

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 11

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

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

können – «grossrussisch-chauvinistisch» zu sein. Schliesslich wurde ich aus dem Studio entlassen und aus der Partei ausgeschlossen – in jenem «Weissen Saal» des «Dom kino» übrigens, wo dann zwanzig Jahre später «Die Kommissarin» wieder aufgeführt werden sollte.

Damals, also 1967, sagte ich Michail Romm, dass ich auf der Parteiversammlung, die über meinen Ausschluss zu befinden hatte, meinen Standpunkt selber darlegen möchte. Romm ermunterte mich auch dazu, bat aber, dies zurückhaltend zu tun. Ich sagte dabei auch unmissverständlich, dass einer der Gründe für das Filmverbot ganz zweifelsohne Antisemitismus sei, also jene Pestbeule, für die es in unserer sozialistischen Gesellschaft keinen Platz geben dürfe. (...) Der Breschnjew-Intimus Grischin beantragte damals vor dem Moskauer Stadtsowjet meine Ausweisung aus der sowjetischen Hauptstadt. Ich wartete diese Entscheidung aber gar nicht erst ab, sondern fuhr von selber weg, weit weg, bis ins Tartarenland, wo ein grosses Werk gebaut wurde. Dort drehte ich Materialien für zwei Fernseh-Dokumentarfilme und lebte sechs Jahre lang unter einfachen Menschen, die mir die Möglichkeit gaben, meine menschliche Würde zu wahren. Eine Erfahrung, die ich nicht missen möchte.»⁹ ■

⁶ Parteisekretär von Goskino

⁷ Goskino-Vorsitzender

⁸ Nach heftigen Attacken auf den Patriotischen 5. Kongress des sowjetischen Filmemacherversandes, der eine neue filmpolitische Phase im Zeichen von «Perestrojka» und «Glasnost» einleitete, wurde F. T. Jurmasch im Dezember 1986 abgesetzt. Seinen Posten hat seither Aleksandr Kamschalow inne.

⁹ A. Askoldow in einem Interview mit Hans-Joachim Schlegel für das Presseheft zum Start der «Kommissarin» in der BRD.

Film im Kino

Sabina Brändli

Soloweckaja wlast

(Die Macht von Solowki)

UdSSR 1988.

Regie: Marina Goldowskaja
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/168)

In den lichtdurchfluteten Räumen eines Klosters scheinen in der ersten Szene des Filmes verschiedene Menschen etwas zu suchen. Es sind Briefe, die sie finden und einander dann zeigen: Eng beschriebene Zettelchen; die Tinte hat sich vom Alter verfärbt, das Papier löst sich an den Rändern auf. Ihre Adressaten haben sie nie erreicht. Es sind die Briefe von Gefangenen des auf den Solowezkiinseln errichteten Sonderlagers, die nicht mehr nach Hause zurückkehren konnten: nichtabgefertigte Briefe von nicht Zurückgekehrten. Helikopteraufnahmen zeigen uns die Schönheit dieser Insel: Aus dem tiefen Grün der Vegetation taucht das weisse Kloster mit seinen goldenen Zwiebeltürmen auf. Wie konnte aus dem Paradies auf Erden die Hölle werden?

Im 15. Jahrhundert gründeten die beiden Greise Sossima und Sawwati auf der grössten der Solowezkiinseln im Weissen Meer ein Kloster, das bald durch seine Gelehrten berühmt wurde. Doch schon in der Zeit von Iwan dem Schrecklichen (1533–1584) wurde die Insel

zum Verbannungsort und zum Gefängnis. Nach der Russischen Revolution hob man das Kloster auf und errichtete 1923 das Lager zur besonderen Verwendung (SLON). Die Häftlinge waren Menschewiken, Sozialrevolutionäre, Anarchisten, aber auch Kirchendiener und eine grössere Gruppe von Kriminellen. Die noch nicht geschriebene Geschichte des Sonderlagers Solowki beginnt ein halbes Jahr vor Lenins Tod. Während Stalins Aufstieg zum Alleinherrscher der UdSSR wurde das Lager ausgebaut. Stalins grosse «Säuberungen» und Abrechnungen mit tatsächlichen und vermeintlichen Gegnern in den dreissiger Jahren führten dem Lager massenweise Gefangene zu, bis es 1939 geschlossen wurde. Als der Krieg begann, bevorzugte man andere Lagerorte: In den Straflagern Nordrusslands und Sibiriens befanden sich bei Kriegsbeginn fünf bis sechs Millionen Menschen.

Die Tschekisten stellten die Leitung des Lagers. Diese «Ausserordentliche Kommission für den Kampf gegen Konterrevolution und Sabotage» (Tscheka) wurde nach Beendigung des Bürgerkrieges 1922 zur «Staatlichen Politischen Verwaltung» (GPU), wurde also eine Normal-einrichtung der Sowjetmacht. Doch auf der Solowezkiinsel hatten die Tschekisten trotzdem eine Art von Staat im Staat errichtet. Die Häftlinge wurden nicht nur mit Schlägen empfangen, sondern auch mit der Begrüssung: «Hier ist nicht die Sowjetmacht, sondern die Solowezkermacht.» Hatte das Gesetz in der UdSSR in der Zeit der Schauprozesse und der «Säuberungen» wenigstens noch dem Anschein nach Bedeutung, so wurde den Häftlingen auf Solowki ins Gesicht gesagt, dass auf diesem Boden kein Platz für den Staatsanwalt sei.

Solowki war ein Staat mit ei-

gener Regierung, eigenen Emblemen und Attributen der Macht. Es gab so etwas wie eigene Ministerien. Die Insel war vom allmächtigen Lagerchef bis zum völlig rechtlosen Häftling streng hierarchisch durchorganisiert, auch wenn die «Verwaltung» der Häftlinge Schwierigkeiten bereitete. Identifiziert wurden die Häftlinge meist durch ihre Tätowierungen. Doch der Inselstaat war mit der damals besten Technik ausgerüstet: mit einem Flugzeug, eigenen Schiffen und Eisenbahnzügen. Es gab sogar eigene Zeitungen, Zeitschriften und ein Theater.

«Die Macht von Solowki» ist der erste Film, der sich kritisch mit dem Sonderlager auseinandersetzt. Er basiert auf ganz verschiedenen Zeugnissen: Bilder vom heutigen Leben auf der Insel, Interviews mit Überlebenden ehemaligen Häftlingen, aber auch Wochenschaumaterial, vor allem aus der Zeit von Stalins 50. Geburtstag und dem ersten Fünfjahresplan Ende der zwanziger Jahre werden verwendet. Die spektakulärste Quelle stellt dabei sicher der Propagandafilm dar, der in den zwanziger Jahren über das Lager gedreht wurde. Ein Mitarbeiter von Marina Goldowskaja, ein Geschichtswissenschaftler, der sich mit der Zeit der zwanziger Jahre beschäftigt, hatte in einem Archiv auf einer Katalogkarte die Angabe «Theater auf Solowki Ende der zwanziger Jahre» gefunden. Als er den Film visionierte, zeigte es sich, dass es ein Propagandafilm über das Lager war. Einigen Häftlingen war auf wundersame Weise die Flucht von der Insel nach Finnland gelungen. Einer von diesen Flüchtlingen, ein ehemaliger Offizier der Weissen Armee, veröffentlichte dann 1926 in London sein Buch über das Straflager «The Island of Hell». Das Buch verursachte ei-



nen Skandal in der ausserosowjetischen Presse, auf den die GPU mit dem Auftrag eines Propagandafilms über das Lager reagierte. Der Schriftsteller Gorki sollte für die Publikumswirksamkeit des Unterfangens garantieren. Im Juni 1929 besuchte Gorki das Lager. Die Leitung hatte sich auf den hohen Besuch entsprechend vorbereitet: Die Kranken waren aus dem Revier entfernt, die Pflegerinnen in weisse, saubere Kittel gesteckt worden. Betten wurden frisch bezogen und auf die Tische nicht nur Decken gelegt, sondern auch Blumen gestellt. Am Sekirberg, der für die Häftlinge durch die da durchgeführten Folterungen der Inbegriff des Schreckens war, wurde im

Wie konnte aus dem Paradies die Hölle werden? Zwiebelturm des Klosters auf Solowki.

Steinbruch ein Tisch mit Zeitungen belegt, damit lesende Häftlinge die sorgfältige Umerzierung demonstrieren konnten. Die Häftlinge hielten die Zeitungen in Gorkis Anwesenheit verkehrt herum. Bei einem Häftling hat Gorki die Zeitung richtig gedreht. Der ehemalige Häftling, der uns von dieser verschlüsselten Gegendemonstration der Häftlinge erzählt, glaubt, Gorki habe durch seine Geste gezeigt, dass er sie verstanden habe. Der Schriftsteller habe offizielle Inszenierungen nicht geliebt.

Der Propagandafilm wurde später nicht verwendet, landete auf einem Regal und fristete da sein Dasein, bis er jüngst entdeckt wurde. Die ehemaligen Häftlinge, die Marina Goldowskaja mit viel Glück ausfindig machen konnte, erzählen vor laufender Kamera von ihrem Leben im Lager. Der eine verbrachte vier Jahre, einige 17 oder 18 Jahre, eine 21 und ein anderer 27 Jahre im Lager. Sie erzählen vom Lager, von der Verhaftung und versuchen zu erklären, warum sie wohl da gelandet sind.

Goldowskaja konfrontiert sie mit den Bildern des Propagandafilms und fragt nach. Die Gesichter dieser alten Menschen bleiben oft erstaunlich ruhig, wenn sie von den schweren Tagen erzählen. Plötzlich bricht jedoch zuviel hervor: «Bitte mach aus, Marina!» Goldowskaja stellt die Kamera ab. Sekundenlang bleibt das Bild schwarz.

Ein weiterer dramatischer Höhepunkt ist die Montage von euphorischen Bildern des Fortschritts Ende der zwanziger Jahre, Schlagzeilen, die gegen die «Konterrevolutionäre» hetzen und dem Bild einer ehemaligen Inhaftierten, die von der völlig aus der Luft gegriffenen Beschuldigung erzählt, die sie ins Lager brachte. Wenn Goldowskaja dann noch die Wochenschauaufnahme eines jungen Mannes, der lustig wie ein Hampelmann unter dem Wasserstrahl einer Fontäne herumhüpft, mit dem Bild Stalins verbindet, so dass der erstere dem letzteren scheinbar direkt zugebelt und dazu noch die für ältere Sowjetbürger nur allzubekannte Stimme eines Komsomolführers darunterlegt («Du musst für unsern Führer stimmen, für unsern besten, unsern geliebten Führer, unsern geliebten Stalin»), so ist die Montage nicht mehr nur eine dialektische, sondern eine ganz und gar zynische.

«Die Macht von Solowki» ist, wie auch die Regisseurin selbst bestätigt, vor allem ein politisches Ereignis. Obwohl der Film formal spannend und insbesondere die Montage und die Konfrontation von Bild und Ton raffiniert ist, tritt seine filmische Kraft in der Diskussion seiner historischen Dimension in den Hintergrund. Jeder der es wissen wollte, meint die Regisseurin, konnte wissen, dass sich auf dieser Insel Straflager befanden und dass die «Umerziehung» als Schlagwort mehr als euphemistisch war. Es war zwar in Chruschtschows Tauwetterzeit auch davon mal die Rede, aber Literatur darüber gibt es keine. Nur in Solschenizyns «Archipel Gulag», der unter anderem 1974 zur Ausbürgerung und Ausweisung des Autors aus der Sowjetunion führte, gibt es ein Kapitel darüber. Goldowskaja greift somit heute ein eigentliches Thema der Samisdat-Literatur, der heimlich verbreiteten, offiziell verbotenen Schriften, auf. Sie konnte den Film nicht nur ungehindert beenden, er landete auch nicht im Tresor, sondern wurde sofort in Instituten und Filmklubs gezeigt, bis schliesslich 700 Kopien (ein Dokumentarfilm erhält normalerweise zehn Kopien) vom Film gezogen wurden und der Film in den normalen Spielfilmkinos anlief. Zum Schluss soll «Die Macht von Solowki» auch am Fernsehen laufen; allerdings erst nachdem er in den Kinos abgespielt ist, hofft die Regisseurin, denn der Film muss vorerst Geld einbringen: neue Möglichkeiten, neue Probleme im sowjetischen Filmschaffen.

Die Rezeption des Filmes war auch im Westen gut. Er wurde als ein Höhepunkt der Filmfestspiele Berlin 1989 bezeichnet. Er zeigt nicht nur für die Sowjetunion exemplarisch, wie mit der eigenen Vergangenheit umgegangen wird; er wird auch zei-

gen, wie der Westen mit der sowjetischen Perestrojka zu Rande kommt. Die Regisseurin sieht da keine Probleme: «Die «Macht von Solowki» ist das Ergebnis einer realen Perestrojka». Probleme politischer Vereinnahmung im Westen kennt sie nicht. Obwohl die Gefahr dazu gross ist, insbesondere wenn man die Entwicklung deutscher Vergangenheitsbewältigung betrachtet. Nicht nur im Kreis der Spezialisten, man denke nur an den aktuellen deutschen Historikerstreit, sondern auch vor breiterem Publikum kommen immer wieder jene deutschen Revisionisten zu Wort, die den «aufrechten Gang», weg vom ewig schlechten Gewissen postulieren und durch äusserst fragwürdige Vergleiche versuchen, das Ausmass der faschistischen Katastrophe herunterzuspielen, ganz im Stile von «Ich war's nicht, die andern auch...». Die Gefahr, dass von dieser Seite her der Wettlauf in der Manier des Kalten Krieges wieder angestrebt wird, indem die Schrecklichkeiten der faschistischen und der kommunistischen Diktatur gegeneinander ausgespielt werden, ist offensichtlich. Dazu kommt noch, dass die intellektuellen Tuschenspielertricks der Revisionisten im Westen, wo sich seit einiger Zeit Müdigkeit in der Vergangenheitsbewältigung breit macht, auf allzu fruchtbaren Boden fallen. Solche Probleme sind in der Sowjetunion noch nicht vorstellbar. In einer Gesellschaft wie der sowjetischen, in der noch gegen die Zensur und für eine liberale Öffentlichkeit gekämpft wird, ist der Glaube an die Macht der Aufklärung noch ungebrochen. Probleme der Informationsgesellschaft in der sich die Bilderflut inflationär auswirkt und Nachrichten durch Überfütterung bedeutungslos werden, zeichnen sich in der Sowjetunion noch nicht ab. ■

Sabina Brändli

Die Kamera ist mein Auge, mein Ohr, meine Nase

Gespräch mit Marina Goldowskaja

Marina Goldowskaja (48) ist zur Zeit eine der prominentesten Filmemacherinnen der Sowjetunion. Ihr Film «Die Macht von Solowki» über das Straflager auf der Weissmeerinsel Solowki hat auch im Westen Furore gemacht. Goldowskaja arbeitet als Regisseurin, Drehbuchautorin und Kamerafrau bei Film und Fernsehen. Sie promovierte in Kunstwissenschaft und hat verschiedene Bücher zu Problemen des Dokumentarfilms verfasst. ZOOM wollte mehr über ihre Arbeitsweise und ihre früheren, im Westen ganz und gar unbekannten Filme wissen.

Marina Goldowskaja, wie müssen wir uns Ihre früheren Filme vorstellen?

Als ich diesen Film (Die Macht von Solowki) machte, sagten mir meine Freunde, dieser Film sei nicht typisch für mich, weil ich immer Filmporträts machte. Vielleicht weil ich eine Frau bin, bin ich den Leuten immer sehr nahe, über die ich Filme mache. Deshalb öffnen sie mir ihre Herzen und ihre Seelen. Ich arbeite immer mit einer Reportagemethode. Ich sage den Leuten nie, was sie sagen, machen oder wie sie reagieren sollen. Ich gebe ihnen auch vorher nie eine Liste mit den zu beantwortenden Fragen. Ich bin selber Kameramann, bin also immer bei der Kamera und lebe mit den Leuten zusammen.

Stellen Sie selber die Interviewfragen?

Ja. Früher habe ich versucht, Freunde von mir dafür einzusetzen, an meiner Stelle Fragen zu stellen. Bis ich verstanden habe, dass dies für mich ganz unnötig ist. Ich fühle mich wohl mit und hinter der Kamera und mit den Leuten. Sie gewöhnen sich so schnell daran, dass ich niemanden um Hilfe bitten muss.

Irritiert es die Porträtierten, die ja in der Regel keine Leute aus dem Showbusiness sind, mit einer Kamera zu sprechen?

Nein, sie sehen die Kamera, aber sie wissen, dass die Kamera ein Teil von mir ist. Ich weiss dazu ein lustiges Beispiel. Ich habe einen Film über einen kleinen, dreijährigen Jungen gemacht. Ich habe praktisch für drei Monate in der Wohnung seiner Eltern gelebt. Einmal war das eine ganz komische Sache: Sie buken Kuchen, und ich filmte die Familie dabei. Der Junge nahm die Platte mit den Kuchen, um allen Mitarbeitern des Teams davon anzubieten. Die Mutter wies ihn an, auch mir, die ja hinter der Kamera stand, davon abzugeben, worauf der Junge die Kuchenplatte prompt der Linse entgegenstreckte. Die Leute unterscheiden nicht zwischen mir und der Kamera. Ich fühle, die Kamera ist mein Auge, mein Ohr, meine Nase. Auch für die Leute, die ich porträtiere, gehört die Kamera zu meinem Körper. Das ist auch der Grund, weshalb sie sich nie überlegen, was ich filme, was ich mache, was für ein Ziel ich habe, und ich beobachte alles ganz genau und filme nur die Sachen, von denen ich denke, dass sie für den Film interessant sein werden. Ich montiere also während, wie auch nach dem Filmen.

Wie genau ist jeweils ihr Drehbuch?

Das Drehbuch ist nur dazu da, das Geld und das Team zu kriegen, damit der Film offiziell akzeptiert wird. Dann beginne ich zu arbeiten. Das hat dann nicht viel mehr mit dem anfänglichen Drehbuch zu tun, als die gemeinsame zentrale Idee. Manchmal bringt das Leben ziemlich unerwartete Ereignisse. Es ist, als ob ich im Meer schwimmen würde und das Vergnügen hätte, interessante und wertvolle Diamanten des Lebens zu erhaschen.

Unterscheiden sich Ihre in der «Aera der Perestrojka» erschienenen Filme von Ihren früheren Filmen?

Noch vor drei bis vier Jahren versuchte ich, die Leute so zu zeigen, wie sie sind. Nun versuche ich im Material selber die dramatischen und tragischen Höhepunkte zu finden. Ich konfrontiere die Menschen mit den schwierigsten Momenten ihres eigenen Lebens. Ich dramatisiere also das Material, versuche aber, dass diese «Inszenierung» organisch zum Material bleibt. Es ist die Dramatik des Lebens selber, die mich interessiert, nicht die, welche vom Himmel heruntergeholt wird. Der Spielfilm ist damit nicht zu vergleichen. Ich suche nach sehr dramatischen Punkten, weil ich den Film dramatisch haben will. Vorher konnte ich, d. h. konnten wir – es war nicht nur ich – das Material nicht dramatisieren. In der Aera der Stagnation wurde das Leben für so problemlos angesehen, dass es gar keine Dramatisierung zulies. Es sollte keine Konflikte geben; alle waren glücklich, niemand starb, keine Katastrophen, nichts passierte, die Menschen waren so gut. Alle Filme, die wir machten, waren wie



Marina Goldowskaja.

«Doska Potschota» (Ehrentafel), jene Regale, die im Schaufenster jeder Fabrik, jedes Instituts und jeder Schule stehen und mit den Fotografien der vorbildlichen Mitarbeiter versehen sind.

Waren auch Ihre eigenen Filme so?

Bis zu einem gewissen Grade schon. Aber ich bin sicher, dass sie auch anders waren, weil ich nie im Autorenton sprach. Meine Helden sprachen immer für sich selbst. Ich hatte keine allwissende Off-Stimme. Dazu kommt, dass ich immer versuchte, meine Protagonisten im richtigen Leben zu beobachten: Das Leben ist immer dramatisch. Man konnte jeweils sehen, wenn sie nicht ganz so glücklich waren, wie sie schienen. Manchmal waren sie wütend, manchmal lächelten sie nicht. Ich machte immer viele Grossaufnahmen, da man in

den Augen sehen konnte, wenn etwas nicht stimmte. Ich schneide nie kurze Sequenzen. Ich verändere die Cadrage, deshalb spielt sich das Leben im Material selber ab. Ich montiere nicht so kurzatmig wie Wertow oder Esfir Shub es taten. Mit meinen langen Schüssen kann ich einer Person zuschauen, wie sie sich bewegt, ich sehe ihre Augen, dann wieder was sie mit den Händen macht, dann wieder zu den Augen, das macht das Leben ziemlich echt; es ist nicht in Stücke zerschnitten.

Arbeiten Sie dabei auch mit versteckter Kamera?

Ich liebe die Methode der versteckten Kamera und habe sie auch in meinem neusten Film – etwa in den Aufnahmen vom «Killer» – angewendet. (Goldowskaja hat einen der Männer eines Erschiessungskommandos auf Solowki ausfindig gemacht. Er hat ihr jede Aussage vor der Kamera verweigert. Anm. d. Verfasserin). Ich wartete auf ihn, ich beobachtete

ihn, und wie ein Jäger filmte ich ihn, als er rauskam, um Brot einzukaufen. Er war so alt, dass er nicht verstand, was ich machte, das war in Ordnung. Früher, als ich jung war, als ich mit meiner Arbeit anfang, arbeitete ich sehr oft mit versteckter Kamera, bis ich begriff, dass ich die Kamera gar nicht zu verstecken brauchte. Natürlich gibt es immer noch Fälle, die nicht offen gefilmt werden können, aber in der Regel, wenn es keine kritische Sache ist, wenn man von der Person nichts zu verstecken braucht, muss man die Kamera nicht verstecken.

Wie pflegen Sie den Leuten die Angst vor der Kamera zu nehmen?

Ich gehöre nicht zu den Filmemachern, die mit grossem Team arbeiten und zuallererst riesig Licht aufbauen und dann den Leuten hundertmal sagen: «Sei vorsichtig, jetzt beginnt es.» Ich benutze nie eine Klappe, das ist idiotisch. Ich bin ja immer mit meiner Kamera da, schon bevor ich zu filmen beginne. Ich versuche mit den Personen Freundschaft zu schliessen, versuche in Kontakt zu kommen. Sehr schnell verliebe ich mich in meine Helden. Das behindert mich manchmal, weil ich sie dann zu sehr liebe. Da verliere ich dann die kritische Haltung. Diese gewinne ich erst wieder, wenn der Film fertig ist. Dann sehe ich alle Mängel, alles, was ich anders hätte machen sollen.

Aber wenn ich am Film arbeite, liebe ich meine Helden mit all ihren Fehlleistungen und verstehe sie. Deshalb haben meine Helden auch Vertrauen zu mir. Das ist für diese Art von Arbeit sehr wichtig. Das ist auch der Grund, weshalb ich nicht sagen kann, dass ich in meinen Filmen je gelogen habe oder dass ich meine Arbeit verkauft habe. Meine Filme wurden offi-

ziell nie so gut aufgenommen, es gibt viele andere, die viel besser akzeptiert wurden. Meine Filme sind sehr mild, aber ich habe nicht gelogen, das ist das Wichtigste, die Wahrheit. Ich kann alle meine Filme heute noch zeigen, ich schäme mich für keinen einzigen. Aber ein grosser Unterschied zwischen diesen frühen Filmen und meinen letzten sechs Filmen, die ich seit der Perestrojka gemacht habe, besteht trotzdem.

Was für Projekte haben Sie?

Ich habe drei Projekte: Für den Film über jenen Häftling, dem die Flucht von den Solowezkiinseln nach Finnland gelang und der dann 1926 das Buch «The Island of Hell» über das Sonderlager veröffentlichte, habe ich schon viel Material zusammengetragen.

Auch mein zweites Projekt ist gewissermassen eine Fortführung von «Die Macht von Solowki». Ich träume davon, einen Film über die Henker, die «Killer» auf der Solowezkiinsel zu machen. Auch wenn es schwierig werden wird, diese Leute zum Gespräch zu bewegen, muss ich es versuchen. Ein drittes Projekt beruht auf einem Vorschlag von Robert Redford. Als ich auf einem amerikanischen Festival meinen Film vorstellte, machte er mir den Vorschlag, mit Amerikanern einen Film zu drehen. Zuerst war ich sehr erstaunt, weil mir das Thema nicht sehr nahe lag. Der Vorschlag kam sehr unerwartet. Ich sagte, ich müsste mir das überlegen, weil für mich einen Film machen dasselbe bedeutet wie heiraten. Nachdem ich das jetzt lange überlegt habe, habe ich mich entschieden, «ja» zu sagen. ■

Das Interview ist in englischer Sprache geführt und von Sabina Brändli übersetzt worden.

Irene Genhart

New York Stories

USA 1989.

Regie: Martin Scorsese,
Francis Coppola,
Woody Allen
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/166)

Das Projekt tönt einmalig, verspricht viel und ist typisch amerikanisch: drei Männer, wohlweislich grosse Meister ihres Faches, vereinen ihr Können, um damit innert kürzerer Zeit noch mehr, noch bunteres, noch spannenderes Kino auf die Leinwand zu bringen. Doch ganz so ist es nicht. Die drei Herren haben sich nicht aus freien Stücken gefunden, um zusammen ein gemeinsames Projekt auf die Beine zu stellen, sondern ein Produzent – Robert Greenhut – kam auf die Idee, dass verschiedene Regisseure sich in einem kurzen Film zu einem Thema äussern könnten. Das gemeinsame Thema ist, wie könnte es anders sein, New York, die Stadt der USA und, by the way, die Stadt, welcher sich die drei Regisseure in ihrem früheren Schaffen bereits zugewendet haben. Entstanden ist so «New York Stories», ein Film bestehend aus drei Kapiteln, eine Art «Readers Digest Best of Films» mit Beiträgen von Martin Scorsese, Francis Coppola und Woody Allen.

«New York Stories» sind nicht Geschichten über New York, sondern Geschichten, die in New York spielen. Das im Titel Angesprochene wird zum gemeinsamen Nenner, vor dessen Hintergrund die Einzigartigkeit der drei verschiedenen Filmstile erst richtig prägnant wird. – Nie war ein Scorsese-Film so bunt schillernde, importierte hektisch-dunkle Farbenpracht, nie ein Coppola so herrlich märchenhaft dekadent und nie ein

Woody Allen so absolut verzweifelt komisch.

Martin Scorseses «Life Lessons» eröffnen die Trilogie. Lionel Dobie (Nick Nolte) lebt und malt in einer ehemaligen Lagerhalle irgendwo im Osten New Yorks. Begleitet von unmässig lauten Popklängen aus seinem farbverschmierten Kassettenrecorder tigert der Löwe durch sein Atelier, scheinbar gezähmt durch den Umstand, dass seine bildhübsche Assistentin (Rosanna Arquette) ihn verlassen will. «No more sex» verspricht er ihr und betrachtet dabei ihren linken Fuss genauso manisch, wie er die Farbe auf die Leinwand klatscht. 45 Minuten, das Ende einer Liebesgeschichte lang, taucht der Zuschauer ein in das wilde Leben der New Yorker Avantgarde-Kunstszene.

Die Impulse jagen sich, in einem Bild noch mit farbverschmierter Brille vor der Leinwand, im nächsten bereits im piekfeinen Anzug auf einer Vernissage – Vorder- und Hintergrund des Lebens. Am packendsten ist der Schnittrhythmus, in welchem Scorsese diese Lebenslektionen erteilt. Minutenlang ist nur Leinwand bunte Farbe im Kino zu sehen, sekundenschnell geschnittene Bilder ersetzen oft ein Zoom, «ruhige» Hektik entsteht, Pulsschlag der Grossstadt.

Kaum hat Scorseses Maler auf einer Vernissage seine neue Assistentin gefunden und sind die Popklänge verschwunden, taucht Zoe (Heather McComb) auf, eine kleine, stinkreiche Göre, die meist ohne Eltern, aber stets mit Butler in einem der nobelsten Hotels New Yorks residiert. «Life Without Zoe» heisst Francis Coppolas kinderreiche New York Story. Zoe ist die etwa 13jährige Tochter eines berühmten und vielbeschäftigten Flötisten (Giancarlo Gannini) und einer erfolgreichen Fotografin (Talia Shire). Beim Früh-



Rosanna Arquette in Martin Scorseses Episode «Life Lessons».

stück liest sie Papas Fanpost, sie kleidet sich mit Vorliebe in Mamas Dior-Ensembles und benutzt Chanel N° 5, um angeschlagene Köpfe zu kühlen. Mit Hilfe des reichsten Jungen der Welt rettet sie die Ehe ihrer Eltern, um am Ende des Films, sehnlichster Wunsch jeden Kindes, zusammen mit ihren Eltern durch die Welt zu gondeln.

«Es war einmal ein Flötenspieler, dem das Flötenspielen verboten wurde, weil er so schön spielte, dass er sämtliche Jungfrauen verführte...» So beginnt ein Märchen und taucht in unbestimmte Zeiten. Realitäten sind Nebensache und Träume werden wahr. Grosszügige Sprunghaftigkeit, was die Folgerichtigkeit der Geschichte betrifft, und Verweilen bei kleinsten Details zeichnen den Cha-

rakter des Märchens aus – und so betrachtet ist Coppolas «Life Without Zoe» ein New Yorker Märchen. Coppolas Film hat mit der vorgegebenen Kürze stark zu kämpfen. Die Mannigfaltigkeit der Kostüme, die schrille Buntheit des Kinderalltags in der High Society, eine Party mit tausend Attraktionen, die Verrücktheiten der New Yorker Strassenszene: Man möchte schauen und staunen, die Unglaublichkeit des Erzählten auf sich einwirken lassen. Doch die Bilder jagen sich, die Geschichte findet keine Zeit, sich zu entwickeln, die Ausstattung keinen Ort, sich gebührend zu präsentieren, so dass man nach 50 Minuten Coppola beinahe erlöst sich dem erfrischenden Charme Woody Allens überlässt.

«*Oedipus Wrecks*» ist eine Woody Allen'sche Variation über ein Woody-Allen-Thema. Sheldon (Woody Allen),

50 Jahre alt, Stadtneurotiker, verklemmter Sexmaniak, ewiger Muttersohn, rothaariger Jude, Bettnässer, Liebhaber von Mia Farrow, der Mutter dreier Kinder, tut sein Bestes, sein Leben im Stillen und ohne Aufruhr zu fristen. Im Wege steht ihm einzig seine Mutter (Mae Questel), der er im Gespräch mit seinem Psychiater zu entkommen versucht. Doch sie beherrscht in unsäglichster Dreistigkeit ganz New York und erst die schicksalshafte Ergebnisheit an den Willen der Mutter garantiert Sheldon wenigstens die Erhaltung der persönlichen Intimsphäre. Pastelltöne beherrschen Woody Allens Filmbilder, sie leben beinahe ausschliesslich vom Charme der Darsteller. Mae Questel ist die Mutter par excellence, die nicht nur ihrem Sohn die Leviten verliert, sondern ganz New York zum Himmel blicken lässt. Und Woody Allen in der Rolle des Sheldon

ist einmal mehr einfach der Mann, dem man als Frau wenigstens die mütterliche Seite des Herzens zuschickt.

«New York Stories» sind Geschichten aus New York. Sie könnten überall stattfinden, doch so nur in dieser absolut coolen und verrückten Stadt. Sie sind Lebensgeschichten und vielleicht ein kleines bisschen New Yorker Filmgeschichte. ■

Guido Münzel

When I Fall in Love

USA 1988.

Regie: Taylor Hackford

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 89/171)

Die fünfziger und sechziger Jahre, ihre Mode, ihr Styling und ihre Musik haben im amerikanischen Unterhaltungsfilm Ende der achtziger Jahre noch nicht abgedankt. Das Genre versucht, auch noch die letzten Ausläufer des Trends kommerziell kräftig auszunutzen. Die gesellschaftliche Neuorientierung oder, anders gesagt, Rückbesinnung auf alte Werte gerade in bezug auf Sexualität und Partnerschaft im Zeitalter von Aids scheinen Parallelen zu jener Zeit aufzuzeigen. Liebe und Treue in einer Partnerschaft, die Bewältigung von Beziehungskrisen und die Frau als Garantin und Retterin partnerschaftlichen Glücks bilden denn auch die Inhalte, welche die Wertorientierung des jüngsten Films von Taylor Hackford andeuten.

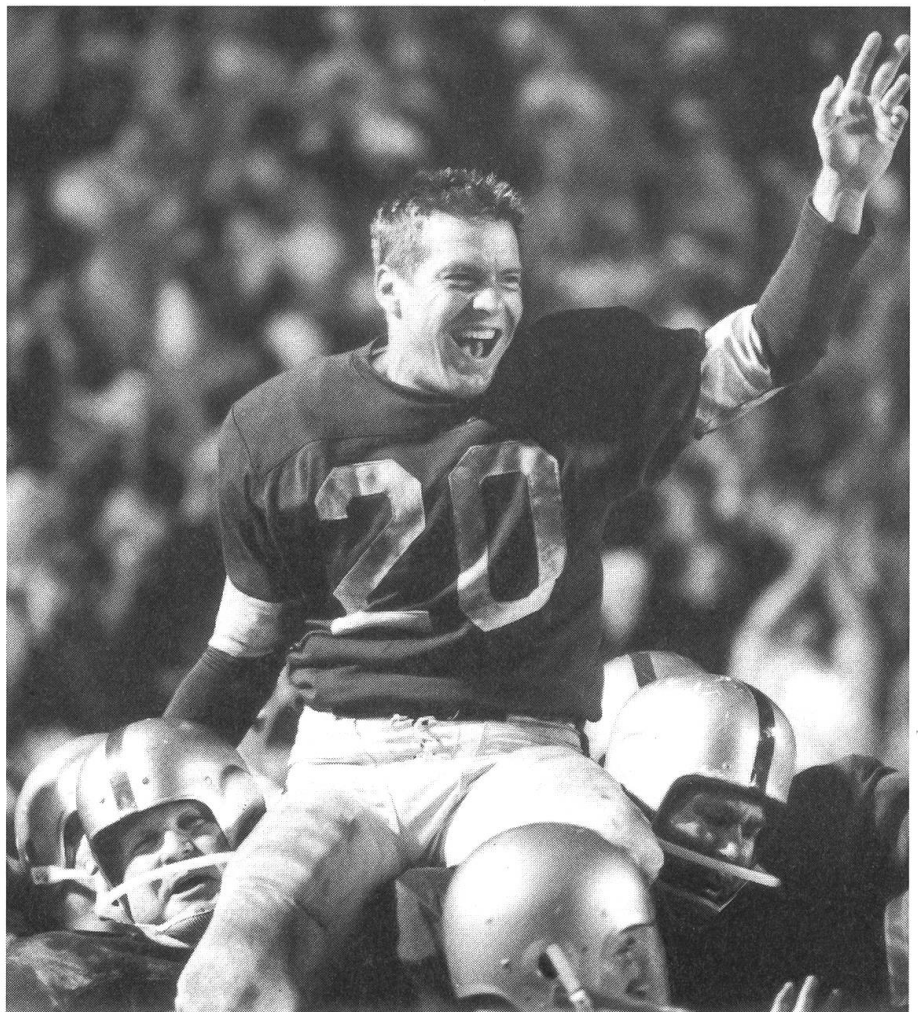
Nach seinem Überraschungserfolg mit «An Officer and a Gentleman» (1982) und seiner halbdokumentarischen Hommage an den Rock'n'Roll-König

Chuck Berry «Hail, Hail, Rock'n'Roll» (1987) hat Taylor Hackford (45) mit «When I Fall in Love» nun ein Melodrama nach alt-bewährtem Hollywoodrezept abgedreht. Angesiedelt hat er seine Story im amerikanischen Sportmilieu, seine Hauptfigur ist einer jener Footballhelden, die «Gott den Amerikanern auf die Erde schickt, damit sie ihnen etwas zeigen». «When I Fall in Love» beschreibt in der Folge in einem Zeitbogen von 25 Jahren Aufstieg und Fall des Football-Spielers Gavin Gray (Dennis Quaid), den alle ob seiner phänomenalen spielerischen Fähigkeiten nur den «Ghost» rufen. Seinen Ruhm begründet der Ghost am College, wo er seine Mannschaft von Sieg zu Sieg führt und ihm die Welt und im besonderen die Frauen zu Füßen liegen. Er aber gehört nur einer, die er an-

betet, der Magnolienkönigin von Louisiana, Babs Rogers (Jessica Lange). Sie sind jung, sie sind glücklich, und vor allem ihm winkt eine glänzende Zukunft als Professional, während sie ihm als treuliebende Gattin zur Seite steht.

Mir persönlich ist es schleierhaft, warum der «American Football» mit zu den populärsten Sportarten der Amerikaner gehört, seine Protagonisten im Mittelpunkt gesellschaftlicher Interessen stehen und Millionen in die Stadien locken, wie hierzulande die italienischen Fussballgötter; aber Footballspieler entsprechen wohl am ehesten der Idealvorstellung amerikanischer Männlichkeit: Kompromisslos hart, durchsetzungsfähig und jederzeit bereit, für die Mannschaft und die Nation den Kopf hinzuhalten.

Die Intentionen des Filmema-



chers und die Richtung der Handlung sind denn auch von Beginn weg offensichtlich: Die Tage eines Spitzensportlers sind gezählt, seine Popularität schwindet mit dem Ausbleiben des sportlichen Erfolges, und die Helden, welche sich über Jahre in der Gunst und den Ovationen der Masse suhlen, vergegenwärtigen sich plötzlich das Nachdrängen der jüngeren Konkurrenten, werden langsam aber sicher auf die Ersatzbänke abgeschoben und verschwinden schliesslich ganz aus den Stadien und den Schlagzeilen der Sportpresse und Gesellschaftskolumnen. Sie bleiben Relikte in der Erinnerung älterwerdender Generationen. Mit leeren Händen stehen sie da, dem Inhalt ihres bisherigen Lebens verlustig geworden, was ihnen bleibt sind Erinnerungen, Fotografien und Pokale. Höchstens die Werbewirtschaft versichert sich noch einige Jahre ihrer Dienste und presst die letzten Dollars aus ihrer Popularität. Plötzlich merken sie, dass die Zeit sich weitergedreht hat, gesellschaftliche Veränderungen stattgefunden, Freunde sich beruflich weiterentwickelt haben, während sie in ihren besten Jahren nur um ihre sportliche Karriere bemüht waren.

Babs wird für den Ghost in dieser Lebensphase überlebenswichtig, er klammert sich an seine Frau, welche seine Sportlerkarriere wie ein Möbelstück begleitete, den gemeinsamen Freund Cake (Timothy Hutton) als einzigen Verbündeten. Diesen stellt Taylor Hackford seinem Sportstar als eigentliches alter ego gegenüber, als ruhiger, intellektueller Typ folgt er beharrlich seiner akademi-

schen Laufbahn, all die Jahre hindurch Babs aus schüchterner Distanz begehend. Natürlich bleibt Cake schliesslich der heimliche Sieger, weil er kontinuierlich sein Ziel vor Augen behält, die zu ihm passende Frau heiratet und schliesslich auch Babs bekommt, wenn auch nur für den flüchtigen Moment einer Liebesnacht.

Mit «When I Fall in Love» hat Taylor Hackford nicht an den (kommerziellen) Erfolg von «An Officer and a Gentleman» anschliessen können. Die Handlung und ihre visuelle Umsetzung sind nicht nur nach einem bewährten Strickmuster unspektakulär, sondern haben mich über lange Strecken hinweg sogar gelangweilt. Nicht nur äusserlich entbehren sie jeglicher Spannung. Auch die einzelnen Figuren, ihre charakteristische Ausprägung – in der Art wie Lawrence Kasdan seine Hauptfigur Macon Leary in «The Accidental Tourist» zeichnet und William Hurt sie meisterhaft interpretiert –, welche auch Hackford augenscheinlich beabsichtigt, bleibt schemenhaft und klišiert. Der innere Existenzkampf des Gavin Gray bleibt kurz und wenig schmerzvoll, eine Lösung drängt sich allzu schnell von aussen auf. Nicht aus eigener Kraft schafft der Held einen Neuanfang, schliesslich ist es wieder die Frau, welche die zerstörte, weinerliche Psyche des Mannes reproduziert, ihre Liebe bleibt sein letztes Mass aller Hoffnung. Die willkürlich eingeschobenen Wochenschausequenzen über Kennedy, Nixon oder Martin Luther King, die Thematisierung der schwarzen Bürgerrechtsbewegung dienen einzig dem Zweck, der Handlung einen zeitlichen Orientierungsrahmen zu verpassen.

Zudem zeigt auch dieser Film wieder auf, wie sich der Spannungsbogen einer Handlung

dramaturgisch nur sehr schwer über den Zeitraum von 25 Jahren ziehen lässt und an die Schauspieler grosse Anforderungen stellt. Die Maskenbildnerin hat zweifellos professionelle Arbeit geleistet, indem sie aus dem muskulösen Kraftpaket nach und nach einen schwabbeligen, fetten Antistar geformt hat, der mich – man entschuldige den profanen Vergleich – nicht nur äusserlich immer mehr an mein altes Fussballidol Fritz Künzli erinnert hat. ■

Bruno Loher

Torch Song Trilogy

(Das Kuckucksei)

USA 1988.

Regie: Paul Bogart
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/170)

«Torch Songs» nennen die Amerikaner jene Selbstbehauptungs-Lieder, die Interpretinnen wie Liza Minelli oder Barbra Streisand dazu benutzen, sich als Frauen in einer von Männern dominierten Welt zu behaupten, und den Willen kundzutun, darin ihren eigenen Weg zu gehen. In «Torch Song Trilogy» sind es die homosexuellen Männer, die in den Nachtclubs diese berühmten Lieder interpretieren und damit ausdrucksvoll bekräftigen, dass sie sich in einer heterosexuellen Welt behaupten wollen.

Während die Titel des Vorspanns über die Leinwand laufen, beginnt «Torch Song Trilogy» mit einer «anamnetischen» Rückblende: Die Mutter ruft nach ihrem Jungen, das Essen steht auf dem Tisch, sie öffnet die Türen zum Kinderzimmer, Plüsch-Kaninchen stechen

Aufstieg und Fall des Football-Helden Gavin Gray (Dennis Quaid) als Thema von Taylor Hackfords «When I Fall in Love».

ins Auge, sie schaut ins Schlafzimmer und zuckt zurück. Da sitzt er, der kleine Arnold, das Gesicht in allen Farben geschminkt, die Lippen mit leuchtendem Rot angemalt. Der psychologisch geschulte Zuschauer ahnt natürlich gleich, dass bei so abartigen Veranlagungen in der späteren Entwicklung etwas schief gehen muss. Es stellt sich höchstens noch die Frage, ob das arme Kind nun bloss homosexuell oder ob es gar Transvestit wird. Beides trifft zu; Arnold tritt in späteren Jahren als Virginia Hamn mit rauchiger Stimme in Nachtclubs auf und schlägt sich in seinem Leben mit den Liebesproblemen des feinfühligem Schwulen herum.

Wie und warum es dazu kam wird dem Zuschauer in den folgenden 119 Minuten klargemacht. Mittels breitgewalzter Gemeinplätze wird in diesem Film eine Geschichte aufgebaut, die Probleme und Klischees behandelt, die dem Kinogänger aus anderen Filmen über Homosexuelle bereits bestens bekannt sein dürften. Und wer bei den jeweils auftauchenden Wendepunkten auf die schlechtestmögliche Variante tippt, der wird eine überdurchschnittlich hohe Trefferquote zu verzeichnen haben.

«Torch Song Trilogy» basiert auf drei teilweise autobiografischen Theaterstücken, die zuerst einzeln und ab 1982 zu einer Trilogy zusammengefasst am Broadway gespielt wurden. Sie zeigen neun Jahre aus dem Leben des Arnold Beckoff, seine Suche nach Anerkennung, nach Liebe und die kraftvolle Manifestation seines Willens, als Schwuler in einer heterosexuellen Welt den Glauben an sich selber nicht verlieren zu wollen.

Autor Harvey Fierstein schrieb nun, sich an die erfolgreiche Vorlage haltend, ein Drehbuch, dessen Story sich

wie folgt zusammenfassen lässt: Das Zusammentreffen Arnolds mit dem Lehrer Ed hat Folgen. Er wird sein Geliebter. Ed ist bisexuell und möchte sich darum auf keine feste Beziehung einlassen. Als er eine Frau kennenlernt, bricht er mit Arnold und heiratet bald darauf. Alleingelassen verliebt sich Arnold in den schönen Alan. Ihr gemeinsames und glückliches Leben ist aber nur von kurzer Dauer. Von einer Strassenbande wird Alan brutal umgebracht. Ed kehrt zu Arnold zurück und zusammen mit dem adoptierten Sohn David führen sie ein Familienleben, das nur noch durch Arnolds permanenten Kampf mit seiner Mutter getrübt wird.

Harvey Fierstein, der im Film auch die Hauptrolle spielt, hat in dieser Geschichte die gängigen und bekannten Muster des homosexuellen Umfeldes verarbeitet. Da gibt es die dominante Mutter, den sensiblen Homosexuellen, der um seine Anerkennung kämpft, die kurzlebigen Beziehungen für eine schnelle Nacht und den femininen Touch, an dem die Schulkinder die homoerotischen Männer erkennen können. Fierstein vertritt, das ist gewiss, seine Sache mit Engagement. Trotzdem kann der Film mit seiner Botschaft, die Hoffnung auf Verständnis, Vertrauen und Zuneigung erheischt, als Ganzes kaum überzeugen.

Nur die Arbeit des Kameramannes vermag in «Torch Song Trilogy» mehr als Mittelmass zu bieten. Mikale Salomon bleibt immer dicht auf den Gesichtern der Menschen und fängt klaustrrophobische Bilder von bedrückender Körperlichkeit ein. Wenn Arnold im Film plötzlich direkt in die Kamera spricht, scheint das Seelenleben dieses Menschen durch die gepuderte Fassade durchzuschimmern. In diesen Momenten kommt die intensive Ausstrahlung des

Hauptdarstellers besonders stark zum Tragen. Harvey Fierstein, der auch im Dokumentarfilm «The Times of Harvey Milk» mitspielte und unter anderem das Buch zum Erfolgsmusical «Ein Käfig voller Narren» schrieb, bietet zusammen mit Anne Bancroft, in der Rolle der Mutter, auch die kompletteste schauspielerische Leistung. Ihre gemeinsamen Auftritte geben der «Torch Song Trilogy» immer wieder den bitter notwendigen Schwung. ■

Martin Schlappner

The Lonely Passion of Judith Hearne

Grossbritannien 1988.

Regie: Jack Clayton
(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 89/163)

Mit der Adaptation des 1955 erschienenen Romans «The Lonely Passion of Judith Hearne» des nordirischen Schriftstellers Brian Moore, eines Altersgenossen des Regisseurs, tritt Jack Clayton, einer der Wegbereiter dessen, was man in den sechziger Jahren das «free cinema» Grossbritanniens nannte, wieder vor sein Publikum. Jack Clayton, heute sechzig Jahre alt, was bedeutet, dass er in den Augen eines jüngeren Publikums und der für diese schreibenden Kritiker bereits ein Veteran ist, war als ein Adapteur von sensibelster Einfühlung und ebenso solcher filmischer Selbständigkeit berühmt geworden mit «Room at the Top», gedreht nach dem Roman von John Braines. Roman wie Film handelten vom Aufstieg eines rücksichtslosen jungen Mannes, seiner Amoral und

seiner Verächtlichkeit: Jack Clayton lieferte eine sorgsame, atmosphärisch dichte, sehr düstere Milieudarstellung und eine menschlich vertiefte soziale Thematik.

Er leitete die Bewegung des «free cinema» in Grossbritannien ein, übernahm dann aber nicht dessen gesellschaftskritische Aggressivität, sondern entfaltete seine Begabung zur Milieucharakteristik und psychologischen Entschlüsselung schwieriger Menschen in Adaptionen eben von literarischen Stoffen, die nicht unbedingt aus der eigenen Gegenwart ausgewählt wurden.

Es ist deshalb auch nicht einfach, Jack Clayton als einen thematisch festlegbaren Autor des Kinos zu definieren. Aber um solche Einteilung kann es auch gar nicht gehen. Entscheidend ist, dass Clayton seine Kontinuität zum einen in der Treue zur Literatur gefunden und anderseits in der Entfaltung jener atmosphärisch-akribischen Beobachtung entwickelt hat, die seine Begabung ausmacht und die strukturell deshalb die Auswahl der literarischen Vorlagen bestimmt. Es sind Vorlagen, die ihn ansprechen, in seiner Natur offensichtlich wie in seinem Bedürfnis nach Ergründung von Menschlichkeit, Vorlagen nämlich, die ihn ins Abgründige locken lassen, in den inneren Haushalt von Menschen, die an Schwermut krankten, an ihrer Vereinsamung in einer Welt, die, so scheint es, im Umgang der Menschen untereinander den Anstand eingebüsst hat. Es sind durchwegs also dunkle, wenn nicht schwarze Filme, die Jack Clayton seinem Publikum zumutet – und zutraut.

Es ist die Landschaft des Heillosen, der Düsterei und der Hilflosigkeit, des Unentrinnbaren und vielleicht dennoch wieder eine Landschaft der Hoffnung – immer eine seelische Landschaft von Menschen, die dennoch genau, mit scharfem Blick in ihrem Milieu untergebracht sind. Heldin von Brian Moores Roman, der jetzt auch auf deutsch erschienen ist, ist eine unverheiratete Frau mittleren Alters, die geschrumpft, ältlich wirkt, verbraucht von ungelebtem Leben. Von Beruf ist sie

Klavierlehrerin, aber ein rechtes Auskommen will ihr nicht mehr gelingen, denn die Einsamkeit, der Mangel an Liebe, das Unglück in ihrer Altjüngferlichkeit nie einen Mann angezogen zu haben, hat sie zur Trinkerin gemacht. Das heimliche Laster, das nicht verborgen bleiben kann, vertreibt die Kinder, macht die Eltern misstrauisch.

In der Pension, in der sie sich eben wieder eingerichtet hat, begegnet sie einem Mann, dem Bruder ihrer Wirtin, der vor kurzem aus New York heimgekehrt



Jack Claytons «The Lonely Passion of Judith Hearne» ist voll Sensibilität für Traurigkeit und Lebensmangel. Maggie Smith und Bob Hoskins.

ist nach Belfast und den Hauch des welterfahrenen Erfolgreichen um sich hat, obwohl er natürlich ein Versager ist. Judith Hearne rafft ein letztes Mal ihren Mut zusammen, des Lebens doch noch habhaft zu werden, wenn nicht in der Liebe, die sie sich nicht zutraut, so doch in einer Bindung, die ihr jedenfalls Halt gäbe. Und diesen Halt braucht sie, die kirchlich aufgezogen wurde und immer fromm war, findet ihn aber eine Weile schon nicht mehr im anerzogenen Glauben.

Im Roman scheitert die Frau, enttäuscht von der vorgeheuchelten Liebe, von der vorge-täuschten Anteilnahme, die einzig durch die Vermutung eingegeben war, dass sie Geld besäße. Der Bruder der Hauswirtin nützt Judith ebenso aus wie das seine Schwester tut und deren Sohn, ein Monster der Fresssucht und der gierigen Heuchelei. Jack Clayton wollte seiner Heldin offenbar das endgültige Untertauchen ins Hoffnungslose, sogar in den Irrsinn nicht zumuten. Er wollte sie nicht untergehen lassen in ihrer Sehnsucht nach einem abgerundeten Leben. Im Roman wird die Frau, so ist zu vermuten, ihr Dasein in einem Pflegeheim beenden. Im Film hingegen wird sie aus dem Heim, wo man ihrer Trunksucht abzu helfen versuchte, wieder entlassen: Man sieht ihr zu, wie sie, nun illusionslos geworden, zu sich selbst gefunden hat, in einer Kraft, die Hoffnungslosigkeit ertragen zu können. Das verändert die Geschichte dieser Frau, ohne dass die tiefe Traurigkeit ihres Lebens deshalb aufgehoben würde. Die geschlagene Frau stiftet für sich zuletzt doch so etwas wie Hoffnung.

Das ist Jack Claytons Moral, dass er den Prozess dieser Selbstfindung zu einem Signal der Hoffnung, der Lebensmöglichkeit dennoch setzt. Ist darin

eine Veränderung gegenüber dem Jahrzehnt zu sehen, in welchem die Handlung tatsächlich spielt? Das Belfast der fünfziger Jahre, in Milieu, Stimmung und menschlicher Entfremdung vollendet heraufbeschworen, schafft einen Raum für Darsteller, die von Jack Clayton ohne Bruchstellen in die Charaktere ihrer Figuren eingebunden werden. Diese subtile, sensitive Führung der Schauspieler gehört zu dem sorgsam Realismus der Inszenierung, zu der realistisch erzählenden Dramaturgie von Schnitt und Gegenschnitt in den Dialogszenen, von Rückblendung und Abbreviaturen. Maggie Smith als Judith und Bob Hoskins als ihr sogenannter Freund James sind nahtlos die Menschen, die sie spielen, und von ihnen wie von den Trägern der Nebenrollen, so unerfreulich diese nach Charakter und Anblick sind, geht genau jene böse Atmosphäre einer offenbar nicht abzustreifen den muffigen Frömmigkeit aus – die so manches deutlich werden lässt, was auch sonst heute in Nordirland geschieht. ■

Peter F. Stucki

Felix the Cat

(Felix der Kater)

USA 1988.

Regie: Tibor Hernadi

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 89/159)

Mit «Felix the Cat» kehrt, zumindest dem Namen nach, eine jener Starkatzen in die Kinos zurück, die ab 1910 bis weit in die zwanziger Jahre zumeist erst als Cartoons, dann als Helden des Zeichenfilms die verwirrende

US-Szenerie anthropomorpher Tiergeschöpfe beherrschten. Ohne Rücksicht auf die film- und comic-historische Rabulistik entfalteten «Crazy Cat» und «Felix the Cat», die zwei populärsten und markträchtigsten Vertreter des damaligen Katzen-geschlechts, solange ihre recht unterschiedlichen Temperamente, bis sie Ende der zwanziger Jahre von Disneys Mickey Mouse und seiner «Epoche der Mäuse» (Enrico Gianeri, italienischer Filmhistoriker) abgelöst wurden.

Während die original «Krazy Kat» des kalifornischen Comic-Strip-Figuristen George Herriman (ab 1911) später auch im kinematografisch bewegten Rampenlicht von Ben Harrison und Manny Gold (ab 1916) ihre unflätige Vitalität, Brutalität, Exzentrik und Dynamik pausenlos unter Beweis stellte, zeichnete sich «Felix the Cat», die 1913 erfolgte Schöpfung des aus Australien gebürtigen Zeichners Pat Sullivan (in Anlehnung an Rudyard Kiplings Märchen «The Cat Who Walked By Himself») von Anbeginn an durch weit grössere Ehrbarkeit, Zuvorkommenheit, Pffiffigkeit und Fairness aus. Allzeit rastlos und entschlossen sprang er ein, wo Not am Mann war. Im Namen einer guten Sache setzte er alles dran, die Dinge in den Griff zu kriegen.

Markenzeichen und Legende des geometrisch ausgeformten Katers wurde vor allem sein Schwanz, den er in kniffliger Lage oft als Fragezeichen, losgelöst vom Körper, flink in den Dienst einer gewitzten Überbrückungshilfe stellte. Eilfertig, unbeirrt und radschlagend mit Schweif (letzteres von Sullivan/Messmer «action of lines», d.h. auf einen Kreis, reduziert) kam er zu Gunst und Ehre. Sein Lied «Felix kept on walking ... kept on walking still» erhielt damals in den Ohren vieler eine fast pro-



grammatische Dimension. Die Fähigkeit, alles in alles verwandeln zu können, die animatorisch virtuose Umsetzung komplexer Bewegungsabläufe in ebenso einfache wie anschauliche Grafiken und die dramaturgisch mit viel Sorgfalt gebauten Geschichten verschafften Felix, Sullivan und Otto Messmer, der sich des Katers bis in die fünfziger Jahre filmisch als Comic-Zeichner annahm, derart grossen Zulauf (1919 «Feline Follies», 1923 «Felix in Love», 1925 «Felix Done Again» und Dutzende von Titeln mehr), dass Disney und Chaplin bisweilen den Hut zogen.

Ende der zwanziger Jahre wurde Felix im Fernseh zum Renner, später dann zum jahrzehntelangen, aber allseits beliebten Pausenfüller. Selbst als es um ihn und seine Ziehväter stiller wurde, sorgte Sullivans/Messmers geistiger Erbe Joe

Oriolo mit Comic-Strips und Büchern dafür, dass Felix nie ganz in Vergessenheit geriet.

Ein erster Vorbehalt ist, nachdem ich Felix' Comeback erlebte, am Platz: Wer sich (wie ich) mit allzu alten Reminiszenzen und allzu grossen Rosinen aus der Trickfilmhistorik zum neuen Opus entschliessen sollte, dürfte die Katze bereits im Sack gekauft haben. Freilich: The times are changing. Die Trickfilmtechnik hat – zumal ein Plus – seit Gertie, Flip und Betty Boop gewaltig zugelegt; die Computeranimation kommt den im Animationsfilm genuin gehegten Möglichkeiten, Wünschen und Chancen der Wandelbarkeit, der Simultaneität und des Einfallsreichtums (Stellenwert der Einzelbildschaltung) gewaltig entgegen. Und last but not least haben es Felix' jetzige Schirmherren erklärermassen darauf abgesehen, «eine neue

Generation von Felix-Fans zu schaffen». Immerhin bleibt anzumerken, dass sich die bereits mit dem alten Felix vertraute Optik und die neuesten Errungenschaften der Trickfilmbranche nicht a priori auszuschliessen brauchten, sollte es doch auch in Zukunft ebenso möglich wie unbedenklich sein, im Trickfilm den vielbeschworenen Kindern von sieben bis neunzig zu begegnen. Von daher kurz die Story und einige Bemerkungen, die mit den alten Erinnerungen und den grossen Rosinen des Fundus genauso zu tun haben wie mit den im Background unbedacht(?), teils einfältigen bis perfid eingebauten Zugriffen, die sich der Film, beziehungsweise die Realisatoren auf das doch vorwiegend kindliche Verständnis (affektiv und kognitiv) herausnehmen:

Das Königreich Oriana sieht sich einer alten Weissagung ge-

mässig kurz vor dem Untergang. Die wunderschöne Prinzessin gleichen Namens ist von ihrem grässlichen Onkel, dem omnipotenten Grafen von Zill und dessen Armee, die aus lauter zylinder- und würfelförmigen, laserlicht-pulsierenden und gespenstisch rauchspuckenden Robotern besteht, in seine Gewalt gebracht worden. Ihre kulternden Tränen kreuzen Felix' Weg und rühren ihn in ihrer kristallinen Schönheit. Mit Hilfe

seines Freundes Poindexer und des Professors (Einstein) gelingt es Felix ebenso beherzt wie selbstlos, die Prinzessin zu retten. Doch waren da nicht nur die Sümpfe des Niemandslandes, Loch Ness und das gesamte Aufgebot aller Trickfilm-tier-Fossilien. Im Reich des Bösen, wo gefoltet wird, lässt sich Felix ohne mit der Wimper zu zucken (hat er welche?) darauf ein, dem Showbiz des Grafen zu gefallen. Bezeichnenderweise soll auch der Zuschauer, just inmitten all der von Zill unterdrückten Geschöpfe – die sich beim Grafen mit Felix, der Prinzessin und unter der Regie eines widerlichen Zeremonienmeisters bei längeren (dramaturgisch bravourös gemeisterten) Showeinlagen und bei einem beinahe faschistoiden Konglomerat von abgeschmackten Spässen, schmalzigen Liedern, schmissigem Rock und unge-trübter Huldigung ihres Bosses fast zu Tode amüsieren – zum grossen, so für ihn geplanten Entertainment kommen.

Wurde man denn nicht schon im Prolog von einer computergeclonten, dämlichen Katze aufgefordert, alle Zweifel an der Richtigkeit des vorgesetzten Stoffs zu lassen? «Alles ist vom Computer aufgezeichnet worden und der irrt sich nicht – Film ab.» Und nachdem man erfahren hat, dass das Königreich Oriana seine Armee abgeschafft habe («eine Armee nur für Repräsentanzzwecke») sind der Katastrophe Tür und Tor geöffnet. Der Untergangsstimmung, die mit grosser Turbulenz, mit auf Verwirrung abzielenden Perspektiven und Science-Fiction-beschickten Wesen über den Zuschauer hereinbricht, kann man sich schwer entziehen. Die sinisternen Worte des Grafen von Zill sind und bleiben (ob mit Absicht?) unverständlich und bedrohlich. Aus dem Presseheft erfahre ich später, dass er aus

Oriana ein Industriezentrum zu machen gedachte, und abgesehen davon geht es noch um ein heiliges Buch. Dunkel erinnere ich mich eines schaurig schönen Atompilzes. Eingeholt von einer von nun an kontinuierlichen Reizüberflutung sorgt ab jetzt ein ständiger Kitzel für Spannung, Neugier und Respekt. Wer nicht pariert, wird von den elektrisch aufgeladenen Robotern mit Vorliebe in die Mangel genommen. Die so Gepiesackten hüpfen dann «lustig».

Es gibt noch mehr solcher «Spässe», doch finden sie alle unerwidert am Rande statt und können von unserer Aufmerksamkeit – und wohl auch von unserer Einfühlung – ignoriert, gebilligt, abgestumpft oder nur en passant zur Kenntnis genommen werden. Dadurch ist dieser Film mit dazu angetan, die Indifferenz gegenüber Gewaltausübung, Dummheit und kruden Gespinsten zu vergrössern und Trägheit zu fördern, umsomehr als «Felix the Cat» sich um solche Ungerechtigkeiten foutiert. Als Identifikationsfigur bietet er sich kaum an. Seine Animatoren müssen vergessen haben, ihm seinen Einfallsreichtum wenigstens in seine Zaubertasche zu packen, wiewohl er so jetzt leer gezeichnet, wenig inspirierend, fragwürdig, infantil und ohne «action of lines» zu sehen ist. Der Computer, der von Poindexer und Einstein einmal auf einem Schubkarren vorbeigekarrt wird, erweist sich im vorliegenden Fall als sein bester Witz. ■

KURZ NOTIERT

Zücher Filmpreis 1989

mg. Stadt und Kanton Zürich verleihen dieses Jahr ihre Auszeichnungen für besonders wertvolle, wichtige, schöne, eigenwillige Filme wiederum gemeinsam. Zugelassen zur Prämierung sind Spiel-, Dokumentar-, Trick- und Experimental-filme, deren Produzenten seit mindestens zwei Jahren im Kanton Zürich niedergelassen sind oder deren Inhalt mit dem Kanton Zürich speziell zu tun hat. Die Filme müssen allerdings für eine öffentliche Vorführung bestimmt sein, und die Uraufführung durfte nicht vor dem 1. Juni 1989 erfolgen. Neben 35-mm- und 16-mm-Filmen können auch professionell gemachte Super-8-Filme angemeldet werden. Weiterhin nicht zugelassen sind Videoproduktionen. Die Visionierung der eingereichten Filme (höchstens drei pro Produzent oder Autor) findet anfangs September statt; Filmkopien können bis 1. September im Filmpodium-Kino Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, deponiert werden. Anmeldeformulare können bezogen werden bei: Präsidialabteilung, Stadthaus, Postfach, 8022 Zürich.