

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 35 (1983)  
**Heft:** 18  
  
**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:** 09.01.2026

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

und filmen zu können, nur noch Befriedigung dadurch findet, das äusserste Kino zu realisieren. Er bittet Frauen, Filmaufnahmen von ihnen machen zu dürfen, fährt dann beim Drehen ein Messer aus dem Stativ aus und schneidet ihnen die Kehle auf, den Ausdruck der Opfer noch dadurch verstärkend, dass sie ihr angstverzerrtes Gesicht in einem um die Kamera montierten Hohlspiegel sehen müssen. Der Film ist zu komplex, um ihn in wenigen Zeilen darstellen zu können. Er ist einer der schonungslosesten, aber auch schlüssigsten Analysen der Psychologie des Filmemachens, des Voyeurturns durch die Linse – und auch das eindruckvollste Werk Powells. «*(Peeping Tom)* ist auch ein zärtlicher, sanfter, fast romantischer Film. Ich war von der Idee (Leo Marks) sofort begeistert. Ich bin dem Protagonisten Mark Lewis nahe, er ist ein *absoluter Regisseur*, einer der das Leben wie ein Regisseur angeht, sich dessen bewusst ist und darunter leidet. Er ist ein Techniker der Emotionen. Auch ich bin jemand, der fasziniert ist von der Technik, der immer im Kopf die Szene schneidet, die gerade vor ihm auf der

Strasse abläuft. So kann ich seine Qual teilen.» Und bis zuletzt versucht auch Powell zu sich selber zu stehen, wie Mark Lewis, der sich am Schluss in seinem Atelier im Licht hunderter von ihm montierter Blitzlichter vor laufender Kamera wie seine Opfer selbst zu Tode bringt. Powell kann nach dem Sturm der Empörung, der auf die Premiere folgt, wie schon erwähnt, kaum mehr Filme drehen. Aber seine Arbeit inspiriert jüngere Regisseure, vor allem Martin Scorsese und Francis Ford Coppola, der ihn auf ein Jahr als beratender Direktor in sein Zootrope-Studio einlädt. «Wir Filmemacher zitieren alle einander, ich beispielsweise Charlie Chaplin, David Griffith, Rex Ingram, Fritz Lang, Friedrich Murnau, Raymond Bernard, Walt Disney, Ingmar Bergman, Alexander Wolkow und Akira Kurosawa, oder anders gesagt einen Cockney, einen Amerikaner, einen Iren, zwei Deutsche, einen Franzosen, Mickey Mouse, einen Schweden, einen Weissrussen und einen Japaner» (Powell im Interview mit Bertrand Tavernier).

Dominik Keller

---

## FILMKRITIK

---

### Glut

Schweiz/BRD 1983. Regie: Thomas Koerfer  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/260)

I.

«So wie sich das Theater von Brecht auf den Abbau der Illusionswirkung ausgerichtet hat, um stärker auf die gesellschaftliche Realität hinweisen zu können, so muss sich der Film, in Wirklichkeitstreue des Schaustellers, dem Abbau der Illusionswirkung zuwenden.» Diesem gedanklichen Konzept, das Thomas Koerfer schon früh seinem Schaffen zugrundegelegt hat, ist auch sein neuer Film, «*Glut*», verpflichtet. Der Abbau der Illusionswirkung bezieht sich darin in erster

Linie auf den Irrtum, Realität lasse sich im Film allein durch ein Zusammenfügung historischer und dokumentarisch belegter Fakten verlässlich und umfassend darstellen. Koerfer nähert sich der Wirklichkeitstreue, indem er sich auf das Historische und Dokumentarische zwar bewusst beruft, aber eine Ergänzung durch das sucht, was wohl am treffendsten als Erfahrungssediment umschrieben wird; jener Niederschlag also, der sich aus der Summe persönlicher Erlebnisse und innerer Vorgänge, individueller und kollektiver Stimmungen, aber auch der eingeschränkten oder erweiterten Erinnerungen sowie des sozialen Umfelds, moralischer und ethischer Wertvorstellungen bildet. Nur in dieser ganzheitlichen Betrachtungsweise entsteht umfassende Wirklichkeit, wenn auch eine individuell

geprägte, vom persönlichen Umfeld beeinflusste.

«Glut» ist denn auch ein sehr persönlicher und – wie schon die früheren Werke Koerfers – vom starken, zu keinen Konzessionen bereiten Willen seines Autors geprägter Film. Dennoch stellt er eine geradezu frappante Weiterentwicklung des prägnanten Werkes Koerfers dar, ohne aber den charakteristischen Stil dieses eigenwilligen, schwer einzuordnenden Filmschaffenden zu verlieren. Die Evolution dokumentiert sich, glaube ich, vor allem in einer Bändigung der bisher oft an die Grenzen des Zumutbaren ausgespielten Intellektualität, die Koerfers Filme mitunter schwer zugänglich machte. Zwar ist «Glut» keineswegs ein leicht konsumierbarer Film. Er setzt die Aufmerksamkeit, das Mitdenken, Mitfühlen und Mitgestalten des Zuschauers voraus. Das wird indessen durch den gradlinigen, dramaturgisch konsequent durchgestalteten Aufbau einer zwar auf mehreren Ebenen spielenden, aber dennoch klar strukturierten und eingängigen Handlung erleichtert. Bestes Kino ist da entstanden, intelligent und ernst zugleich, von einer Spannung, die ihre Kraft sowohl aus den äußerlichen wie inneren Vorgängen bezieht.

Thomas Koerfer hat, um den Geist einer Zeit und ihre Folgen, aber auch die Verhaltensweise einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht, des Grossbürgertums nämlich, aufzuzeigen, die Fiktion gewählt. Er hat eine Geschichte erfunden, eine Geschichte allerdings, die dem Zuschauer, zumal jenem, der die jüngste Vergangenheit noch miterlebt oder sich mit ihr doch zumindest befasst hat, bekannt vorkommt. Sie hat in der Wirklichkeit ihre Parallelen. Das ist das Dokumentarische in «Glut», der Bezug zur historischen Wirklichkeit. Indem Koerfer nun sein persönliche Erfahrungssediment in diese Geschicht einbringt und damit den Figuren Leben einhaucht, sie aus seiner Erfahrung von damals, aber auch aus seinen Erkenntnissen von heute zu charakterisieren beginnt, versucht er den Zeitgeist zu evozieren, auf dem die Fakten wachsen und ihre Folgen zeitigen konnten. Dieser Versuch, einen Zeitabschnitt und seine Auswirkungen auf das Leben von

Menschen und ihr Schicksal in einem erweiterten Zusammenhang zu erfassen, erweist sich als äußerst spannendes Unterfangen.

## II.

Thomas Koerfer, der das sich abzeichnende Ende des Zweiten Weltkrieges und damit auch des Dritten Reiches nicht bewusst miterlebt, in den unmittelbaren Nachkriegsjahren im Schosse seiner (grossbürgerlichen) Familie aber wohl viele Eindrücke dieser bewegten Zeit und ihre Auswirkungen auf die Schweiz mitbekommen hat, wählte als Hauptfigur seines Films logischerweise ein Kind: Andres Korb (Thomas Lücking) – nicht zu jung, um angesichts gewisser Umstände nicht zu verstehen, dass aussergewöhnliche Zeiten herrschen, aber doch zu wenig alt, deren ganze Tragweite zu erfassen – ist der Sohn des Industriellen und Waffenfabrikanten François Korb. Mit den wachen Augen und der lebhaften Intuition des heranwachsenden, reifenden Kindes registriert er, was in seiner Umgebung vorgeht: die erkaltende Liebe seiner Eltern, deren Ehe nur noch um der Repräsentation Willen ein Schein nach aussen ist; die verzweifelten Versuche seiner Mutter, die Inhaltslosigkeit und Langeweile ihres Lebens in einer Liebschaft mit Schwager Albert zu überwinden; den moralischen Konflikt seines Vaters zwischen Waffenverkäufen an die Nazis und seinem Gewissen; der Rückzug seines Grossvaters – des Obersten Wettach, eines Mannes mit gesunden Prinzipien und einer dezierten Haltung – aus der Familie, deren Entwicklung er mit Besorgnis verfolgt; seinen eigenen Abschied aus der Kindheit schliesslich, der sich – zwar in der hingebungsvollen Obhut des Dienstpersonals, aber ohne die notwendige Wärme elterlicher Liebe – schmerzlich vollzieht.

Andres baut sich eine eigene Welt auf, in der sich Realität und Illusion, Wirklichkeit und Phantasie vereinen. Wo es seine Erziehung erfordert, Haltung und Anstand zu wahren, d. h. seine inneren Regungen zu unterdrücken, äussert er sich durch seinen Teddybär, der mit knurrender Stimme opponiert und in der Vorstellungskraft des Knaben gar die Ungerech-



Armin Müller-Stahl und Krystyna Janda.

ten angreift. Und in den Träumen erscheint dem Knaben ein Adler, der sich einem Racheengel gleich auf jene stürzt, die ihn mit ihrem Verhalten verletzen, indem sie ihre Zuneigung andern schenken. Andres zieht sich, anders gesagt, in sich selber zurück; ein Zustand, dem er nur zu entrinnen vermag, wenn er sich mit seinem Grossvater unterhält, der allein ihm Liebe und Geborgenheit schenkt, ihn versteht und an seinen Geheimnissen teilhat, wie er ihn auch an den eigenen teilhaben lässt.

Halt wird Andres andererseits durch Anna (Agnes Zielinski) verliehen, einem Flüchtlingsmädchen aus Polen, das die Korbs weniger aus sozialer Verantwortung als um ihrem Sohn, dem Einzelkind, eine Gespanin zur Seite zu stellen, in die Familie aufgenommen haben. Anna, durch den Krieg an Leib und Seele geschunden, findet nie den Zugang zu ihren Ersatzeltern, die ihr fremd und unnahbar bleiben, wohl aber das Vertrauen zu Andres. Die beiden so unterschiedlichen Kinder werden Freunde, mehr noch, Verschworene. Beide leben in einer Isolierung, und gemeinsam versuchen sie, diese zu überwinden. Das gipfelt in ihrem Vorhaben, einem internierten Polen zur Flucht zu verhelfen, ein Plan, der durch die Mithilfe des Grossvaters schliesslich

gelingt, für Oberst Wettach aber tödliche Folgen hat und die Trennung der beiden Kinder bewirkt.

### III.

In der Trennung der beiden Kinder wird erstmals deutlich angetönt, dass es Andres nie gelingen wird, sein Milieu zu überwinden. Zwar verzweifelt, aber stumm und ohne aufzubegehrn, schaut er zu, wie seine Freundin Anna, die nach dem Zwischenfall mit dem Internierten aus gesellschaftlichen und wirtschaftspolitischen Gründen untragbar geworden ist, weggeführt wird. Als Erwachsenen – dargestellt durch Armin Müller-Stahl, der auch den Industriellen François Korb verkörpert, womit Koerfer den Einfluss des Milieus auf Andres sozusagen physisch spürbar macht – begegnen wir ihm rund 40 Jahre später als Opportunisten, der die Geschäfte seines Vaters zwar lustlos, widerwillig, aber widerstandslos weiterführt. Eigentlich lebe er gar nicht, meint er zu Anna, die unter ihrem richtigen Namen Hanna Dittel aus beruflichen Gründen aus Polen in die Schweiz gereist ist, sondern er fungioniere nur. Und die an Hanna (Krystyna Janda) gerichtete Frage, ob sie glaube, dass die Geschichte sich wiederhole, beantwortet er durch seinen Habitus in einer geradezu schon beängstigenden Weise selber. Hannas Versuch, nicht an eine Re-

petition der Geschichte zu glauben, muss angesichts dieses Menschen scheitern. «Ich hätte nie gedacht», sagt sie ihm, dass Du dieses Erbe antreten würdest.» In diesem Satz liegt nicht allein die Enttäuschung über die Entwicklung, beziehungsweise Stagnation in Andres' Leben, wird nicht nur angetönt, dass sich im Verlauf der Jahre unüberbrückbar Trennendes zwischen die zwei einst freundschaftlich verbundenen Menschen geschoben hat, sondern er beinhaltet auch das Entsetzen über die offenkundige Unveränderbarkeit der Dinge. Sie findet ihre Entsprechung in den Bildern von der Zürcher Wehrschau, die während Hannas Besuch in der Schweiz stattfindet, in Bildern also einer waffenstarrenden Eidge-nossenschaft, die heute wie damals auf eine Friedenssicherung durch Abschreckung baut.

«Glut» schildere, so Thomas Koerfer, anhand einer Kindheitsgeschichte im Zweiten Weltkrieg das Eingebundensein der Menschen in politische Verhältnisse und wolle zeigen, wie Zeitgeschehnisse das Schicksal junger Menschen bis in den privatesten Bereich hinein prägen und bestimmen. Gezeigt, meine ich, wird aber zweifellos auch, dass der Wille dieser Menschen, ihr Schicksal in die Hand zu nehmen, von entscheidender Bedeutung ist. Während Andres nie fähig wird, seinen eigenen Schatten zu überspringen und sich in seine innere Welt verkriecht, stemmt sich Anna gegen den reissenden Strom. Ihre Fluchthilfe für den internierten Landsmann ist auch ein Stück Selbstbefreiung. Später wird sie Journalistin, um gegen die Ungeheuerlichkeit in dieser Welt im Rahmen ihrer Möglichkeiten etwas unternehmen zu können. Was mit einem Menschen geschieht, ist nicht, wie Andres dies letztlich sich selber einredet, das Ergebnis seiner Umgebung und Erziehung, sondern auch der Selbstbestimmung – zumindest ein Stück weit.

#### IV.

Nicht nur fremdbestimmt durch die väterländische Pflicht einerseits und durch die Verantwortung für seine Angestellten andererseits ist auch das Schicksal des Industriellen François Korb, einer Figur, die in Koerfers Film nicht weniger ausge-

staltet ist als die beiden Kinder, was ihm eine weitere politische und gesellschaftliche Dimension verleiht. Korb, der Waffen an das bereits vom Untergang gezeichnete Nazi-Deutschland liefert, um, wie er dies sich gegenüber selber rechtfertigt, einerseits die Arbeitsplätze seiner Arbeiter zu sichern und andererseits die Neutralitätspolitik der Schweiz nicht in Schwierigkeiten zu bringen, dieser Korb also gelangt mit seiner Haltung immer mehr zwischen den Hammer seiner geschäftlichen und gesellschaftlichen Interessen und den Amboss seines Gewissens und der Moral. Doch statt sich seiner Lage bewusst zu werden und die Konsequenzen zu ziehen – eine Fähigkeit, die in der Familie allein dem Grossvater Wettach vorbehalten bleibt, der dafür als senior Querkopf gilt –, flüchtet er vor der Realität. Als Kunstmäzen umgibt François Korb sich mit schönen Dingen, verwechselt sein Ansehen mit dem Leben und die Huldigungen einflussreicher Geschäftsleute, Politiker und Militär mit Freundschaften. Er redet sich etwas ein und täuscht sich selber, so auch mit seiner Ehe, die nur noch auf dem Trauschein existiert.

Das Schlimme ist, dass der durchaus intelligente Korb um den Zustand seines Daseins weiss, aber unfähig ist, daran etwas zu ändern, so wie später auch Andres nicht in der Lage ist, in seinem Leben eine Wendung herbeizuführen. Er ist zu viele Verpflichtungen nach allen Seiten hin eingegangen, hat zu viele Konzessionen gemacht, um noch eine Entscheidung herbeizuführen. Er wird zum Pendler zwischen Anpassung und Widerstand, der sich in dieser Lage selber zu bemitleiden beginnt und darüber das Leid der andern vergisst.

Thomas Koerfer meint mit dieser Beschreibung nicht so sehr, wie man auf Anhieb zu glauben in Versuchung kommt, den Industriellen Emil Georg Bührle, der Ähnliches erlebt haben muss, als vielmehr das Verhalten einer bestimmten sozialen Schicht, die sich vor und während des Zweiten Weltkrieges in der Schweiz zwischen Anpassung und Widerstand arrangierte und die jeweilige Windrichtung mit den eigenen Interessen in Übereinstimmung zu bringen versuchte. Der Re-

isseur – und das macht die Intelligenz seines Filmes aus – hütet sich dabei vor pauschalen Anschuldigungen, versucht vielmehr differenziert zu beschreiben, wie eine solche Entwicklung zustande-kam. Dabei fehlt die dezidierte eigene Meinung keineswegs. Durch den britischen Botschafter, der in einer äusserst bewegenden Sequenz während eines Empfangs in der Villa Korb die opportunistische, um nicht zu sagen feige Haltung der Schweiz in bezug auf die Waffenlieferungen an die Armee des Dritten Reiches kritisiert, lässt Koerfer gewissermassen ausrichten, was er von diesem trüben Kapitel im Geschichtsbuch der Schweiz hält. Und ebenso deutlich lässt er durch Hanna Dittel an der Pressekonferenz anlässlich der Wehrschau sozusagen stellvertretend seine Vorbehalte zur wiederholt geäusserten Behauptung vorbringen, allein die Wehrbereitschaft habe die Schweiz vor dem Krieg bewahrt und das werde auch in Zukunft so sein. «Ihr habt euch den Frieden erkauft», entgegnet die polnische Journalistin dem Offizier. Differenzierungsvermögen, Erfassen des Zeitgeistes von damals und heute sowie subtile filmische Gestaltung und ein Stilwille, der sich auf das Wesentliche konzentriert, ohne das Nebensächliche zu vernachlässigen, heben Koerfers Film weit über das Augenblickliche und Persönliche hinaus. Was da am individuellen Schicksal und Verhalten einer Industriellenfamilie aufgezeigt wird, hat verbindlichen Charakter, steht beispielhaft da für den Geist und Ungeist wahrscheinlich nicht nur des Grossbürgertums, sondern eines ganzen Volkes in einer Zeit der Bewährung, wie sie damals war und heute ist. In «Glut» wird nicht nur Geschichte aufgearbeitet, sondern auch Gegenwart befragt. Das Ergebnis muss nachdenklich stimmen.

## V.

Thomas Koerfer hat in «Glut» – und das macht die Stärke dieses Filmes aus – konsequent filmisch gedacht. Für das, was er erzählen wollte, hat er ein Sinnbild gesucht und gefunden: die Glut, die dem Film auch den Titel gibt. Die Glut schwelt überall. Manchmal weitet sie sich zum Feuer aus. Glut und Feuer ziehen sich

durch den ganzen Film, meistens verzehrend, mitunter auch läuternd. Glut signalisiert Andres' Abschied von der Kindheit, wenn im Projektor das Bild vom Bajazzo verglüht, während der Junge seine fragende Aufmerksamkeit einer Kleinskulptur zweier sich liebender Menschen schenkt. Glut und Feuer beherrscht die Werkhallen der Promet-Maschinenfabrik, wo der Unternehmer Korb eigenhändig eingreift und den Guss in die Formen lenkt, als die Arbeiter zu streiken versuchen. Eine Glut der Leidenschaftlichkeit überwältigt die gelangweilte, unerfüllte Frau Korb – gespielt von der hervorragend disponierten Katharina Thalbach – und treibt sie in die Arme ihres Schwagers. Glut schwelt schliesslich im Innern des Meilers, kontrolliert vom Köhler, der versucht, dem kleinen Andres die Angst vor dem Feuer zu nehmen.

«Die Schweiz», schreibt Thomas Koerfer, «erinnert mich an das Land der verborgenen Glut. Das Magma hat sie so verhärtet und abgekühlt, dass die Glut den Erdbothen schon gar nicht mehr erwärmt, geschweige denn durchbricht. Haben andere Länder ihre Vulkane, so hat die Schweiz ihr schroffes Felsgestein. Und doch muss man annehmen, dass es die Glut unter diesem zugekrusteten Land noch gibt, die Glut in den Menschen auch, eingepackt und abgeschlossen.» Koerfer versucht mit seinem Film, die verhärtete Kruste zu durchbrechen, um die Glut der Wahrheit freizulegen. Dass dabei die Glut der Gefühle neu aufglimmt, die Feuer der Leidenschaft lodern und die heimlichen Schwelbrände der Geschichte, aber auch der Gegenwart entdeckt werden, darf als Funke der Hoffnung gelten. Urs Jaeggi

---

## **«Das ganze Leben» wurde Film des Monats**

j. Die Jury der Evangelischen Filmarbeit in der Bundesrepublik Deutschland hat den Schweizer Film «Das ganze Leben» von Bruno Moll zum Film des Monats Juli erkoren. Die offene Form, die Aufhebung der Genregrenzen von Dokumentar- und Spielfilm gäben dem Zuschauer vielfältige Einstiegsmöglichkeiten in den Film, heisst es in der Begründung.

## **Heat and Dust**

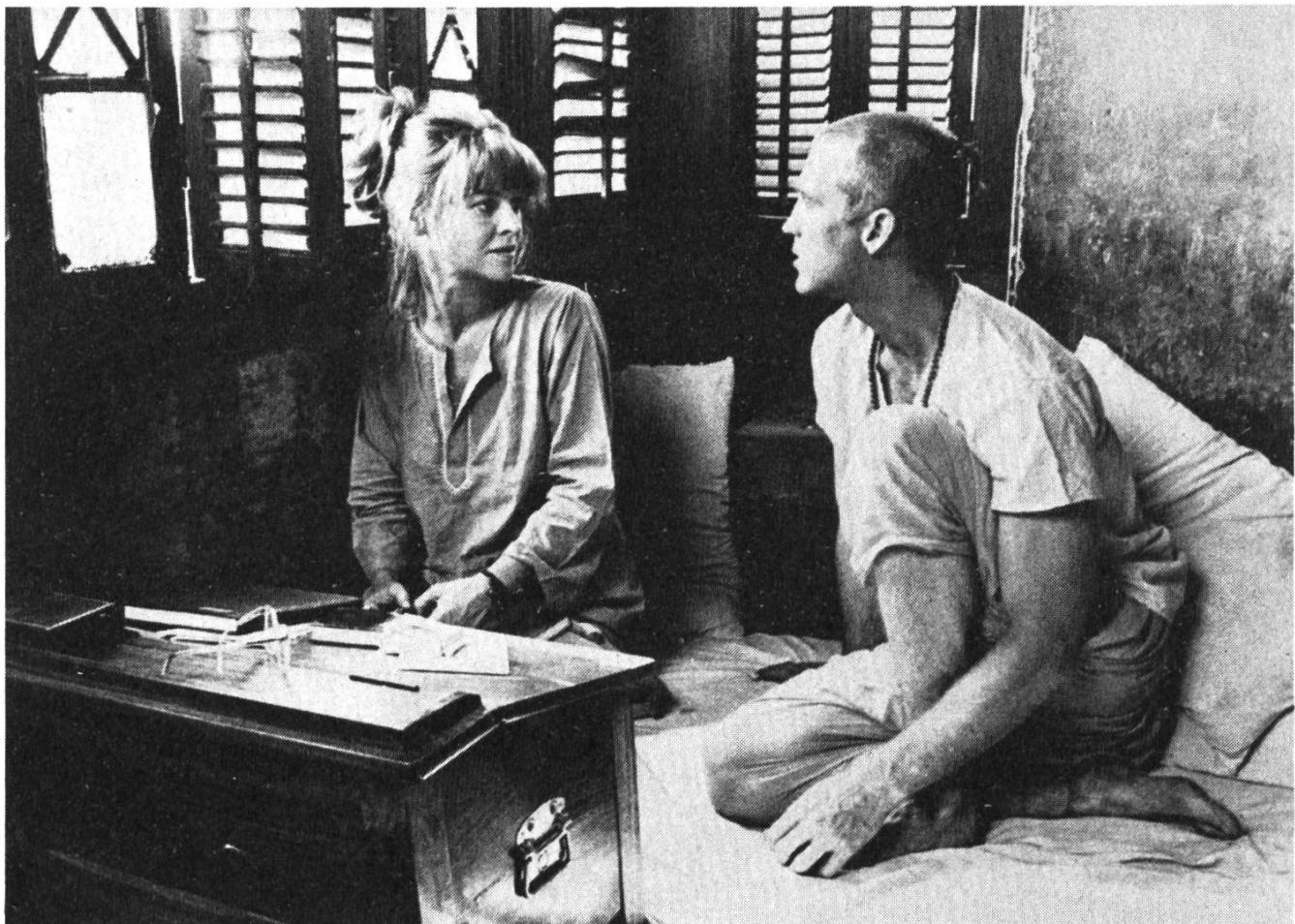
Grossbritannien 1982. Regie: James Ivory  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/261)

«James Ivory», schrieb ein Kritiker, «filmt so, wie wenn er ständig eine Tasse Tee in der Hand hielte». Andere nennen – je nachdem abschätziger oder bewundernd – den kühlen, eleganten, britischen Stil des Amerikaners «abstrakt», «kunstvoll», «literarisch» oder «gescheit». Und wenn sich sein neuester Film nun ausgerechnet «Heat and Dust» nennt, einen Grad von Leidenschaftlichkeit und Erdverbundenheit signalisierend, dann wird dieser Titel nur bei jenen falsche Vorstellungen wecken, die zum erstenmal einer Merchant-Ivory-Jhabvala-Produktion begegnen. «Hitze und Staub», das bringt uns James Ivory, der Aussenseiter unter den etablierten amerikanischen Regisseuren, erwartungsgemäss nicht in körperlich nachvollziehbaren Dimensionen, als Schweiß und Dreck, als Materie sozusagen, auf die Leinwand. Der Titel nimmt mit seiner zweifellos absichtlichen Ambivalenz – genauso wie der romantische Vorspann – die Distanz und die ironischen Brechungen vorweg, mit denen Ivory an sein Sujet, an alle seine Sujets herantritt. Hitze schwelt bei Ivory immer unter kühler Oberfläche, hinter verschlossenen Türen, in abgeschirmten Seelen, Staub legt sich als sanfter Filter über die Dinge, ist feiner Staubschleier in Köpfen und Herzen.

So auch in diesem, bislang letzten, Film aus der Werkstatt eines Teams, das seit mehr als 20 Jahren in einer Form und Kontinuität zusammenarbeitet, die ihresgleichen suchen. 1961 hatten sie sich zusammen getan, der amerikanische Regisseur James Ivory, der indische Produzent Ismail Merchant und die namhafte Autorin Ruth Prawer Jhabvala, polnische Jüdin, in Deutschland geboren, in England aufgewachsen, mehr als zwei Jahrzehnte in Indien lebend, mit einem Inder verheiratet. Seither haben sie sich, getreu ihrer kosmopolitischen Zusammensetzung, dem einen grossen Thema gewidmet: dem Zusammentreffen von

Menschen aus verschiedenen Kulturkreisen, der Begegnung verschiedener Epochen, den Grenzen und Verbindungen zwischen Ost und West, Gestern und Heute, zwischen Ursprünglichkeit und Zivilisation. Da gab es die Europäer in Amerika («The Europeans» nach dem Roman des geistigen Wahlverwandten Henry James, und «Jane Austen in Manhattan»), da gab es die Engländer in Paris («Quartet»), da gab es die «Wilden» auf der Suche nach «Zivilisation» und die «Zivilisierten» auf der Suche nach den «schönen Wilden» («Savages» und «A Brown Man in Search of Civilisation») und da gab es vor allem die Engländer in Indien und die Inder in England («Autobiography of a Princess», «Hullabaloo Over Georgie and Bonnie's Picture» und andere).

In «Heat and Dust» verbinden sich die Variationen dieses einen Leitmotivs zu einer «Internationalen», die unsern Ohren bereits vertraut ist und doch immer wieder neue Klänge findet. Vergangenheit und Gegenwart, Orient und Okzident, das ist diesmal Indien in den zwanziger Jahren und Indien heute: Anne (Julie Christie), eine englische Journalistin, wandelt in Satipur auf den Spuren ihrer Grossmutter Olivia (Greta Scacchi). Olivia, die jungverheiratete Frau eines britischen Kolonialbeamten, machte damals Skandalgeschichte. Zutiefst unbefriedigt und gelangweilt von ihrer streng geregelten Ehefrauen-Existenz im englischen Kolonialistenzirkel, gerät die junge, lebenshungrige Frau in den Sog des Vakuums zwischen den beiden Kulturen. Mehr zufällig als bewusst gleitet sie auf die andere Seite, die Seite der Andern, als sie sich in den Nawab (Shashi Kapoor), den Prinzen am indischen Hof von Khatm verliebt. Erst als sie ein Kind erwarten, auf das beide Männer Eigentumsansprüche erheben, erkennt sie den wirklichen Geist der Kolonisation, der auch vor ihrem Körper nicht halt macht. Das Andere, der fremde Kontinent, das ist nicht nur Indien, das ist sie selber als Frau, sowohl für die Herrscher wie die Beherrschten. Sie entscheidet sich für eine Abtreibung und lebt fortan, ausgestossen aus beiden Gemeinschaften, ausgerechnet dort, wo sie zu Anfang als einzige nicht hin wollte: in den Bergen, wohin man die Frauen und



### Kinder während der Hitze des Sommers verbannte.

James Ivory und Ruth Prawer Jhabvala verleihen dem Thema der Kolonisation, der politischen wie der privaten, viele Facetten, mit zahlreichen, manchmal nur angetönten, manchmal ausgearbeiteten Nebensträngen und -charakteren. Harry beispielsweise, Freund von Olivia und Gast des Nawab, der nun als alter Mann Anne über die Geschehnisse von damals unterrichtet, war ein Wanderer zwischen den beiden Welten, ist Bindeglied auch zwischen gestern und heute. Wie sein Loyalitätskonflikt denjenigen Olivias spiegelt, so spiegeln Annes Erfahrungen – die ebenfalls ein Kind von einem Inder erwartet – diejenigen Olivias. Und der Alltag der indischen Familie, bei der Anne wohnt, weist zurück auf das Leben der Untertanen im Dienste der indischen und britischen Herrscherklasse. Der Prüderie und dem steifen Verhaltenskodex der Engländer stehen die Lebenslust und der spielerische Alltag am Hofe gegenüber ebenso wie die nicht minder rigide Moral des heutigen Indiens. Und schliesslich

sind aus den historischen Kolonialisten die modernen Kolonialisten geworden, die Dritt Welt-Touristen, die als Journalisten (wie Anne) halb private, halb berufliche Neugier befriedigen, oder (wie der amerikanische Guru-Jünger Chid) vom fremden Kontinent sich Seelenheilerhoffen.

Das alles bündelt sich schliesslich zu einer subtilen Analyse von alter und neuer Fremdherrschaft, Heimatlosigkeit und Selbstfindungssehnsucht. Dabei kommt alles so unterspielt unauffällig daher, im Gewand des gepflegten, romantischen Films – eben mit einer Tasse Tee in der Hand –, dass «Heat and Dust» es hierzulande schwer haben dürfte, im Lärm der üblichen Dritt Welt-Polit rhetorik gehört zu werden. Da prallen auch die Nationen und ihre männlichen Repräsentanten nicht mit der saftigen Wollust und den exotischen Gewaltritualen aufeinander wie etwa in Oshimas «Merry Christmas Mr Lawrence», sondern hier gibt es bei aller Gegensätzlichkeit noch Schleichwege zwischen den Fronten, spürt man neben den Verhärtungen die Durchläs-

sigkeit der Kulturen, die Möglichkeiten des Austauschs. In der Biologie nennt man das Osmose. Im Kino kann man sich von James Ivory zeigen lassen, was das ist.

Pia Horlacher

## **Le prix du danger** (Kopfjagd – Preis der Angst)

Frankreich 1982. Regie: Yves Boisset  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/266)

Der Film beginnt mit dem Ende einer Menschenverfolgungsjagd, live mitgefilmt von Fernsehequipen auf Motorrad, im Helikopter und aus dem Zeppelin. Für den Verfolgten gibt es kein Entrinnen: Der letzte Versuch des Gejagten, schwimmend zu entkommen, wird durch die Verfolger im Motorboot vereitelt. Der zu Tode Erschöpfte taucht auf und klammert sich mit letzter Kraft an den Bootsrand – da wird mit Ketten erbarmungslos auf ihn eingeschlagen und schliesslich ein lebloser, blutverschmierter Körper triumphierend aus dem Wasser gezogen.

Schnitt ins Fernsehstudio, wo der Moderator jubelt: «Fast ist es dem Tapferen gelungen, aber doch nicht ganz, hoch soll er leben, beziehungsweise sterben, und Sie, liebe Zuschauer haben mitgefiebert, mitgelitten, wie schön...» (dem Sinne nach zitiert). Des Getöteten Frau wird vor die Kamera geführt und nimmt tränenüberströmt den Check mit dem «Trost»-Preis entgegen.

Was das soll? Eine Fernsehkette (in Utopia?) hat sich dank einer Spielidee der Mitarbeiterin Laurence Ballard (Marie-France Pisier) aus den roten Zahlen, ja vor dem Konkurs gerettet. «Kopfjagd» heisst dieses Spiel, «ähnlich dem Gladiatorenspiel der Antike». Überlegt und sorgfältig nach psychologischen Kriterien ausgelesen, wird der Freiwillige (er darf weder zu hässlich noch zu schön sein, um das genau richtige Mass von Anteilnahme beim Fernsehpublikum zu entwickeln; er muss telegen sein und den Frauen gefallen, doch auch wieder nicht so sehr, dass ihre Männer den Apparat abschalten!) tödlichen «Mutproben» ausgesetzt, gipfelnd

in einer Hetzjagd durch die Stadt, verfolgt von fünf ebenso freiwilligen Killern. Das «Wild» wird irgendwo abgesetzt und muss innerhalb von höchstens vier Stunden – genau so lange dauert die Direktsendung – ein nur ihm bekanntes Ziel erreichen. Seine fünf bewaffneten Verfolger wissen mittels kleinen Funk- und Fernsehgeräten stets genau wo er ist, sind motorisiert und selbstverständlich bezahlt.

In der Fortsetzung des Films wird am Fall Frédéric (oder François – je nach Kopie – oder in deutscher Untertitelung «François», unbekümmert um die englische Kopie!) das ganze Spiel ausführlich durchgespielt: Frédéric will gewinnen. Er will mit den zwei Millionen Dollars, die ihm winken, aus seiner miesen kleinen Existenz herauskommen (als einer der fünf Millionen Arbeitslosen, von denen im Film kurz die Rede ist); auch treibt ihn ein verbissenes «Denen-werde-ich-es-zeigen». Das Spiel beginnt: Motorräder, Zeppelin und Heli der CVT starten. Die Sendung wird hervorragend moderiert, der Kommentator (ein grossartiger Michel Piccoli in widerlichster Rolle) spielt mit den Gefühlen der Zuschauer, dirigiert sie mühelos, empfindlich jedes Missbehagen, jede heimliche Freude, jedes Fiebern registrierend und ausnutzend. Es ist nicht einfach, das Spiel im Rahmen zu halten: Der Gehetzte darf weder zu früh noch überhaupt nicht (!) gekillt werden, also sind «Samariterdienste» als heimliche Hilfen eingeplant – zu Frédéric's Erstaunen nimmt ihn ein Auto mit, in dem er die Fernsehfrau Laurence findet... Hilft sie ihm nur, damit das Spiel nicht vorzeitig zuende geht, oder weil sie etwas für ihn übrig hat? Das abgekartete, grausam menschenverachtende Spiel wird bestätigt: Er hat keine Chance, denn ohne solch extremen Nervenkitzel glaubt der TV-Produzent nicht auszukommen. Da steigt in Frédéric blinde Wut hoch. Er beschliesst, das Spiel nach eigenen Regeln zu beenden und zurückzuschliessen. Mit dieser Wendung ins Regelwidrige peitscht jetzt der anpassungsfähige Moderator im Studio die Nerven seiner wachsenden Zuschauerzahl aufs höchste hoch – und Frédéric gewinnt.

Völlig am Ende seiner Kraft – seine Geg-

ner sind fast alle tot – stürmt Frédéric ins Studio und setzt diesem grässlichen Kommentator die Pistole an die Stirn: Die Wahrheit soll er sagen, und laut wird Laurence zur Zeugin aufgerufen. Erst etwas beunruhigt durch die Entwicklung der Dinge, dann aber völlig gelassen, sitzt der TV-Produzent an seinem Schirm und verfolgt die Entwicklung der Dinge: Im genau richtigen Augenblick gibt er den Befehl zum Eingreifen. Dem mit letztem Atem Wut und Wahrheit (seine Wahrheit ist nicht die der Produzenten) herauskeuchenden Frédéric treten Sicherheitskräfte entgegen, er wird abgeführt: «Leider hat der Arme den Verstand verloren, kein Wunder, liebe Zuschauer, bei dieser Gier wie bei Shakespeare (!)»... und das Publikum sieht am Schirm, wie der sich verzweifelt Wehrende in eine Zwangsjacke gesteckt wird.

Solche Tatsachen, die gar nicht so weit neben der Wirklichkeit liegen, wie es scheinen möchte, zu verfilmen, eignet sich gewiss keiner besser als Yves Boisset, und der gute Glaube sei ihm auch nicht abgesprochen. Filmisch interessant sind jedoch nur die Sequenzen im Fernsehstudio. Die Verfolgungsjagd steht nirgends über dem mittelmässigen Niveau unzähliger analog spannender Action-Filme. Leider bringt Boisset den gefährlichen Hintersinn der Mechanismen «Medien – Manipulation – Masse» nur als reine Provokation auf die Leinwand, die durch das genüsslich ausgefilmte Jagdspiel abgewertet wird. Kritik wird so zum blossen (wenn nicht gar verlogenen) Vorwand, mit dem Effekt, dass sich der Zuschauer auch um das Unterhaltungsvergnügen betrogen sieht: So wie alles im Film in die Show einbezogen, ja zur totalen Show wird (die Gegendemonstranten eingeschlossen), wird auch der Filmzuschauer zum Teil der Show: Erst fühlt er sich hoch erhaben über die Fernsehzuschauer im Film: Erweiss, worum es geht, er hat das perfide Spiel längst durchschaut, wenn noch die Fernsehzuschauer wie dumme Schafe den betörenden Lügen des Moderators auf den Leim kriechen – doch auch das ist eingeplant. Yves Boisset spielt mit des Zuschauers schlechtem Gewissen genau so, wie der Film mit der Sensationslust der Masse

spielt – Film trifft sich mit Wirklichkeit. Der Mitzuschauer, Mitwisser, Mitgeniesser wird hier wie dort ins Unrecht versetzt – auch das ist eine Show, auch hier wird alles eingeplant und vorbedacht.

Die Mechanismen, die Boisset beschwört, wenden sich gegen ihn selber: «Le prix du danger» ist kein kritischer Film, sonder «bloss» Unterhaltung – und keiner unterhält sich gerne mit schlechtem Gewissen: Da lebt im Hinterkopf so gleich die Stimme auf (wie einst bei «Network», «Mad Max», «Rollerball» und ähnlichen, die alle mit drin sind), die beruhigend versichert, «es ist ja alles nur Film». Ein unlauteres Spiel mit kontraproduktivem Effekt. Das schlechte Gewissen wird – schon nur durch die oberflächlich spannende Art der Verfilmung – schnell verdrängt, der hilflose Zorn, erwischt worden zu sein, ist schnell verausacht oder in Ärger verwandelt. Kritisches Aufdecken totaler Manipulationsmechanismen verlangt intelligentes Sichtbarmachen der dahinterstehenden Philosophie. Einseitig als reine Unterhaltung serviert, wird das Thema in genau der Weise vermarktet, die im Film angeprangert ist. Elsbeth Prisi

---

## Film im Fernsehen

---

### **From a Far Country – Pope John Paul II (Aus einem fernen Land – Johannes Paul II)**

Italien/GB 1981. Regie: Krzysztof Zanussi  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/246)

Der polnische Regisseur Krzysztof Zanussi hat geahnt, was man aus einem Papstfilm auch hätte machen können: eine peinliche Personality-Show, die effekthascherisch Intimitäten aus dem Leben des Karol Wojtyla ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt und sich in Nebensächlichkeiten verloren hätte; eine glorifizierende Heiligenlegende, welche das «Ärgernis» dieses polnischen Papstes nur verdünnt hätte.

Angesichts dieser möglichen Entgleisungen hat sich Zanussi gegen seinen anfänglichen Willen dennoch zu diesem Unternehmen entschieden: aus nationalem Pflichtbewusstsein. Er interpretiert die Botschaft dieses Papstes für die Weltöffentlichkeit und die Kirchen gerade in der typisch polnischen Prägung von Wojtylas christlichem Glauben. Stolz, aber nicht ohne (selbst-)ironische Distanz, entfaltete Zanussi diese Botschaft. Der Wille, die polnischen Hoffnungen der Welt verstehbar zu machen, deutet sich schon im Titel an: «Aus einem fernen Land». Gegen den Schluss des Films, nachdem die Polen die Wahl ihres Papstes auf den Strassen begeistert gefeiert haben und noch bevor der Film mit dem ersten Papstbesuch in Polen etwas apotheotisch schliesst, lässt Zanussi den Schriftsteller Tadek voller Besorgnis sagen: «Werden sie verstehen, was er (Johannes Paul II) alles durchgemacht hat und warum er zu dem geworden ist, was er ist?» Der Film vermag Einblick zu geben in das soziale und religiöse Leben Polens. Er schafft damit gerade für uns Westeuropäer einen Zugang zum Verständnis des amtierenden Papstes.

Zanussis bisherige Filme wie «Struktura kryształu» (1969), «Illuminacja» (1973), «Spirala» (1978) und «Constans» (1980) kreisen in ihrem eigentümlichen spröden, klinischen Stil immer wieder um dasselbe Thema: Die Figuren verlieren sich in ihre (vorab wissenschaftlichen) Karrieren, erliegen den Verlockungen der Konsumgesellschaft. Durch Krisen, meist durch die Konfrontation mit dem Tod, müssen sie ihre falschen Arrangements erkennen und werden gewahr, dass kein echter Sinn sie trägt. Sie werden zu Suchenden, die mit dem kleingläubigen Konformismus brechen und an einer entschiedenen glaubwürdigen Gestalt arbeiten.

Bei seinem «Papstfilm» ist Zanussi seinem Thema in weiten Teilen treu geblieben, allerdings hat sich die Ebene verschoben. Die modellhafte Auseinandersetzung um Auswege aus Resignation und Kleinmut und die Suche nach Transzendenz werden nicht mehr dargestellt als stiller Kampf einzelner Figuren. Ange- sichts der weltweiten Bedeutung des

Papsttums ist der Stoff universeller geworden: Es geht um die letzten 50 Jahre der Geschichte Polens und seiner Kirche. Entfaltet werden die Greuel der nazideutschen Besatzung (Vernichtung des Warschauer Juden-Gettos, Auschwitz), die Unterdrückung und Schikanen in der nachfolgenden Aera des Stalinismus, die Hoffnungen und Enttäuschungen in der Gomulka-Tauwetter-Phase, und immer wieder die kollaborierende Anpassung und der borstige Widerstand. Dabei entpuppt sich der christliche Glaube als eine überzeugende Kraft gegen den Konformismus, als Hoffnungsgestalt unter widrigsten Zeitumständen. Die Kirche wird zu einem Hort gegen die Unterdrückung, zu einer konstitutiven Bewegung für eine freie polnische Identität.

Kommentar und Dokumentaraufnahmen bilden ein Gerüst, das die wesentlichen Daten der für Polen bedeutsamen Weltgeschichte und die offiziöse Papst-Biografie enthält. In dieses Gerüst verhängt, wird anhand von holzschnittartig gearbeiteten Figuren polnische Geschichte erzählt. Die Figuren sind Typen, die paradigmatisch je auf ihre Art sich auf die wechselhafte zeitgeschichtliche Entwicklung einlassen, sich ihr anpassen oder sie verändern.

Da ist zuerst einmal Karol Wojtyla, als Filmfigur vielleicht die stereotypischste: Er ist von Anfang an entschieden, bei ihm kommt es nur noch auf die Wahl des Weges an: ob er als Künstler oder als Priester gegen den Kleinmut ankämpfen soll. Weniger gradlinig ist die Figur des Schriftstellers Tadek, der während der Nazibesetzung als Mitglied einer illegalen Theatergruppe und dann als Widerstandskämpfer für die polnische Sache streitet; nach dem Krieg verfasst er vorerst opportunistische Aufbauliteratur, später fällt er in Ungnade und setzt sich schliesslich als Untergrundautor für die Arbeiter- und Studentenbewegung ein. Von allem Anfang an antikommunistisch-katholisch ist die Schauspielerin und kulturelle Partisanin Wanda, die sich schliesslich mit dem «abgefallenen» Tadek versöhnt und ihn heiratet. Der aus dem Getto gerettete jüdische Widerstandskämpfer Jozef wird nach dem Krieg engagierter



236

Zanussis Papstfilm ist weder Personality-Show noch Heiligenlegende (im Bild: Sam Neill und John Welsh).

Kommunist im Dienste des Aufbaus einer neuen Gesellschaft, verficht die stalinistische Parteidisziplin, zieht sich dann allerdings enttäuscht aus der Politik zurück, um als Wissenschaftler freischwebend die Gesellschaft, in Polen würde man sagen: das Volk, kritisch zu begleiten. Eindringlich gelingt die Darstellung der Familie des Arbeiters Wladek, in der sich der kommunistische Alltag des «einfachen» Volkes spiegelt. Da ist die Mutter, eine einfache Bäuerin mit einer tiefen religiösen Verwurzelung. Naiv-intuitiv steht sie ihrem Sohn skeptisch gegenüber, der als Mitglied der enthusiastisch kommunistischen Arbeiterschaft am Aufbau der Stahlwerke von Nova Huta mitarbeitet und so seiner Familie zu einem bescheidenen Kleinfamilienglück verhilft. Wla-

deks Sohn soll studieren und, vom Staate gefördert, sozial aufsteigen. Doch die junge und älteste Generation finden sich wieder im Kampf für den Bau einer Kirche in Nowa Huta. Der Sohn protestiert gegen die Eingleisigkeit der verordneten Doktrin des Staates (Studentenunruhen), und schliesslich wird auch der Vater als unbequemer Gewerkschafter entlassen.

Anders als unter der Naziherrschaft wird die Repression des Arbeiterstaates weniger pauschal abgetan. Bei der ersteren kommt sie von aussen und kann festgemacht werden an so eindeutig inhumanen Erfahrungen wie Auschwitz. Trotz den vielen äusseren Parallelen entpuppt sich die kommunistische Unterdrückung als vielschichtiger. Die «Sünde des Konformismus» wird verdeckt durch die anfängliche Aufbruchsstimmung, durch mehr soziale Gerechtigkeit, nicht durch die Schliessung, sondern durch die Umfunktionierung der Theater, nicht durch

die Verneinung der polnischen Eigenart, sondern durch ihre Umerziehung in ein gottloses Klassenbewusstsein. Dem Film, den Polen gelingt dabei die Leistung, dass die kleinen Leute nicht nur Betroffene, Erleidende sind. Die Arbeiter schlossen sich (in der Wirklichkeit) zu unabhängigen Gewerkschaften zusammen, die Familie Wladek partizipiert (im Film) auf vielfältige Weise an diesem nach Zanussi für Polen zentralen Machtkampf zwischen kommunistischer Verwaltung und katholischer Kirche.

Andrzej Wajda, ein zeitgenössischer polnischer Regisseur, hat in seinen filmisch ähnlich konzipierten Werken «Czlowiek z Marmuru» (Der Mann aus Marmor, 1976) und «Czlowiek z Zelaza» (Der Mann aus Eisen, 1981) die jüngste Geschichte Polens anders als Zanussi interpretiert. Bei Wajda kommen zwar religiöse Motive und vom Glauben her bewegte Menschen auch vor, doch spielt die Religion eine weit beiläufigere Rolle. So ist es denn weniger die Kirche, die eine rettende, zu Hoffnung Anlass gebende Kraft darstellt; es sind vielmehr die sich organisierenden freien Gewerkschaften, die Polen eine neue Form nationaler Identität zu geben vermögen: die Solidarnosc. Gerade im Gegensatz zu Wajda spielt bei Zanussi diese Basisbewegung nur eine nebенächliche Rolle. Seine aktuelle Geschichtsinterpretation ist auf das Spannungsverhältnis Glaube und Konformismus, Kirche und Staat angelegt. Dieser Gegensatz wird am Schluss des Films in eine arg verklärende Harmonisierung aufgelöst. Der Film endet 1979, als Papst Johannes Paul II zum ersten Mal sein Heimatland besucht. Zanussi montiert hier dokumentarische und fiktive Elemente, so dass die meisten Filmfiguren unter die dem Papst zujubelnde Menge gemischt werden. Dieses euphorische Finale lässt leicht vergessen, dass es sich hier nur um eine Etappe des polnischen Freiheitskampfes handelt, der zur Zeit der Entstehung des Filmes (1981) schon wieder einer harten Bewährungsprobe ausgesetzt war. Engagierte Katholiken ausserhalb Polens mögen sich zudem an jüngste Einmischungen der päpstlichen Kurie in Holland oder Nicaragua erinnert

haben, wo die Kirche vor Ort auf ihre Weise auf Entwicklungen in ihrer Geschichte eine eigenständige Antwort suchte. Ihnen mag dieser triumphalistische Schluss aufgestossen sein.

«Aus einem fernen Land» ist der erste Film, den Zanussi für ein breites Massenpublikum, für die Volkskirche gedreht hat. Es mag sein, dass der stille Studio-film-Regisseur den grossen Aufwand (sieben Millionen Dollar) nicht ganz zu zähmen vermochte, dass Handlungsmotive einzelner Figuren zu flüchtig ange-deutet und damit zu wenig einsichtig werden, dass die verschiedenen Erzählstränge vor allem im mittleren Teil des Films nur schwer voneinander zu unterscheiden sind.

Zanussi hat mit seinem eigenwilligen Papstfilm dennoch ein Werk geschaffen, das für manchen Christen wie ein Zeichen aus einem fernen, verheissen Land aufgeht. Ohne die Institution des Papsttums, das Pramat des Petrusamtes oder die Unfehlbarkeit zu diskutieren – er nimmt sie einfach als gegeben hin – schafft dieser polnische Regisseur den wohl demokratistischsten Papstfilm. Er verherrlicht nicht die Person Wojtylas, sondern nimmt sie zurück in die vielfältigen Erfahrungen der polnischen Kirche. Zanussi zeigt sie als ein warmes Haus, als eine selbstsichere, feiernde Gemeinschaft, welche in Zeiten schwerer Bedrängnis Zeichen und Haltungen zu bewahren und zu entwickeln vermochte, die jetzt gefragt sind, Antwort geben, das Leben farbiger machen. Bei manch westlichem Zuschauer mag sich so etwas wie Wehmut einstellen, ob der eigenen Verzagtheit, des eigenen Kleinglaubens. Polens Botschaft will sagen, dass man an schweren Erfahrungen wachsen und eine hoffnungsvolle Zuversicht ausbilden/geschenkt bekommen kann.

Mit welcher Unbefangenheit hier kleine Leute in die Speichen des Rades der Weltgeschichte gegriffen und für ihre konkrete Freiheit gekämpft haben, steht in einem krassen Gegensatz zu den zerquälten Selbstfindungen und Aussteiger-versuchen, mit denen wir uns hierzulande auch in unseren Filmen abmühen.

Matthias Loretan