

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 34 (1982)
Heft: 24
Rubrik: Filmkritik

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: 01.05.2026

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

La notte di San Lorenzo (Die Nacht von San Lorenzo)

Italien 1982. Regie: Paolo und Vittorio Tavianis
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/318)

Im Juli 1944 verübten die Deutschen ein Massaker an einem Teil der Einwohner des toskanischen Städtchens San Miniato, dem Geburtsort von Paolo und Vittorio Tavianis. Dieses Ereignis hat die beiden Brüder, die damals 13- und 15jährig waren, tief geprägt. Als sie zehn Jahre später, zusammen mit Cesare Zavattini, ihren ersten Kurzfilm drehten, hiess dieser «San Miniato, luglio '44». Weil die Regierung, die damals, 1954, dabei war, die Beziehungen zu Deutschland wieder herzustellen, Ausschreitungen befürchtete, wurde die öffentliche Aufführung dieses antifaschistischen Films verboten.

Wenn die Tavianis Brothers nun, fast 30 Jahre später, die Ereignisse von 1944 noch einmal zum Thema eines Films machten, geschah das aus einer ganz andern Optik heraus. Es ging ihnen nicht mehr um die Rekonstruktion eines historischen Ereignisses, nicht um die Denunziation eines von deutschen Nazis und italienischen Faschisten begangenen Verbrechens. Sie wollten vielmehr zeigen, wie sich ein reales Ereignis im Gedächtnis jener, die es erlebt oder davon gehört haben, verwandelt und zur Legende, zum Mythos wird, wo alles Geschehene und Erlittene seinen tieferen Sinn bekommt. Aber wenn die Tavianis Geschichten erzählen, dann tun sie es nicht um ihrer selbst willen, sondern aus aktuellen Bedürfnissen heraus. «Als wir *«Il prato»* (1979) gemacht haben, wollten wir den Schmerz und die Ängste ausdrücken, die wir um uns herum, vor allem bei den Jungen, spürten, wollten auf Fragen eingehen, die die Gesellschaft sich und uns stellt. Mit *«La notte di San Lorenzo»* antworten wir nicht auf diese Fragen, aber wir sagen, in welchen Zustand die Men-

schen sich versetzen sollen, um versuchen zu können, darauf zu antworten.» Um die bleierne Zeit, in der wir heute leben, verstehen zu können, müsse man sie auch mit den diamantenen Jahren der Kriegszeit konfrontieren. «Es waren entsetzliche Jahre, aber auch Jahre, in denen die Menschen all das offenbaren mussten, dessen sie fähig waren, im Guten wie im Schlechten. Notwendigkeit und Wollen vermengten sich oft; die Zeit schien sich zu verdichten. Heute, bequem installiert in unseren Fauteuils, vergessen wir diese Möglichkeiten.» Aufgewachsen in einer Gegend der Toscana, die für die Tavianis noch manch mittelalterlichen Aspekt hatte, empfinden sie es als eine Chance, «ein kollektives Abenteuer intensiv miterlebt zu haben, in dessen Verlauf sich alle vor unseren Augen verändert haben; und diese Erschütterung war eine Befreiung. Wir sahen, dass das, was unabänderlich schien, es nicht war. In der Zeit eines Sommers lernten wir ein für allemal, dass alles gerettet werden kann, wenn man alles verloren glaubt... Unglücklicherweise erfolgt diese Erschütterung in Blut und Leiden, und dies verweist auf die Ambiguität aller menschlichen Erfahrung.»

Der Film beginnt mit einem Postkartenbild aus einem Zimmer heraus auf einen nachtblauen Sternenhimmel. Es ist der 10. August, die Nacht von San Lorenzo, in der ein Wunsch erfüllt wird, der beim Fallen einer Sternschnuppe ausgesprochen wird. Und aus dem Off formuliert eine sanfte Frauenstimme den Wunsch, dass es ihr gelingen möge, dem geliebten Kind mit den richtigen Worten zu erzählen, was in einer längst vergangenen und ganz anderen Nacht von San Lorenzo sich ereignet hat. Die Erzählerin wird erst am Schluss des Films sichtbar: Es ist Cecilia, die als sechsjähriges Mädchen erlebte, was sie nun ihrem Kind vor dem Einschlafen erzählt hat. Der Film war die Erfüllung ihres Wunsches.

Damals, im Juli 1944, erlebte die kleine Cecilia mit der ganzen Bevölkerung Stun-

den der Angst und des Schreckens. Es sind die Tage vor der Befreiung durch die alliierten Truppen. Die deutschen Besatzer haben die Häuser, ausser jene der Faschisten, miniert, um sie zu sprengen. Die Bevölkerung hat sich ratlos in einen grossen Keller geflüchtet, in Erwartung der Sprengungen oder der ungewissen Befreiung. Der Bürgermeister überbringt von den Deutschen den Befehl, die Bevölkerung habe sich in der Bischofskirche zu versammeln. Da erhebt sich Galvano, ein älterer Mann (Omero Antonutti), und fordert seine Schicksalsgenossen auf, nicht weiter im Ungewissen zu warten, sondern das Schicksal selber in die Hände zu nehmen und den im Anmarsch vermuteten Amerikanern entgegenzugehen. Es gelingt ihm, einen Teil der Einwohner zu überzeugen. Sie stärken sich mit einem Imbiss, ziehen schwarze Kleidungsstücke über, um in der Nacht nicht gesehen zu werden, dann machen sich die Männer, Frauen und Kinder auf den unsicheren, gefährvollen Weg – ein Unternehmen wie einst der Exodus der Juden unter Moses aus Ägypterland. Während jene, die mit dem Bischof abwartend in der Kirche Schutz suchten, zum grössten Teil umkommen, weil die Deutschen auch die Kirche sprengen, suchen die andern den Weg zur Befreiung und in die Freiheit. Dabei werden sie von den erlebten und erlittenen Gefahren und Nöten auf die Probe gestellt. Sie machen Erfahrungen, durch die sie verändert und reifer werden. Sie erleben, wie sie aufeinander angewiesen sind, untereinander solidarisch sein müssen. Und indem sie sich einander öffnen, sich voreinander aller Masken entledigen, entdecken sie die Fähigkeit, zusammen trotz Angst und Leiden und Tod inmitten der Schrecknisse des Krieges und der mörderischen Auseinandersetzungen zwischen Faschisten und Widerstandskämpfern zu überleben und sogar Momente des Glücks, der Freude und der Liebe zu erleben.

Alle Ereignisse des Films sind wirklich passiert. Die Tavianis haben sie zum Teil selbst erlebt oder sie aus verschiedenen Quellen zusammengetragen. Aber der Film erzählt sie so, wie sie sich in den fast 40 vergangenen Jahren in der Erinnerung verändert haben: mit Übertreibungen



Geschichte aus der Erinnerung als Mädchen, das sich mit seiner Mutter vor den Nazis flüchten musste: aus «La notte di San Lorenzo».

und Auslassungen, mit Verklärungen, phantastischen Sprüngen und immer wieder mit der kindlichen Unbefangtheit der sechsjährigen Cecilia, durch deren Augen manche Episoden gesehen sind. Dadurch erhält der Film eine formale und inhaltliche Vielfalt und Vielschichtigkeit, die so sicher und gekonnt wohl nur die Brüder Taviani zu bewältigen vermögen. Die Poesie des Märchens, die Phantastik des Traums, die Naivität der Legende und der Realismus der dokumentarischen Rekonstruktion verbinden sich hier zu einer geschlossenen filmischen Erzählung, die von der Zerrissenheit, den kollektiven Ängsten, dem gemeinsamen Leiden und den individuellen Helden des italienischen Volkes erzählt. Wie schon in «Padre Padrone» gelangen den Tavianis immer wieder Szenen, die in

ihrer Verdichtung zu Symbolen werden, die geistige und religiöse Wurzeln freilegen: der Auszug unter Leitung Galvanos ist von alttestamentlichem Zuschnitt; das gemeinsame Brotbrechen des Bischofs mit seiner Herde vor dem Massaker oder der Halt der Flüchtlinge unter dem Kreuz eines Kalvarienberges haben neutestamentliche Bezüge. Auf eine andere Wurzel Italiens verweist der alte Olinto, der Cecilia Passagen aus der «Aeneis» zitiert, sodass sich beim Zusammenstoss zwischen Faschisten, Widerstandskämpfern und der Gruppe Galvanos die Kämpfenden in ihrer Vorstellung in antike Recken verwandeln. Und da ist die immer wiederkehrende Stelle aus Mozarts «Requiem», der liturgische Text «Hostias et preces» («Opfergaben und Gebete bringen wir zum Lobe Dir dar, o Herr») aus dem «Offertorium». Mit diesem und anderen musikalischen Motiven – auch italienische Volksmusik und ein Wiegenlied am Beginn und Schluss des Films – werden zusätzliche Elemente in den Film eingebracht, die ihn strukturieren und «vertiefen», ein Vorgehen, das bei den Filmen der Tavianis von grösster Bedeutung ist. «La notte di San Lorenzo» ist vor allem ein Film über die Hoffnung. Ganz zu Beginn wird die Botschaft ausgesprochen, die der Film vermitteln will: «Wenn es wahr ist, dass das Ende der Welt immer nahe ist, dann ist es unsere Pflicht, zu überleben», sagt der Priester zum Hochzeitspaar vor ihm, die Moralpredigt abbrechend, zu der er wegen der bereits hochschwangeren Braut ansetzte. Der Film ist nichts anderes als ein Epos des Überlebens trotz allem. «Vielleicht hat sich nicht alles genau so zugetragen», sagt die Erzählerin Cecilia am Schluss, «aber es ist eine wahre Geschichte, und auch wahre Geschichten nehmen manchmal ein gutes Ende.» Die Tavianis haben für dieses «gute Ende» ein wundervolles Bild gefunden: Nach der Nacht, in der Galvano und Concetta ihre jahrzehntealte Scheu überwunden und in der Liebe zueinander gefunden haben, begrüsst sie eine junge Frau mit den Worten: «Wir sind befreit». Das trifft für das bejahrte Paar, aber auch für das ganze Land zu. Draussen regnet es, und gleichzeitig scheint die Sonne, und die Kirchenglocken läuten. Die Leute

Galvanos, auch sie verändert und erneuert, fahren ohne Galvano nach Hause. Sie brauchen keinen Chef mehr. Galvano bleibt allein zurück, stapft im Regen durch Pfützen – befreit, reingewaschen, erlöst. Franz Ulrich

Passion

Frankreich/Schweiz 1982. Regie: Jean-Luc Godard (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 82/319)

Für das Westschweizer Fernsehen hat Jean-Luc Godard einen Videofilm «*Scénario du film «Passion»*» realisiert, der eigentlich jede Vorführung des Kinofilms «Passion» begleiten sollte. Der Videofilm ist nicht nur von der Gestaltung her höchst ungewöhnlich und einfallsreich, sondern gibt auch einen interessanten, ja faszinierenden Einblick in das «Denkkräftwerk» Godard und in die Konzeption und Entstehung von «Passion». Damit liefert Godard vor allem auch einen Schlüssel zum besseren Verständnis seines auf den ersten Anblick nicht gerade leicht verständlichen Films.

Man kann sich darüber mokieren und der Meinung sein, ein Film, der eine solche Interpretationshilfe benötige und nicht aus sich selber zu verstehen sei, sei misslungen. Das mag teilweise hier auch der Fall sein, und Godard selber weist in seinem Videofilm freimütig darauf hin, dass er manches nicht wie gewollt habe realisieren können und deshalb nicht gelungen sei. Dass Godard in diesem Videofilm eine Art Rechenschaft ablegt über seine Arbeit an «Passion», ist auch in Hinsicht auf seine Konzeption der Arbeit mit dem Medium Film sehr aufschlussreich. Und im übrigen sollte auch für den Film billig sein, was der Literatur recht ist: Dass die Sekundärliteratur über Hoelderlin, Kafka, Joyce – um nur drei Namen zu nennen – weit umfangreicher ist als ihr Werk, tut der Bedeutung dieser Autoren keinen Abbruch. Dass die Interpretationsflut ein literarisches Werk manchmal eher zudeckt als erschliesst, trifft zwar auch zu. Bei Godards «Werkstattgespräch» über «Passion» ist dies jedoch sicher nicht der



Der Arbeitgeber (Michel Piccoli) und die widerspenstige Arbeitnehmerin (Isabelle Huppert) in «Passion».

Fall, denn es ist ihm auf didaktisch geradezu raffinierte Weise gelungen, die Genese von «Passion» einleuchtend darzulegen.

Bezeichnend für Godard ist, dass er dieses «Scénario» erst machen konnte, nachdem der Film fertig war. Godard hält nichts mehr davon, zum vornherein festgelegte, festgeschriebene Geschichten zu erzählen. Seit den sechziger Jahren geht es ihm in seinen Videoproduktionen und Kinofilmen («Numéro deux», «Sauve qui peut – la vie») darum, Kommunikationsformen und -barrieren darzustellen, die Bildmedien und ihre Botschaft zu hinterfragen, die politisch-ökonomischen Zwänge im Medienbereich zu analysieren und über die eigene Arbeit zu reflektieren. Er experimentiert und improvisiert, um die Realität des Bildes sichtbar zu machen und damit ein Bild der Realität zu gewinnen. Seine Filme bieten keinen Ersatz für die Realität und auch keine Illusion davon. Godard ist ein Forscher, Erfinder und

Pröbler, ein unruhiger, verbissen suchender Geist, der sich manchmal verrenkt, in Sackgassen gerät und sich in formalen und theoretischen Spielereien verliert, letztlich aber nichts anderes macht, als hartnäckig die Möglichkeiten des Mediums Film zu erproben und die Arbeit des Filmemachens zu reflektieren. Das ist bei ihm ein dialektischer Prozess: «Scénario du film «Passion»» zeigt, dass mit der Realisierung dieses Films formale und thematische Positionen erprobt und zugleich überholt wurden. Im nächsten Film wird Godard die gemachten Erfahrungen verwerten und neue Lösungen suchen.

Godard hat die drei Hauptdarsteller von «Passion» – Isabelle Huppert, Jerzy Radzilowicz, Hanna Schygulla – engagiert, bevor er wusste, wovon sein Film handeln würde. Sie waren das «Material», von dem er ausging und aus dem er die Fragmente einer Geschichte entwickelte, die etwa so zusammengefasst werden kann: In einem Betrieb in der Westschweiz (wo Godard übrigens herkommt) ist die Fabrikarbeiterin Isabelle (Isabelle Huppert) vom Direktor (Michel Piccoli) entlassen worden. Er weigert sich trotz Protesten

und Unterstützung durch Kolleginnen, ihr den Arbeitsplatz zurückzugeben oder eine Abfindung zu bezahlen. In der Nähe dreht der Pole Jerzy (Jerzy Radzilowicz), der in Andrzej Wajdas «Der Mann aus Marmor» den Mateusz Birkut, in «Der Mann aus Eisen» dessen Sohn Tomczyk spielte) einen Film, in dem berühmte Gemälde als lebende Bilder nachgestellt werden. Isabelle interessiert sich für die Dreharbeiten und verliebt sich in Jerzy. Auch Hanna (Hanna Schygulla), die Frau des Fabrikdirektors und Besitzerin eines Motels, in dem die Filmequipe logiert, verliebt sich in den Regisseur. Jerzy gelingt es nicht, «eine Geschichte für seinen Film zu finden, obwohl es doch 50 Geschichten um ihn herum gibt» (Godard). Er kehrt schliesslich nach Polen zurück.

Diese Skizze einer Geschichte benutzt Godard nur, um optische Bilder, Visionen zu komponieren, fiktive und dokumentarische Szenen zu schaffen und alles in Bewegung und miteinander in Beziehung zu setzen. Godard wollte/konnte kein Drehbuch schreiben, sondern zuerst seine Bilder inszenieren, um sie sehen zu können («avant de parler – voir!»). Das Geschriebene sei etwas, das versichere, beruhige. Darum wollten die Medien, vorab das Fernsehen, nur noch mit Geschriebenem, Gesichertem zu tun haben – darum die ständige Verfilmung von anerkannter Literatur und Bestsellern. Weil ihm die Worte fehlten, um seine Bilder zu «erklären», sagt Godard, habe er als wichtige Elemente Malerei und Musik in den Film eingebracht. Sie ergeben, zusammen mit der fragmentarischen Geschichte um Isabelle, Jerzy und Hanna, ein vielfältiges, vielschichtiges Beziehungsfeld zum Thema «Passion» – Leiden und Leidenschaft.

Keineswegs neu im Werk Godards ist die Parallele zwischen Fabrikarbeit und Filmmachen. An beiden Orten gibt es die Arbeit und das Kapital, Untergebene und Patrons, Machtlose und Machthaber, Arbeiter/Schauspieler/Techniker und Direktoren/Regisseure. Das Thema der Abhängigkeit, Unterdrückung, Verfolgung und Auflehnung wird variiert und ausgeweitet in den lebenden Bildern nach Gemälden grosser Meister (Goyas «Erschiessung der Aufständischen 1808 in

Madrid», Delacroix' «Die Freiheit führt das Volk, Pariser Aufstand von 1830»). In diesen und andern «Gemälden» setzt Godard das Leiden Isabelles in Beziehung zur Leidensgeschichte der Menschheit. Zum Thema Liebe/Leidenschaft stellt er ähnliche Verbindungen zwischen den Personen im Film und Gemälden von Tintoretto, Goya, Ingres. Godard entdeckt auch Parallelen zwischen den Gesten der Arbeit und jenen der Liebe. Und vor allem ist «Passion» auch ein Zeugnis der Leidenschaft Godards zum Film.

Godard zeigt beim Nachstellen der berühmten Meisterwerke der Malerei in Form lebender Bilder fast nie das ganze, fertige Werk, sondern immer Phasen der Komposition und Dekomposition. Die Gemälde sind im Zustand des Werdens zu sehen. Bei Rembrandts «Nachtwache» etwa wechselt Godard den Standort von Figuren und ändert den Lichteinfall. Nicht das vollendete Werk ist für Godard wichtig, sondern der Arbeitsprozess, der dahin führt: die Komposition, die Bewegung im Bild, das Licht, die Farbe. Und genau diesen Prozess des Werdens und Entstehens spiegelt der Film selber. «Passion» gibt sich nicht als fertiges, zum vornherein festgelegtes und genau umrissenes Werk, sondern als Skizze, als Entwurf mit blinden Stellen, Rissen und

Inkasso 1983

In diesen Tagen erhalten Sie, liebe Leserin, lieber Leser, die Abonnementsrechnung 1983 für ZOOM. Sie werden dabei feststellen, dass auch unsere Zeitschrift von der Teuerung nicht verschont geblieben ist. Das Jahresabonnement für ZOOM wird Sie sogar erheblich teurer zu stehen kommen als im Vorjahr, nämlich Fr. 48.– in der Schweiz und Fr. 52.– im Ausland. Dennoch glauben wir, ihnen nach wie vor eine sehr günstige Zeitschrift (Fr. 2.– pro Nummer) anbieten zu können, und wir sind auch bemüht, Ihnen im kommenden Jahr eine noch bessere Qualität anzubieten. Für Ihr Verständnis danken wir Ihnen jedenfalls schon jetzt herzlich und hoffen, Sie auch weiterhin zu unsern Lesern zählen zu dürfen.

Redaktion und Verlag ZOOM

Brüchen. Der vorliegende Film ist eine von vielen Möglichkeiten. Godard zeigt einen Schaffensprozess – das Resultat ist unfertig, fragmentarisch und dennoch bildet es ein Ganzes, das streckenweise fasziniert, irritiert, vielleicht sogar schockiert und sicher eingefleischte TV-Sehgewohnheiten in Frage stellt.

Zusammengehalten und «überdacht» wird «Passion» nicht nur durch eine virtuose Montage, sondern vor allem durch Musik von Mozart, Beethoven, Dvořak, Fauré und anderen. Im Gegensatz zum Film und zu den lebenden Bildern befindet sich die Musik nicht im Zustand des Entstehens, sondern wurde von vorliegenden Einspielungen übernommen. Diese klassische Musik bringt ein Element der Harmonie in den Film, einer Harmonie, die dem Chaos, den Konflikten und Leiden der Realität in Geschichte und Gegenwart gegenübergestellt wird. Sie symbolisiert sozusagen, in unerhört intensiver Weise bei Mozarts «Requiem», die Sehnsucht nach Erlösung vom Leiden, nach Verzeihung, Geborgenheit, Frieden. Wie noch in keinem bisherigen Werk Godards kommt in «Passion» ein metaphysischer Bereich zum Durchbruch, der bis ins Religiöse reicht. «Ich komme aus einer früher sehr protestantischen Familie. Ich fühle mich zwar keiner Konfession zugehörig, aber wenn man auf den Grund der Dinge gehen will, ist man gezwungen, zur Kindheit zurückzukehren. Als ich jung war, liebte ich die Bücher von Bernanos. Ich gab Isabelle «La vie de Simone Weil» (1809–1943, radikale Sozialphilosophin und moderne Mystikerin. F. U.) zu lesen, denn ihre Figur ist eine kleine Simone Weil auf dem Lande» (Godard). Isabelle wird im Film schon früh mit dem Stossgebet «Mein Gott, warum hast Du mich verlassen» als Opfer, nicht nur eines Arbeitskonflikts, charakterisiert. Später spricht sie, bevor sie mit Jerzy schläft, das lateinische Gebet «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis pacem» aus der Messliturgie (Requiem). Das ist keineswegs blasphemisch gemeint, sondern Ausdruck der Trauer über das Böse zwischen den Menschen, des Bedürfnisses nach Vergebung aller Schuld. Und wie ein Gebet wirken auch gewisse langsame, ja liturgisch-feierliche

Kamerafahrten, etwa die mehrmals wiederholte Fahrt beim Versuch, El Grecos «Himmelfahrt Mariä» zu rekonstruieren.

Diese Sequenzen besagen keineswegs, dass Godard religiös oder gar fromm geworden ist. Er benutzt diese religiösen Elemente in Bild und Musik nur, um eine Befindlichkeit des Menschen – Trauer, Schmerz, Verlorenheit, aber auch Sehnsucht nach menschlicher Solidarität, nach Befreiung und Erlösung – auszudrücken. Wie eh und je ist Godard auch in «Passion» ein politisch engagierter Gesellschaftskritiker. Das zeigt sich nicht nur darin, wie er die Arbeitswelt Isabelles oder den arroganten Fabrikbesitzer (über)zeichnet, sondern noch viel eindrücklicher etwa darin, dass er die Arbeiterin Isabelle stottern lässt: «La parole ouvrière bégaye» (Godard). Auf die Frage, warum sie noch stottere, obwohl sie doch geheilt sei, antwortet Isabelle: «Mais tu sais, l'usine, le travail, on n'en parle pas du premier coup». Die Patrons verfügen auch über die Sprache, die Arbeiterin muss diese erst noch lernen.

Franz Ulrich

Die Weisse Rose

BRD 1982. Regie: Michael Verhoeven (Vorspannungaben s. Kurzbesprechung 82/335)

«Sie haben etwas Einfaches verteidigt, sind für etwas Einfaches eingestanden, für das Recht und die Freiheit des einzelnen Menschen, für seine Entfaltung und sein Recht auf ein freies Leben. Sie haben sich keiner aussergewöhnlichen Idee geopfert, haben keine grossen Ziele verfolgt; was sie wollten, war, dass Menschen in einer menschlichen Welt leben können. Und vielleicht liegt darin das Grosse, dass sie für etwas so Einfaches eintraten und ihr Leben dafür aufs Spiel setzten...» So wenig weisevoll urteilte Inge Scholl 1947 über die von Nationalsozialisten 1943 hingerichteten Mitglieder der Widerstandsgruppe «Die Weisse Rose», der auch ihre Geschwister Hans und Sophie Scholl angehörten.



Wulf Kessler und Lena Stolze als Hans und Sophie Scholl.

Regisseur Michael Verhoeven und Drehbuchautor Mario Krebs erzählen nun die Geschichte dieser Widerstandsorganisation als Film. Kein tränendrüsendrückendes Epos mit der pathetischen, nur rückwärtsgewandten und darum unverbindlichen «Nie wieder!»-Botschaft ist das Resultat von über fünfjähriger Arbeit. Entstanden ist vielmehr ein unpräntiöses, gerade wegen seiner schlichten Direktheit betroffenenmachendes Werk, dessen Inhalt und Aussage einen noch Tage nach dem Kinobesuch beschäftigen.

Mit einer distanzierten Kamera wird das Geschehen von der Ankunft Sophies in München bis zu ihrem Tod auf dem Schaffot verfolgt. Dazwischen liegen die Entdeckung, dass ihr Bruder gemeinsam mit ein paar Freunden das lebensgefährliche Unterfangen auf sich genommen hat, Flugblätter mit systemfeindlichen Gedanken zu verfassen und zu verteilen; Sophies aktive Teilnahme an den Aktionen (was mit einer gleichzeitigen Loslösung von der traditionellen passiven Frauen-

rolle einhergeht); die ständige Angst vor der Aufdeckung; die unter der Anspannung ausbrechenden Reibereien unter den jungen Leuten: das Bewusstsein von der relativen Sinnlosigkeit ihres Unternehmens – gleichzeitig aber auch die Gewissheit von der absoluten Notwendigkeit und Richtigkeit ihres Tuns.

Die Nachwelt hat schon sehr bald nach dem Krieg die Frage nach der Motivation dieses mit dem Leben bezahlten Widerstands beschäftigt, war doch die Norm zu jener Zeit das Schweigen jener berühmten Mehrheit. Es scheint, als ob mit der Antwort auf diese Frage auch der (Wertungs-)Grund gesucht würde, den Widerstand im Nachhinein zu glorifizieren oder herabzutun: «Während die einen über sie spotteten und sie in den Schmutz zogen, sprachen die anderen von Helden der Freiheit», so Inge Scholl 1947. Sie hat bereits wohl damals in diesen Wertungen das Bemühen herausgespürt, sich selbst von den Helden oder bemitleidenswerten Naivlingen abzusetzen, um sich quasi das Argument zurechtzulegen, warum man selbst in der gleichen Lage nicht gleich gehandelt hat oder gleich handeln würde.

Daher ihre eingangs zitierten schlichten Bemerkungen. Tatsächlich heisst den Widerstand der «Weissen Rose» mit sozio-kulturellen, psychologischen, religiösen oder politischen Begriffen erklären zu wollen, die Sache komplizieren, einen einfachen Sachverhalt in nichtssagende Termini einhüllen, unkenntlich machen, ja entstellen. Die äusseren Umstände spielen eindeutig eine sekundäre Rolle in der Beurteilung der Tat.

Denn die entscheidende Motivation ihres Handelns wurzelte in so einfachen Grundsätzen wie die grundlegenden Rechte, die sie zu verteidigen suchten. Was sie antrieb, war die Liebe zur Wahrheit und Freiheit und die eng damit verknüpften Idee von der Verantwortlichkeit des Menschen. In dieser einfachen Grundhaltung (einfach erscheint sie jedenfalls) liegt die Identifikationsbasis für den Zuschauer, eine Identifikation, die nicht bloss auf der Sympathie mit den handelnden Personen beruht, sondern auch mit der von ihnen vertretenen, verkörperten Idee.

Die Stärke von Verhoevens und Krebs' Film liegt in der deutlichen Betonung dieser für den freien Menschen grundlegenden Verantwortlichkeit des Individuums. Es ist dies allerdings eine Idee, der man sich, wie der Film an verschiedenen Beispielen demonstriert, immer wieder zu entziehen sucht: entweder aus Opportunismus oder aus Angst vor Repressalien oder aus Resignation angesichts der scheinbaren Sinnlosigkeit einer aktiven Haltung.

Es ist das Verdienst von Autor und Regisseur, eine solche wesentliche Sicht der Vorgänge in und um die «Die Weisse Rose» ermöglicht zu haben. Sie mussten deren Mitglieder dafür erst vom «Makel» religiösen Schwärmertums befreien. Dass sie die Kraft zum Widerstand im Glauben, in einer durch und durch lebensbejahenden Einstellung fanden, sie also keineswegs engstirnige Fanatiker oder Asketen waren, wird mehrmals gezeigt, wenn auch nicht verbalisiert. Dass Verhoeven mehr Gewicht auf das politische als auf das religiöse Selbstverständnis legt, ist mit seiner Absicht erklärbar, die heute gegenüber religiös motivierten Vorbildern eher skeptische Jugend zu er-

reichen. Denn Verhoeven versteht seinen Film nicht nur als Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung. Das erklärt die weitgehend fehlende Einbettung der Handlung in den geschichtlichen Hintergrund, sowie die sehr spärlichen biografischen Angaben zu den einzelnen Personen. In der bei Fischer herausgekommenen Filmdokumentation werden diese «Mängel» mehr als wettgemacht. Dort kommt auch zum Ausdruck, als was Verhoeven seinen Film vielleicht hauptsächlich versteht: als Aufforderung an die heute Lebenden, ihrer Pflicht nachzukommen, verantwortlich zu denken und zu handeln. Zum Glück ist kein derart weitgehender Einsatz mehr nötig, aber dafür sind auch die Gegner nicht mehr so klar definiert. Die politischen Verhältnisse haben sich verändert. Dementsprechend stehen andere Streitpunkte im Mittelpunkt – primär wohl das ökologische, das ökonomische und das militärische Gleichgewicht – und sind andere Formen des Widerstands gefragt: Widerstand gegen Passivität und Resignation, gegen Vereinnahmung durch irgendwelche Ideologien, seien es die vom «rechten» oder «linken» Lager. Dagegen sind zu stellen: sich informieren, eine freie, das heisst eigene Meinung bilden und für sie einstehen. Dass kein Engagement sinnlos ist, langfristig gesehen (und das ist die entscheidende Zeitperspektive), beweist gerade der damals so sinnlos erscheinende Tod der Mitglieder der «Weissen Rose»: Heute, vierzig Jahre nach ihrer Ermordung, gereicht uns ihre Überzeugung zum Vorbild.

Ein Wort noch zu den Schauspielern: Hat man am Anfang noch etwas Mühe, vor allem die männlichen Darsteller voneinander zu unterscheiden (gleicher Haarschnitt, ähnliche Kleider), so bleiben einem ihre Gesichter mit der Zeit regelrecht im Gedächtnis haften. Vor allem Wulf Kessler und Lena Stolze als Hans und Sophie Scholl beeindruckten mit ihrem offenen, aufmerksamen, ernststen Ausdruck. Sie verkörpern ohne schauspielerische Attitüden ihre Personen auf ideale Weise. Vielleicht ist dies mit ein Grund, warum Lena Stolze im Anschluss an «Die Weisse Rose» die Sophie in Percy Adlons «Fünf letzte Tage» nochmals gespielt hat.

Tibor de Viragh

E. T. – The Extra-Terrestrial

USA 1982. Regie: Steven Spielberg.
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung
82/329)

Ganz fasziniert von den Lichtern von Los Angeles, die im Dunkeln blitzen, übersieht eines der fremden Wesen aus dem All die herannahende Gefahr. Seine Begleiter können ohne es in der letzten Sekunde fliehen. Es bleibt alleine auf der Erde zurück. Getrieben von Angst, Hunger und Kälte wagt es sich an den Rand der Stadt, wo die ersten Häuser stehen. Hier findet der zehnjährige Elliott das fremde Wesen, versteckt es in seinem Zimmer vor den Erwachsenen und freundet sich langsam mit E. T., dem Ausserirdischen, an.

Elliotts Vater lebt mit einer anderen Frau in Mexiko und seine Mutter leidet noch immer, wie Elliott auch, unter der Trennung. Deshalb versteht der kleine Junge sehr gut, was in E. T. vorgeht. E. T., ein Wesen von hoher Intelligenz, findet sich langsam in der fremden Welt zurecht. Er lernt Englisch und bastelt sich einen Funkapparat, mit dem er nach Hause telefonieren will. An Halloween schmuggeln ihn Elliott und seine zwei Geschwister aus der Stadt. Auf einer Waldlichtung kann er seinen Hilferuf aussenden.

Aber auch die NASA hat inzwischen den Aufenthaltsort des fremden Wesens herausgefunden. Die Wissenschaftler bauen ein steriles Zelt um das ganze Haus und schliessen den todkranken E. T. an furchterregende Drähte an, weil sie ihn genau untersuchen wollen. E. T. stirbt und wird in einer sargähnlichen Gefriertruhe abgelegt. Dort darf Elliott Abschied nehmen. Und plötzlich beginnt das rote, blubbernde Herz E. T.'s wieder zu strahlen.

Aber nur Elliott merkt es und entführt E. T. in einem Ambulanzwagen. Jetzt beginnt eine wilde Verfolgungsjagd, die auf Velos weitergeht. Dank der magischen Kräfte von E. T. gelingt es den Kindern, ihre Verfolger abzuhängen. Sie erreichen rechtzeitig die Waldlichtung, wo das Raumschiff schon auf E. T. wartet.

Dieses Science-Fiction-Märchen erzählt Steven Spielberg, das 34jährige amerika-

nische Regie-Wunderkind, in seinem neuesten Film, der jetzt gerade rechtzeitig zur Weihnachtszeit in die Kinos kommt. Wie schon die früheren Filme Spielbergs: «Jaws» (1975), «Close Encounters of the Third Kind» (1977) und «Raiders of the Lost Ark» (1981), ist auch «E. T.», wo immer er läuft, ein immenser Kassenerfolg. Spielberg scheint ein Gespür für erfolgsträchtige Geschichten und Ideen zu haben.

Gleichzeitig mit der «E. T.»-Filmpremiere gibt es auch E. T.-Aktionen: E. T.-Velos, E. T.-Videospiele, E. T.-Bildplatten, E. T.-Lederpuppen, E. T.-T-Shirts, E. T.-Knöpfe, ETcetera. Die Vermarktung ist total.

Und es ist eben diese totale Kommerzialisierung einer Idee, die gegenüber Interpretationen von Kritikern und Äusserungen des Regisseurs starke Zweifel aufkommen lässt. Da wird eine politische Dimension in den Film hineingelegt, wenn gesagt wird, «E. T.» zeige eine Wende in der Kolonialpolitik der USA und propagiere ein neues Verhältnis zu anderen Völkern. Bei Elliott, dem zehnjährigen Knaben, geht es um das Problem des Väterverlusts und die Suche nach einem Traumpartner. Mystik (religiöse?) kommt auch noch hinzu, wenn man nur schon das Filmplakat zu «E. T.» näher betrachtet: zwei ausgestreckte Hände (nach dem Vorbild von Michelangelos «Schöpfung») am Sternenhimmel über der Erde; wo sich die Fingerspitzen E. T.'s und Elliotts berühren, funkelt ein Stern.

«Es ist ein zeitgenössisches Science-Fiction-Traumgebilde», sagt Steven Spielberg über den Film. «Es handelt von menschlichen Werten. Es befasst sich mit dem Verständnis, das die Leute füreinander haben. Es handelt von Leidenschaft und Liebe. Sie teilen miteinander so viel von dem, was sie über die Umwelt des anderen wissen, und sie entwickeln ein grosses Verständnis für die jeweiligen Probleme des anderen.»

Abgesehen davon, dass die Scheidungsproblematik nur in einer einzigen, sehr kurzen Szene angespielt wird, überwiegt im ganzen Film die Präsentation einer materiell heilen Welt (à la Walt Disney). Die Kinderzimmer sind vollgestopft mit Spielzeugen und Puppen, zu denen E. T. eine



drollige Ergänzung bildet. Die Familie lebt in einem Villenvorort, wo es keine Indianer, Neger, Mexikaner oder andere fremde Rassen gibt. Und eine allzu tiefgreifende Gesinnungsänderung in der Begegnung mit anderen Lebewesen wird dem Zuschauer auch nicht abverlangt, wenn diese den schildkrötenartig verschrumpelten Körper und die treuherzigen Augen des E. T. besitzen.

Spielberg macht es sich und dem Zuschauer zu leicht. Gewiss, er versteht es, die Spannung nach bewährten Mustern zu schüren. Auch gelingen ihm zuweilen Bilder von märchenhaftem Zauber: durch die Luft radelnde Kinder vor einem prächtigen Vollmond (à la Georges Méliès); oder Szenen voll listigen Humors: die Errettung der Frösche vor dem Sezieren in der Schule. Doch gerade hier zeigt sich wieder Spielbergs Verharmlosungstendenz, indem er die Telepathie zwischen E. T. und Elliott nur für komische Effekte benutzt.

Spielberg ist ein Profi-Filmer, der es versteht, die Emotionen der Zuschauer (Kinder und Erwachsene kindlichen Gemüts) mit mehr oder weniger Raffinesse zu

manipulieren, unterstützt von der bombastischen, pseudo-spätromantischen Musik von John Williams.

P. S.: Es wäre interessant, einmal eine vergleichende Untersuchung durchzuführen über die Darstellung von Kindern, kindlicher Unschuld und kindlicher Reife bei Regisseuren wie C. Saura, F. Truffaut, L. Buñuel, A. Kurosawa, F. Fellini usw.

Peter Kupper

Hirnbrennen

Österreich/Schweiz 1982. Regie:
Leopold Huber

(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung
82/331)

Ist es hirnverbrannt, als Theaterschaffender mit Ideen, aber ohne Geld, einen Film drehen zu wollen? Der in Zürich lebende Österreicher Leopold Huber hatte wohl ein Exposé des Drehbuchs, als er sich 1981 um einen Förderungsbeitrag der «Aktion Schweizer Film» bewarb. Diese stellte technisches Material und eine Drehequipe für die Herstellung eines Kurzfilms zur Verfügung, doch das Drehbuch war mittlerweile zu einem ausgewachsenen und geldverschlingenden Spielfilm angeschwollen. 15 000 Franken konnte die «Aktion Schweizer Film» bereitstellen, und Jurymitglied Bernard Lang, Zürcher Filmproduzent, kümmerte sich um die weitere Finanzierung des Projekts. Das Bundesministerium für Unterricht und Kunst sagte schliesslich 85 000 Franken österreichische Filmförderung zu, das Österreichische Fernsehen ORF bot 75 000 und unsere SRG noch 35 000 Franken (Angaben aus dem Presseheft). Der fehlende Rest von etwa 90 000 Franken soll nachträglich aus den Einspielergebnissen gedeckt werden, wobei sich ein entsprechend hohes Defizit bereits abzeichnet. In Zürich wurde «Hirnbrennen» nach kaum einer Woche Laufzeit vom Programm des Premierenkinos abgesetzt und in ein kleineres Kino verbannt; was der Bauer nicht kennt, weil die grosse Reklame ausbleibt, frisst er eben nicht. Dabei, sollte man meinen, hätte der Film das Zeug zur deftigen und damit auch populären Kinokost.

Ein Weiler im Hinterland zwischen Österreich und Bayern, ein paar recht baufällige Häuser und fest in den Hirnen der Leute zementierte Weltanschauungen mit Platz für religiöse Schwärmerei und schwarze Magie: Der Pfarrer wettet von der Kanzel gegen die Gleichberechtigung der Frauen und den Kommunismus, was überflüssig ist, denn die resoluten Bauersfrauen haben sowieso das Sagen, und die Schwarzen und Roten geben sich schon präventiv eins aufs Dach. Also «heile Welt» rings um die Kirche im Dorf? Diese Phase des Heimatfilms hat auch Leopold Huber hinter sich, und seine eigenen Erinnerungen an eine Kindheit auf dem Land sind offenbar nicht nur rosig. Auch mit den in Realitätsferne und Kommerzialisierung jenem Genre verwandten Lederhosen-Jodelfilmen hat er nichts zu schaffen, obwohl es auch in seinem Opus an nackten Tatsachen nicht mangelt. Viel näher stehen ihm da die ätzenden Gesellschaftsdramen eines Franz Xaver Kroetz, und diese Verwandtschaft ist innig bis zur gelegentlichen Erbschleicherei. Dass noch andere nach Kroetz die Heimaterde umgepflügt und mit den Problemen der modernen Landwirtschaft das Innere der Bauernseele nach aussen gekehrt haben (das geht bis Yves Yersins «Les petites fugues»), soll jedoch nicht alleiniger Gradmesser der filmischen Originalität sein. Die Ansätze zu einer eigenständigen Bild- und Tonsprache sind bei Huber nämlich auch vorhanden.

In diesem Weiler also leben zwei Familien in Gottesfurcht, aber mit regem nächtlichen Triebleben. Ihre Beziehungen untereinander sind kompliziert: Der Krähenbühler Bauer buhlt um Liebesgunst und Hof der Nachbarin, die Krähenbühlerin streikt aus Eifersucht im Bett und hat dafür Visionen, und der Nachbar Keller schwankt vor lauter ehelichem Elend zwischen Suff und Selbstmord. Um das Doppelpaar gruppieren sich die Leute vom Dorf, alte und junge Bauern, der Pfarrer und ein tumber, grausam verspotteter Knecht. Dann sind da die Jungen, inmitten einer Schar von kleinen (Kuckucks?) Geschwistern: Franziska Keller, die es ausschliesslich mit dem Krähenbühler-Sohn Karl hat und in ständiger Furcht vor einer Schwangerschaft lebt. Denn Karl

mit seinem komplexen Innenleben: Die Mist- und Misswirtschaft im väterlichen Betrieb «stinkt» ihm gründlich, und statt der Franziska hätte er lieber die selbstbewusste Berta aus der Stadt, die hier als Bildhauerin nach eigener Aussage «mit mässiger Begabung mittelgrosse Holzblöcke bearbeitet». In der Bewunderung für Berta und ihre archaischen Holzfiguren geht Karl einig mit dem Versicherungsvertreter Franz, der als gutgekleideter Aussenseiter der Gummistiefelgesellschaft zur Schlüsselfigur der Geschichte wird.

Denn inmitten dieser fast unübersichtlichen Menge von Filmfiguren spielt sich nun eine Kriminalgeschichte ab, die endlich alle verborgenen Leidenschaften zum Ausbruch bringt, aber überflüssigerweise auch noch weitere Personen einführt: den Kommissar mit seinem Assistenten, ein Paar wie aus bayrischen Fernsehserien, dessen Aufgabe einzig darin besteht, Stichworte zu liefern.

Wie also die liebeshungrigen Seelen lodern, wie der Hass glüht und die Gehirne in ihrer engen Verklemmtheit zu rauchen beginnen, so brennen plötzlich die Häuser, eins nach dem andern, und zwar immer die frisch versicherten. Es riecht nach Betrug. Bis sich die Frage nach dem Brandstifter und seinen Motiven geklärt hat, sind auch einige Entscheidungen gefallen. Die üppige Bauernhochzeit am Schluss kann Kontinuität des bigotten Gewurstels oder im Gegenteil Neubeginn auf einer neuen zwischenmenschlichen Basis bedeuten. Als ironisch gefärbtes «Happy-End» ist sie, wie auch das Motiv des Roten Hahns, nicht neu.

Was den Film von Leopold Huber trotz seiner Schwächen (zu viele neue Ansätze ohne reissfesten roten Faden, dick aufgetragene Symbole, teilweise künstlich-hölzerner Dialog) auszeichnet, sind seine Schwarz-Weiss-Bilder (Kamera: Pio Corradi). Sie vermitteln jene nüchterne Stimmung der Ausweglosigkeit, welche die Flucht in Träume und Jenseitsvorstellungen erst plausibel macht. Als wahre Gefängnisse erscheinen diese Häuser, die einer niederbrennen möchte, um Platz für neue Gedankengebäude zu schaffen. Die stumm anklagende Gegenwart all der kitschigen Heiligenbildchen etwa spricht



Dampf ist die Atmosphäre im Weiler, der irgendwo im Hinterland zwischen Bayern und Österreich liegt: aus «Hirnbrennen» von Leopold Huber.

Bände für das schlechte Gewissen jener, die in der Nacht und auch mal am Tag auf dem Feld «leben», beziehungsweise huren und saufen. Weiter geht die Phantasie nicht, weil auch sie schon in Most und Mist verkümmert ist. Zur anfangs so gemütlich wirkenden Mundart stehen im Kontrast diese ausgesprochen tristen Bilder ohne Hoffnung, weil die einzig denkbare Alternative Fortschritt hiesse – und dessen neue Zwänge und Enge kennt auch Leopold Huber. Auf «fühlbare» Alternativen, mehr Offenheit und Toleranz, Verständnis und Solidarität als lernbarer Prozess, geht er gar nicht ein. Es bleibt die Frage, ob Hubers kaputte Landidylle nach Dirndlromantik, Sexko-

mödie und Triebtragödie nun endlich der Realität entspricht. Ein bisschen exotisch wirken sie auch hier, die fanatische Gottesanbeterin, der zurückgebliebene Knecht oder der intellektuelle Versicherungsvertreter. Am meisten nachvollziehbares Leben tragen Karl (Josef Huber), der vom blinden Fluchen und Zupacken zum klaren Bewusstsein seiner Lage kommt, und Berta (Heidi Baratta), die Künstlerin, die sich sogar dem Pfarrer zu widersetzen wagt, in sich. Aber Leopold Huber ging es nicht um eine ungeschminkte Darstellung von Wirklichkeit: ««Hirnbrennen» ist kein Bauernfilm, sondern vielmehr die Beschreibung einer Art Endsituation ... Ich wollte einen Film über Menschen machen, wie sie miteinander umgehen, sich verletzen, einander nicht ausstehen können». Wenn man also von Hubers Gestalten die Schale des «Typus» abzieht, bleibt immer noch ein Kern. Und der menscht ganz allgemein.

Ursula Blättler