Da herrscht grösste Verzweiflung. Damit ein Film zur Flagge, zum Symbol werden könnte, müsste die Bereitschaft zum Widerstand da sein.

Schaut man Ihr Werk an, hat man den Eindruck, es bestehe aus Puzzleteilen, die eine gleichbleibende politische Philosophie abbilden. Ist dem so, oder hat sich im Laufe von dreissig Jahren etwas Grundlegendes verändert?
Fundamental gesehen nicht, aber natürlich gab es Verschiebungen. Ich denke, dass die Entwicklungen, sowohl im Osten als auch im Westen, die Ideale der politisch aktiven Generation der sechziger Jahre bestätigt haben. Damals war die Linke gegen die USA, aber auch gegen Stalin. Das Resultat ist bekannt. Der Stalinismus hat kollabiert, und der Westen ist ökonomisch in eine tiefe Krise geschlittert, was wiederum dazu geführt hat, dass die Arbeiterklasse besonders betroffen ist. Das alles haben wir doch damals vermutet. Natürlich kann man nicht wie eine Statue unerschütterlich im Strom stehen, aber die Erkenntnisse der sechziger Jahre gelten im Grossen gesehen immer noch.

Wodurch werden Sie, beispielsweise in Sachen Literatur oder Musik, inspiriert?
Für mich war und ist die Zusammenarbeit mit meinen Drehbuchautoren stets entscheidend und wegweisend. Ansonsten lese ich mit Gewinn immer wieder die gängigen Klassiker wie Shakespeare oder andere frühe englische Autoren. Von ihnen geht oft mehr Kraft aus als von zeitgenössischen Schriftstellern. Was gibt es zur Musik zu sagen? Da bin ich etwas überfragt, denn ein reiner Rock-Fan war ich auch in den Sechzigern nie. Sagen wir einfach: Meine Vorlieben bewegen sich zwischen Henry Purcell (1659-1695) und Elvis Presley.

Was hat Sie auf dem Gebiet des Films in Ihrer Jugend beeindruckt?
Ich stamme aus einer kleinen Provinzstadt und der beste Grund, überhaupt ins Kino zu gehen, war der, Mädchen zu treffen. Die Filme, die wir gesehen haben, waren Abenteuerstreifen oder irgendwelche Krimis, mit den bekannten britischen Akteuren und ihrem harschen Akzent oder mit amerikanischen Stars. Doch ins Kino gingen wir vor allem, um den Eltern zu entfliehen. Künstlerisch interessierte mich das Theater mehr, da war ich richtig fanatisch. Und ich wünschte mir nichts mehr, als Schauspieler zu werden. Eine verrückte Idee; nachdem ich die Universität verlassen hatte, arbeitete ich zwei Jahre lang in diesem Beruf, aber ich war miserabel. Später führte ich Regie im Theater. Meine mangelnden Filmkenntnisse verbesserte ich erst in den frühen sechziger Jahren, beschäftigte mich mit dem italienischen Neorealismus, dem älteren französischen Kino und der *Nouvelle Vague*. Im Gegensatz zu vielen Regisseuren fand ich keinen Zugang zu amerikanischen Autoren; sie haben mich nicht interessiert und nach Amerika fahren wollte ich auch nie.

Und heute? Könnten Sie sich vorstellen, in Hollywood zu arbeiten?
Nein, da hätte ich das Gefühl in eine Party hineinzugeraten, die nie aufhört. Schrecklich!

Der Drehbuchautor Jim Allen, Ken Loach

Stört Sie die Szene dort, das System?
Beides. Ein menschliches Gesicht strahlt soviele Emotionen aus wie nichts sonst. Aber das US-Mainstream-Kino will immer noch mehr. Da frage ich: Was braucht man mehr als anständiges Licht, interessante Leute und eine Story? Was für eine schreckliche Vorstellung, dort drüben an den Swimming Pools herumliegen zu müssen und den ganzen Aggressionen ausgesetzt zu sein!

Immerhin, Ihre britischen Kollegen Alan Parker und Stephen Frears haben in Übersee gearbeit. Wäre diese Erfahrung nicht auch für sie wertvoll?
Nein, ich glaube nicht. Natürlich könnten auch in Amerika gute Filme gedreht werden, aber ich meine, sie müssten von Amerikanern gemacht werden. ■

Shadowlands

Regie: Richard Attenborough
Grossbritannien 1993

Peter Hasenberg

Eine friedvolle Abendstimmung liegt über den Colleges von Oxford, der Klang der Abendglocken geht über in den Gesang der Schola, und während die Kamera durch die lichtdurchflutete Kirche schwebt, erklingt die Pfingstsequenz *Veni creator spiritus.* Die weltferne, idyllische Abgeschlossenheit der Universität Oxford bildet den Hintergrund für ein Drama um eine späte Liebe und eine Glaubenskrise, in dessen Mittelpunkt Clive Staples («Jack») Lewis (1898-1963) steht. Lewis, ein brillanter Denker und Vortragskünstler, war Professor für englische Literatur des Mittelalters und der Renaissance und ein bekannter Autor von Essays über religiöse und ethische Themen, von phantastischen Zukunftsromanen (Out of the Silent Planet, 1938, Perelandra, 1943, That Hideous Strength, 1945, alle auch in deutscher Übersetzung erschienen) sowie von phantasievollen Kinderbüchern. Lewis wird eingeführt als ein Mann, der «einfache Antworten auf komplexe Fragen» zu geben weiss, der Buchwissen und Phantasie über konkrete persönliche Erfahrungen stellt und in vollbesetzten Sälen über den Sinn des Lebens doziert: «Das Leiden ist Gottes Megaphon, um eine taube Welt aufzuwecken.»

Dieser intellektuelle und eingefleischte Junggeselle (Anthony Hopkins) wird vor eine Herausforderung gestellt durch den Kontakt mit einer Verehrerin. Die Amerikanerin Joy Gresham (Debra Winger), die durch Briefe mit scharfsinnigen Bemerkungen und Anfragen zu seinen Werken sein Interesse geweckt hat, sucht ihn bei ihrem England-Besuch in seinem Domizil auf, das er zeitlebens nur mit seinem Bruder, Captain Lewis (Edward Hardwicke), geteilt hat. Ihre offene, kritisch-ironische Art bezaubert den Professor. Schon bald folgt ein zweiter Besuch mit ihrem Sohn, und es stellt sich heraus, dass sie sich von ihrem zu Gewalttätigkeit neigenden Mann getrennt hat. Nach ihrer Scheidung siedelt sie ganz nach London um. Um ihr die für den dauerhaften Aufenthalt notwendige britische Staatsangehörigkeit zu verschaffen, erklärt sich Lewis bereit, sie zu heiraten, eine reine *pro forma*-Angelegenheit, wie er seinem Bruder versichert. Nach der vor allen geheimgehaltenen Ziviltrauung gehen die Jungvermählten gleich wieder auseinander. Sie treffen sich ab und zu bei offiziellen Anlässen an der Universität, ohne zu erkennen zu geben, dass sie ein Ehepaar sind. Joy findet es zunehmend schwieriger, sich mit seiner Unangreifbarkeit und seiner Hemmung, Gefühle zu zeigen, abzufinden. Kaum deutet sich eine grössere Intimität der Beziehung an, trifft das ungleiche Paar ein Schicksalsschlag: Joy ist an unheilbarem Knochenkrebs erkrankt. Der sonst so selbstgewisse Professor tut sich schwer, mit dieser Prüfung seines Glaubens durch Joys Leiden fertig zu werden. Joy, vom nahen Tod gezeichnet, bewegt ihn, mit ihr eine Reise ins sogenannte «Goldene Tal» von Herfordshire zu machen, das ihm seit seiner Kindheit durch ein Aquarell bekannt und immer als Vision des Paradieses erschienen ist. Auf dieser Reise vermittelt sie ihm die Einsicht, dass Freude und Schmerz untrennbar zusammengehören.

«Shadowlands» hat den Charme eines klassischen Hollywood-Melodrams. Das Thema der Verwandlung des sympathischen, aber etwas weltfremden Professors weckt Erinnerungen an einen Klassiker wie «Goodbye, Mr. Chips» (1968). Richard Attenborough zieht alle Register seines Könnens, lässt auf der Leinwand eine Welt auferstehen, die fast zu schön ist, um wahr zu sein. Man wäre schnell bereit, die allzu weihevoll beschworene Idylle abzulehnen, wenn nicht der Film dadurch interessant würde, dass eine reale Person im Mittelpunkt steht und die Liebesgeschichte in den Horizont der Glaubenskrise gestellt ist. Die theoretischen Positionen, die C. S. Lewis im Hinblick auf die Liebe und das Leiden vertritt, werden im Verlauf der Handlung auf die praktische Probe gestellt. Die «Lektion» für den Professor ist geradezu didaktisch aufgezogen. Die allzu durchschaubare Konstruktion ist ein Schwachpunkt des Films, dem es aber dennoch gelingt, die Hauptfigur durchaus komplex und interessant zu gestalten. Die philosophisch-theologische Bewältigung der existentiellen Frage nach dem Sinn des Leidens, die er in seinen Vorträgen vermittelt, und die Bewältigung seiner Ängste in seinen fiktionalen Werken erscheinen als Reaktionen auf die durch den Tod der Mutter verursachte Krise seiner Kindheit. Die unmittelbare Konfrontation mit dem Sterben der geliebten Frau reisst ihn aus seiner Glaubenssicherheit erneut in die Strudel des Zweifels an Gott. Das Schlussbild, das Lewis mit Joys Sohn Douglas (Joseph Mazello) in der in lebhaftem Grün erstrahlenden Wiesenlandschaft des *golden valley* verschwinden lässt, deutet seinen wiedergefundenen Frieden an und ein Akzeptieren der Schöpfung, die Glück und Leid als zwei untrennbare Seiten einer Medaille enthält.

Dass der Film trotz seiner schematischen Dramaturgie funktioniert, ist der brillanten schauspielerischen Leistung Anthony Hopkins zu verdanken. Debra Winger kann nur in wenigen Szenen dagegenhalten, in denen sie durch ihren schlagfertigen Witz die Oxford Dons zu verblüffen weiss, verblasst aber zusehends, wenn ihre Rolle nur Leidensmiene und lehrhafte Sprüche zulässt. Hopkins allein lohnt schon den Besuch des Films, der gefühlvolle Unterhaltung mit Tiefgang zu verbinden weiss und dadurch vielleicht erreicht, das Interesse am Werk von C. S. Lewis erneut zu beleben. ■

The Baby of Mâcon

Regie: Peter Greenaway
Niederlande/Frankreich/Grossbritannien/Deutschland 1992

Das Wunder von Macon

Thomas Koebner

Ein Gaukler oder Bussprediger, der offenbar auf einer Schaukel sitzt, spricht in bösem Prophetenton von Dürre und liebloser Zeit, denn Frauen und Männer hätten keine Freude mehr aneinander. Nicht nur das Kino-, auch ein anderes Publikum hört ihm zu: kostümierte Menschen, dichtgedrängt, aus der Epoche des Barocks; Schauplatz ist Mâcon, angesiedelt zwischen Bauern-Breughel und Rembrandt. Auf einer Bühne wird ein Kind geboren, von einer alten Frau, heisst es. Unter vielen Decken kommt ein säuberliches, rundes, ziemlich ausgereiftes Baby zum Vorschein. Also handelt es sich um keine echte Geburt, nur um einen theatralischen Akt, eine Vortäuschung. Doch es gibt Anzeichen dafür, dass das Publikum im Film an eine wirkliche Entbindung glaubt. Irrt es sich? Irren wir Kinozuschauer uns? Die Maskerade ist inszeniert, das Spiel Erfindung. Doch Peter Greenaway strengt sich an – und mit Erfolg –, den Zuschauer in der Gewissheit zu erschüttern, das Gesehene sei nur ein bunter Bilderreigen, die Handlung zurückversetzt in ein vergangenes Jahrhundert, berühre deshalb gar nicht die eigene Realität. Er verwischt die Grenzen zwischen den Spielräumen und bringt unsere Bezugssysteme in Verwirrung, unsere Abwehrmechanismen, die sonst so eilfertig zuordnen. Man ist in einem Innenraum, wohl in einem Theater, denn da tritt ja auch ein Trupp von Männern auf, die mit langen Stangen in barbarischem Takt auf den Boden klopfen, wie es früher Bühnenbrauch war bei Vorstellungsbeginn. Dann ist man unversehens in einer Kathedrale. Bald scheint man sich unter Zuschauer zu mengen, bald unter Spieler. Umdeutungen. Nichts, worauf Verlass wäre.

Am Anfang drängen zuviele Menschen ins Bild, Bewegung, Gewimmel (es bleibt so, man gewöhnt sich daran), der *horror vacui,* die Angst vor der Leere, führt Regie. An wen soll man sich halten, so viele Gesichter, Geschrei, Gestöhn, Durcheinanderreden? Endlich zeigt sich eine Figur, an der das Auge und die Geschichte festhaften: die 18jährige Tochter (Julia Ormond) der gebärenden Frau, die ihren neuen kleinen Bruder zu einem heilsbringenden Wunderkind erklärt, ihre Eltern in den Keller verbannt, in ein Schrankbett einschliesst und sich selbst als Jungfraumutter gebärdet nach dem Vorbild Marias – und sie kleidet sich dann auch wie diese auf religiösen Bildern. Sie lässt ihre Jungfräulichkeit öffentlich untersuchen und bestätigen. Sie hofft, mit Hilfe des Kindes reich zu werden. In der Tat scheint das Ende der unfruchtbaren Zeit gekommen. Das Wunder wirkt. Aber der Spielleiter in seinem Kasten, einem Beichtstuhl ähnlich, der seine Stimme immer wieder dem stummen Kind leiht, warnt sie, widerspricht ihr missgünstig und kündigt Unheil an. Ihre Liebe zum arroganten und wunderskeptischen Sohn (Ralph Fiennes) des Kirchenfürsten endet in einer Katastrophe. Als sie sich dem jungen Mann hingeben will, wird er auf Geheiss des eifersüchtigen Babys (oder des Spielleiters) von einer Kuh getötet. Dieses Vieh war einst ein friedliches Tier im bethlehemitischen Stall. Alles scheint sich ins Gegenteil zu verkehren, die heilige Geschichte findet nicht noch einmal statt.

Nur von Ferne erinnert das an ein frommes Erbauungsstück. Peter Greenaway entführt in ein Inferno, eine Hölle, eine Domäne des Grauens und bestialischen Irrsinns, des Terrors ohne Gnade und Erbarmen für die Empörer, Abweichler, Hilflosen, die vom Paradies zu träumen wagen. Orwells «1984», zurückprojiziert ins 17. Jahrhundert. Heilige Symbole werden pervertiert, eine von Not und Glücksbegehren getriebene Hochstaplerin posiert als Jungfraumutter, ein Heilsbringerkind entflammt die Wundersucht der am Leben Leidenden, die Jesusknaben-Tradition wird blasphemisch entstellt, und die Kirche mit heftigster Satire bedacht, als sei sie nur eine korrupte Herrschaftsform unter anderen. So beutet der Bischof (Philip Stone), geschäftstüchtiger als die falsche Jungfraumutter, angeblich übernatürliche Kräfte des kleinen Kindes aus. Seine Körpersäfte werden den Gläubigen verkauft, in einer zynisch zelebrierten Versteigerung im sakralen Raum. Bis die junge Tochter, dem Verlies entflohen, verzweifelt über das Scheitern ihrer hochfliegenden Hoffnungen, den eigenen Bruder sanft unter einem Kissen erstickt. Die geistlichen und weltlichen Herren verurteilen sie – unter Berufung auf fürchterliche, aus Rachedurst ersonnene Märtyrerfabeln – zu der Strafe, von über 200 Männern vergewaltigt zu werden. Das findet auf einem Hochbett hinter Gardinen statt, die Mörder (Soldaten?) stehen Schlange. Sie überlebt es nicht. Vorher wehrt sie sich noch verzweifelt – denn das sei in ihrer Rolle nicht vorgesehen. Wird sie als Tochter – oder als Spielerin dieser Tochter – umgebracht? Weiss das Publikum, ob ihre Schreie echt sind oder nicht? Wissen es wir Zuschauer und Zuschauerinnen? Die Eltern begehen an-

schliessend Selbstmord. Das feierlich aufgebahrte tote Kind wird von vielen Händen zerstückelt und zerrissen, da alle etwas von dem wundertätigen Wesen nach Hause bringen wollen. Die drei übrigen Leichen trägt man am Ende herein und stellt sie zu einer grausigen Pietà zusammen: den massakrierten Sohn des Bischofs, das geschlachtete Rind und die erbärmlich zugerichtete junge Frau. Sind sie nun tot im Spiel – oder war es eine mörderische Aufführung, die einige Akteure nicht überlebten? Zutiefst verstört verweilt der Blick auf ihnen. Sie rühren sich nicht mehr.

Nils Dorando, Julia Ormond

Die Kamera bewegt sich virtuos im Labyrinth von Sein und Schein und gleitet scheinbar, in auffälligen Parallel- und Rückfahrten, über die unsichtbare Rampe hinweg zwischen Spielern und Publikum im Film. In den letzten Einstellungen weicht sie zurück. Die wir für Zuschauer des fürchterlichen Spektakels gehalten haben, entpuppen sich plötzlich als Mitspieler, Statisterie. Sie alle wenden sich der Kamera zu, die immer weiter nach hinten und oben entschwebt. Nirgendwo öffnet sich der ersehnte Zuschauerraum, als würden wir nie aus diesem Alptraum erwachen, in dem wir offenbar als einzige keine Rolle gespielt haben. Doch die Scheidewand zwischen denen, die etwas vorführen, und denen, die zusehen, ist von Greenaway eingerissen worden. Er spielt auf eine Formel an, die nicht nur der Barockzeit eigen war: dass alle Welt auf einer Bühne steht. Ein junger, dicklicher, weiss geschminkter Mann, Fürst Cosimo (Jonathan Lacey), mit geckenhaftem Gefolge, folgt naiv, fast tölpelhaft dem Geschehen: ein in die Filmwirklichkeit vorgeschobener exponierter Zuschauer. Kaum kann er, so wenig wie wir, zwischen Täuschung und «echter» Tortur unterscheiden. Einmal ist er besonders erschüttert. Da beruhigt ihn sein Gefolge: Es sei doch nur «ein Spiel mit Musik». Dann steigert sich noch der Schrekken, an dem der dumme und «rechtgläubige» Fürst mitwirkt. Zufrieden stösst er die geometrisch aufgestellten Holztürmchen um, jedesmal, wenn der armen Heldin von einem der Vergewaltiger Leid angetan wird. Er hält für Gerechtigkeit, was grauenhafte Folter ist.

In Greenaways Film sind die üblichen Grenzen überschritten, symbolische Gewalt schlägt um in anscheinend reale physische Zerstörung, die Balance von Schuld und Sühne scheint aufgehoben, Strafphantasien nehmen Gestalt an, radikaler als in «The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover» (ZOOM 22/89): Da war die Vergeltung, ausgeübt am Mannsvieh, dem Dieb, der den gebratenen Leib des von ihm geschlachteten Liebhabers kosten muss, enorm und bizarr, aber nicht unbegreiflich. In «Das Wunder von Mâcon» werden die Wünsche nach einem heileren Leben schlimm geahndet, über jedes Mass hinaus. Liebesversuche enden im Blutbad, die Aufbegehrende wird hochmütig, im Wahn zur Kindsmörderin und elend zerrissen. Aus den vielen Brauntönen, dem Helldunkel, heben sich allmählich die Leitfarben der Mächtigen und Scharfrichter hervor: Rot und Schwarz, Blut und Tod. Da ruft keine Stimme von oben «Genug» oder «Gerettet», wie bei Hiob oder Fausts Gretchen. Am Ende krächzt nur der zerlumpte Prophet auf seiner Schaukel, dass die Zeit der Unfruchtbarkeit und des Hungers wieder angebrochen sei. Das schockierend ungeschönte Bild eines Neugeborenen in der Benetton-Werbung habe, so Greenaway, den Film mit inspiriert. Von der Sphäre trügerischer Eleganz stösst er sich viel weiter ab, als jede Reklame beabsichtigen kann: Greenaway taucht in den Nachtbereich der grimmigen absurden Trauerspiele ein, die stets die denkbar schlimmste Wendung nehmen.

Julia Ormond spielt «furios» die 18jährige, die berechnend und brillant verwegen sich überheben und die Welt betrügen will, die in verlockender Nacktheit den Sohn des Bischofs begehrt und von da an dem Verderben preisgegeben wird. Als wieder nackte Tote kippt sie aus dem Bett der Exekution. Ihr junger und unversehrter Körper ist entsetzlich geschändet worden. Und wir trauern, dass Greenaway selbst die Schönste und Unschuldigste von allen einem so bitteren Martyrium aussetzt. Ein grausames Spektakel, das peinigt und verstört, das auf vertrackte Weise alte Passionslegenden nachahmt und ungeachtet aller höhnischer Parodie doch ans Vorbild fixiert ist. ■

«The Baby of Mâcon» ist Film des Monats April im Filmpodium Zürich.

Gasser und «Gasser»

Regie: Iwan Schumacher
Schweiz 1994

Martin Schlappner

Ein halbes Jahrzehnt bald ist es her, dass die höchst bedenklichen Missstände im schweizerischen Staatsschutz sowohl beim Bund – und dort in erster Linie – als auch bei den Kantonen und Kommunen bekannt wurden. In überreiztem Zorn schleuderte Max Frisch damals seinen Bann vom verluderten Staat in die Öffentlichkeit. Auch wer nicht in eine so emotionelle Heftigkeit einstimmen mochte, entzog sich dennoch nicht der nach wie vor begründeten Befürchtung, dass viel Vertrauen in eine Demokratie verloren gehen musste, deren Behörden so hemmungslos Bürger und Bürgerinnen, die sich über das eigene Land in kritischer Teilnahme an dessen Entwicklung geäussert haben, registrierten und so letztendlich auch kriminalisierten.

Die Empörung war gross, nicht nur bei jenen, die in den geheimen Karteien verzeichnet waren, weitherum auch sonst. Unvorstellbar war gerade für die, welche den Staatsschutz, so er der Verhütung und der Abwehr von politischen Verbrechen gilt, nicht in Frage stellten, die Leichtfertigkeit, mit welcher hier eine – zudem tolpatschige – Registratur betrieben worden ist. Der Schaden konnte von niemandem bestritten werden, so er intellektuell wie emotional das Gespür noch nicht eingebüsst hatte, was Demokratie ist und was sie wertvoll macht; wie wenig messbar er möglicherweise ist, blieb der Ahnung überlassen. Doch statt diesen Schaden zum Gegenstand eines Disputs zu machen, wie es einer demokratischen Verfassung angestanden hätte, hat man ihn eiligst zu begrenzen unternommen; verliess man sich darauf, ihn unter dem Druck nachdrängender Aktualität gleichsam aussitzen zu können.

Zu denen, die es sich – als Intellektuelle, als politisch wache Bürger, als Künstler auch – nicht dadurch bequem machen, dass sie ihr Engagement verleugnen, gehört Iwan Schumacher. Unter den Filmern, die in jenem Aufbruch, der seit Mitte der sechziger Jahre die Filmszene unseres Landes umzupflügen sich vornahm, gehört Schumacher – Autor von bisher vier Dokumentarfilmen und drei Fernseh-Spielfilmen – zu den eher Stillen, zu den Unauffälligen auch. Doch nun hat er nicht stillgehalten. «Gasser und 'Gasser'», ein langer Dokumentarfilm, ist ein – geglücktes – Unternehmen, mit dem er gegen das Verschweigen antritt. Da wird, indem an zwei Männern greifbar gemacht wird, wie tödlich – für das Leben im einen, für die Moral im anderen Fall – dieser Staatsschutz betrieben wurde, der Disput nicht länger mehr sorglos unterschlagen; er wird als eine Verpflichtung auf Dauer wahrgenommen.

Peter Gasser

Um die Personen des Polizeiwachtmeisters Peter Gasser, der im Kanton Baselland mit dem Staatsschutz betraut war und sich, als die Aufklärung endlich in Gang kam, das Leben nahm, sowie des Zürcher Polizeibeamten Heinrich Burch, der sich unter dem Decknamen Henry Gasser in die Szene einschlich, die sich um das Quartierzentrum Kanzlei in Zürich-Aussersihl gebildet hatte, ordnet Iwan Schumacher die Dokumentation der mit dem Fichenskandal aufgedeckten Missbräuche und der in ihrer Folge sich abwickelnden Ereignisse an. Eine Dokumentation, die ihren Zusammenhalt richtigerweise in jedem ihrer beiden Teile in den so vergegenwärtigten Personen findet; die indessen über diese – zeitgeschichtlich auskunftsreich – hinausgreift. So wird das Bild einer Schweiz vermittelt, deren als sicher ausgegebene Identität dilettantisch aufs Spiel gesetzt worden ist. Insofern ist Iwan Schumachers Film ein parteilicher Film; er muss es sein, so er – für jene wenigstens, die ihn sehen und akzeptieren – ein Impuls sein will, den Disput doch noch aufzunehmen.

Die Machart – eine Montagekomposition aus Bilddokumenten, Fernsehaufzeichnungen und eigenen Inszenierungen (von Gesprächen mit Betroffenen da wie dort) – ist strukturell aus dem Dokumentarfilmschaffen vertraut. Mit Hilfe von Georg Janett, dem Schnittmeister, der vorbildlich über ein dramaturgisches Gespür verfügt, ist Iwan Schumacher ein Film von spannender Erlebnisdichte und einfühlender Sensibilität, die bei aller Parteilichkeit alle endgültigen Antworten offen lässt, gelungen. ■

La rusna pearsa

Regie: Dino Simonett
Schweiz/Deutschland 1993

Das verlorene Loch

Franz Ulrich

Der erste rätoromanische Langspielfilm hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck. Angeregt von Geschichten, die ihm sein Vater erzählte, und von Arnold Büchlis «Mythologische Landeskunde von Graubünden», machte sich Dino Simonett auf die Suche nach der fast verschwundenen Erzähltradition im bündnerischen Schamsertal, in das man durch die furchterregende Via Mala, das «verlorene Loch», gelangt. Simonett ist zwar nicht im Schams aufgewachsen, aber er verbrachte als Kind öfters Ferien auf dem Maiensäss. Sein Film ist ein Versuch, Spuren der vergangenen archaisch-mythischen Welt, in der seine eigene Herkunft wurzelt, aufzufinden und zu neuem Leben zu erwecken. Simonett hat ihn als Abschlussarbeit an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin mit seinem (fahrenden) Filmteam und den (sesshaften) Talbewohnern in Sutsilvan, dem Dialekt dieser Gegend, realisiert.

Nach längerer Abwesenheit kehrt Flugi (von Dino Simonett selbst gespielt), der Sohn des Pfarrers Schamun Gondini (Aldo Cantieni) durch das «verlorene Loch» in sein Heimatdorf zurück. Strinsla (Lena Carigiet), Tochter des Dorfdespoten Gion Crest (Gian-Battista von Tscharner), will mit einem Liebeszauber das Herz ihres Jugendfreundes gewinnen. Als der Pfarrer stirbt, übernimmt Sohn Flugi sein Amt. Er bekennt sich zu den Traditionen der Vorfahren, die noch in der alten Wahrsagerin Barlota (Nina Nicca) lebendig sind, und beginnt Predigt und Gottesdienst mit heidnisch-mythischen Elementen zu mischen. Diese «unorthodoxe» Methode erweckt die Wut von Gion Crest, der auf der Seite des «Fortschritts» steht, einen Staudamm bauen und damit Industrie, Geld und Reichtum ins Tal bringen möchte. Weil Flugi wie sein Vater ein Gegner solcher Pläne ist, will Crest dem «Gotteslästerer» die Zunge abschneiden und stellt ihm durch zwei willfährige Gehilfen eine Falle. Aber Flugi bannt die beiden Spiessgesellen mit magischen Kräften und macht mit Hilfe von Lukrezia (Claudia Carigiet), der Gattin Crests, den Dorfgewaltigen vor aller Augen lächerlich, worauf die Dorfbevölkerung ein ausgelassenes Fest feiert: «Das New Age ist im Alpenraum angebrochen und hat die materialistischen Werte besiegt» – so Marianne Fehrs sarkastisches Fazit in der WoZ (13. August 1993).

Dino Simonetts Geschichte kreist um so elementare Themen wie Liebe, Glaube, Macht und Tod. Längst verloren geglaubte Kräfte aus der «Traumzeit» der Menschheit werden wirksam: Zauberwurzeln und -nägel, Bannsprüche, ein aphrodisiakisches Gebäck, eine fliegende Schnecke, ein Rabe, der als Briefbote dient, und ein wilder nächtlicher Tanz um ein Feuer im Wald. Diese Elemente aus einer anderen Zeit und Welt, wohl als Kontrapunkte gemeint zur Welt der Kraftwerke, Maschinen, Autobahnen und Feriensiedlungen, bleiben jedoch weitgehend bloss kurioses Beiwerk aus der technischen Trickkiste. Eine wirklich magische Stimmung kommt nicht zustande, da der Film die dieser Geschichte adäquate Form nie findet. Simonett, der sich auf Daniel Schmid und Otar Iosseliani als seine Überväter» beruft, scheint dem Charme und dem ursprünglich-naiven Zauber der alten Geschichten nicht recht zu trauen, sondern meint, sich von ihnen duch eine forciert «moderne», offenbar an der Filmakademie erlernte Inszenierung und Montage distanzieren zu müssen. «La rusna pearsa» ist daher weder Fisch noch Vogel, weder die Beschwörung einer magischen Welt, die über den Zeitgeist obsiegt, noch eine irgendwie überzeugende Begründung, warum die heutige Welt die Werte und Kräfte vergangener Zeiten braucht. Was bleibt, ist ein streckenweise immerhin skurriles, meist jedoch bloss holprig-polterndes, wirres Volkstheater mit krachenden Chargen (Dorfdespot Crest!). Weder Handlung noch Stimmungen vermögen in Bann zu ziehen, man bleibt als mehr oder weniger interessierter Zuschauer draussen und wundert sich über dieses Kuriosum schweizerischen Filmschaffens. ■

The Secret Garden

Regie: Agnieszka Holland
USA 1993

Der geheime Garten

Trudy Baumann

Obwohl die britisch-amerikanische Autorin Frances Hodgson Burnett (1849-1924) keineswegs nur Kinderbücher geschrieben hat, kennt man sie heute hauptsächlich als Verfasserin von «Little Lord Fauntleroy» (1886) und «The Secret Garden» (1911), ihren am meisten beachteten Kinderbüchern. Von diesen gibt es längst Kino- und Fernsehfassungen. Die letzte Kino-Adaptation von «The Secret Garden» entstand 1949 (Regie: Fred M. Wilcox), die jüngste Fernsehversion 1987 (Regie: Alan Grint).

Im Zuge der «Wiederentdeckung» der *kid movies* durch die Hollywood-Industrie 1993 (aktuellstes Beispiel ist «Free Willy», die Geschichte einer Freundschaft zwischen einem Waisenjungen und einem Wal) ist nun auch dieses Remake von «The Secret Garden» entstanden – inszeniert von der polnischen, in Paris lebenden Regisseurin Agnieszka Holland und produziert von American Zoetrope, Francis Ford Coppolas Produktionsgesellschaft. Für Agnieszka Holland markiert der Film zudem ihre Hollywood- Premiere. In ihren letzten beiden Filmen («Hitlerjunge Salomon», 1991, und «Olivier Olivier», 1992) hatte sie sich offenbar als sensible Regisseurin im Umgang mit Kindern und Jugendlichen empfohlen.

Die Kinderdarsteller sind eindeutig auch die Stärke dieses Films. Im Mittelpunkt steht die erst zehnjährige Mary Lennox (Kate Maberly) – eine Heldin als willkommene Abwechslung zu den jungenlastigen *kid movies* –, die um die Jahrhundertwende als Vollwaise auf das düstere, im englischen Yorkshire gelegene Schloss ihres Onkels Lord Craven (John Lynch) kommt. Dort bleibt sie mehr oder weniger sich selbst überlassen, nur überwacht von der gestrengen Haushälterin Mrs. Medlock (Maggie Smith), die letztlich aber doch ein fühlendes Herz zu besitzen scheint. Der gramgebeugte Lord Craven befindet sich die meiste Zeit auf Reisen, offenbar fest entschlossen, sich aus seinem Leben irgendwie fortzustehlen, weil er das Liebste in seinem Leben verloren hat: seine Frau. Darunter leidet vor allem sein als behindert geltender Sohn Colin (Heydon Prowse), Marys gleichaltriger Cousin, der abgeschirmt im Schloss dahinkränkelt, und die Dienerschaft mit seiner hysterischen Angst vor Bakterien auf Trab hält.

Andrew Knott, Heydorn Prowse, Kate Maberly

Dieses traurige und trostlose Dasein von Mary und Colin beginnt sich allmählich zu ändern, als Mary auf ihren einsamen Streifzügen ums Schloss dank eines Rotkehlchens einen verwilderten und verschlossenen Garten entdeckt, den seit dem Tod von Lady Craven niemand mehr betreten hat. Zusammen mit Dickon (Andrew Knott), einem «Naturjungen», der nicht nur mit einer ganzen Menagerie von zahmen Tieren auffährt, sondern auch gleich zwei «grüne Daumen» zu besitzen scheint, bringt Mary den Garten nach langer Zeit wieder zum Blühen. Und Colin, von den Erzählungen seiner Cousine fasziniert, verlässt auf einem Rollstuhl erstmals sein muffiges, lichtloses Zimmer und lernt im Garten gehen. Dieser geballten erwachten Lebensenergie der Kinder weicht sogar der Gram des heimkehrenden Lord Craven. Eine weniger buchstabengetreue Umsetzung der Buchvorlage (Drehbuch: Caroline Thompson) hätte diesem Film gutgetan, denn der hohe Symbolgehalt der Natur, der erblühende Garten als Metapher für das Aufblühen der Kinderseelen, wirkt in dieser praktisch Eins-zu-Eins-Umsetzung zu kräftig aufgetragen. Manchen mag der Film daher zu kitschig und märchenhaft vorkommen, was er durchaus auch ist (mit wunderschönen Bildern). Viel mehr als das ist auch Frances Hodgson Burnetts Buch nicht, was seinem andauernden Erfolg als Kinderbuchklassiker offensichtlich keinen Abbruch tut. ■

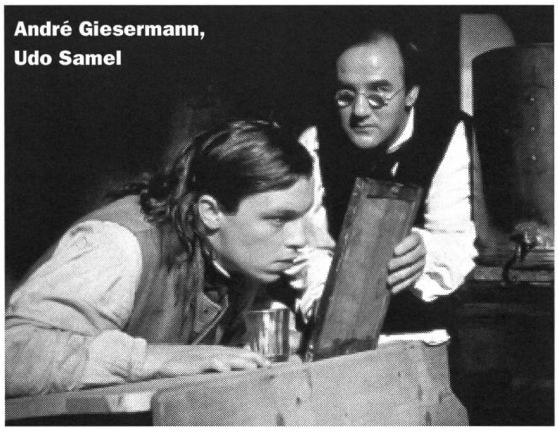
Kaspar Hauser

Regie: Peter Sehr
Deutschland 1993

Michael Lang

Das Phänomen «Kaspar Hauser» beschäftigt Historiker und Wissenschaftler seit über einem Jahrhundert, hat auch zeitgenössische Filmemacher zu eigenwilligen Werken inspiriert. François Truffaut, als sensibler Porträtist ohnehin unvergessen, griff in «L'enfant sauvage» (1970) eine vergleichbare Findel- oder Wolfskind-Geschichte auf, derweil sich Werner Herzog dem eigentlichen Fall selbst zuwandte. «Jeder für sich und Gott gegen alle» (1974), mit dem aussergewöhnlichen Darsteller Bruno S. im Zentrum, beschäftigte sich vordringlich mit dem Individuum Hauser, seinem verqueren, verwirrenden Denken und Handeln – eine Folge seines offensichtlich langjährigen Ausgeschlossenseins von aller menschlichen Kommunikation. Dass Herzog die heute wieder heftiger diskutierte Frage nach der wahren Herkunft des Sonderlings und die damit verbundene politische Dimension weitgehend aussen vor liess, mindert den ethischen Wert seines Films nicht, war auch die Folge fehlender gesicherter Fakten. Nun aber hat der 1951 geborene Deutsche Peter Sehr, studierter Chemiker und Physiker, die exemplarische Tragödie des Kaspar Hauser zum Thema des hochinteressanten, dramaturgisch gelungenen, glänzend gespielten und zuweilen episch inszenierten neuen Films gemacht. Der sich, Sehr betont es selbst, weit mehr den historischen Wahrheiten verpflichtet fühlt, Erkenntnissen also, die in den vergangenen 15 Jahren in gehäufter Form greifbar geworden sind; trotz des unentwegten Versuchs des Adelshauses Baden, die wenig ruhmreiche Episode zu vertuschen.

Peter Sehr erzählt detailliert und pointiert, was nach der Geburt des badischen Erbprinzen am 29. September 1812 geschah und hätte geschehen sein können: Dass die intrigante Gräfin Hochberg (Katharina Thalbach) den Thronfolger mit einem anderen Säugling vertauschte, das adelige Kind in einem Schloss am Oberrhein versteckte, dann als Faustpfand für die Rückgewinnung der Pfalz verwandte. Politische Wirren, Furcht vor Entdeckung des Verbrechens sollen später zur gewaltsamen Internierung des Kaspar genannten Jungen auf einem Schloss im Oberfränkischen geführt haben. Erst 1828 wird der fast sprachlose, aber hochintelligente junge Mann in Nürnberg ausgesetzt und zum Objekt grössten und vielfältigsten Interesses. Wer dieser Kaspar Hauser ist, wird nun die Hauptfrage, die Neugier und Ängste auslöst. Peter Sehr hat mit einem für deutsche Filme recht hohen Budget von sechs Millionen Mark das Drama, die Tragödie eines verschandelten, missbrauchten, verhinderten Lebens famos eingerichtet. Das Resultat war anfangs ein dreistündiger Fernsehfilm, später eine auf rund zwei Stunden verkürzte Kinofassung. Berichtet wird virtuos und mit überwiegend einnehmender formaler Eleganz von dem mannigfachen Versuch, die Figur Hauser in den Griff zu bekommen, ihr gerecht zu werden. Über die zwingend reduzierte, aber durchaus glaubwürdige Aufschlüsselung des politisch-sozialen Umfelds vorab im ersten Teil und mit zahlreichen Episoden aus der Hauser'schen Vita gelingt dem Autor eine interessante und spannende Annäherung an den legendären Helden von der traurigen Gestalt. Erstaunlich, wie es Sehr gelungen ist, eine Mischung aus semidokumentarischer Studie und phantasievoller fiktiver Handlung vorzulegen, ohne indessen ins brackige Gewässer fragwürdigen Spekulierens abzudriften.


André Giesermann, Udo Samel

Wesentlichen Anteil am Gelingen des ehrgeizigen Projekts hat der exzellent geführte André Eisermann in der Titelrolle, zusammen mit einem stark spielenden Ensemble. Was lehrt Sehrs Hauseriade, dank einer sensiblen, mutigen Aufarbeitung? Die Hinterfragung jedes menschlichen Einzelschicksals verlangt stets auch den Rundblick, eine kritische Sicht auf das ganze Umfeld; im besonders spektakulären Sonderfall des 1833 ermordeten Kaspar Hauser, wie ihn Sehr aufrollt, wird die Binsenwahrheit bildhaft klar bestätigt. Ohne Sensationshascherei wagt Sehr auch ironisch gebrochene Blicke auf die tragisch-komischen, grotesken Zusammenhänge und nimmt eine durchgehend überzeugende ethische Grundhaltung ein. Dieser Kaspar-Hauser-Film ist das Gegenteil von Betroffenheitskino, weil es zwar emotional bewegt, aber das Emotionale – das die Figur selbst zur Übertreibung verführend auszeichnet – nie denunziert. Dafür aber dem Manne selbst, seinem Hingeworfen- und Ausgesetztsein in einem lebensfeindlichen gesellschaftlichen Kontext respektvoll nachsinnt. ■