Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 16

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: 08.01.2026

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

Andreas Furler

Lawrence of Arabia

USA 1962.
Regie: David Lean
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/244)

Am 10. Dezember 1962 hatte David Leans Monumentalfilm über den englischen Anführer der arabischen Nationalbewegung von 1916 in London Premiere. Es war ein nationales Ereignis erster Güte. Die Queen war anwesend, und die Presse jubilierte in den höchsten Tönen. Superlative allüberall: Zwölf Millionen Dollar hatte der Film, eine amerikanische Produktion der Columbia Pictures, verschlungen, was unter heutigen Verhältnissen schätzungsweise 80 Millionen Dollar gleichkommen dürfte. (Zum Vergleich: «Who Framed Roger Rabbit» von Robert Zemeckis, eine der teuersten Filmproduktionen der letzten Zeit, hat 55 Millionen gekostet.) Nicht weniger als sieben Oscars gewann das Epos, 222 Minuten dauerte es. Das aber erschien den Produzenten alles andere als marktgerecht, weshalb die ursprüngliche Version zunächst um zwanzig, 1970 um weitere fünfzehn Minuten gekürzt wurde. In dieser gut dreistündigen Version war der Film dann jahrelang in den Kinos und auch am Bildschirm zu sehen.

1986 machte sich der amerikanische Filmarchivist und Produzent Robert A. Harris, der Restaurator des Stummfilmmonuments «Napoleon» von Abel Gance, an die Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung. Die Arbeit war mit unvorhergesehenen Schwierigkeiten verbunden, weil keine ungekürzte 70mm-Kopie mehr existierte und die unvollständigen Negativrollen durch Abnutzung und schlechte Lagerung beschädigt worden waren. Da überdies der Schnittplan des Films fehlte, sichtete Harris buchstäblich tonnenweise Archivmaterial und näherte sich dem Original – unter Mithilfe der damaligen Cutterin Anne V. Coates – in detektivischer Kleinarbeit wieder an. Zu rekonstruieren waren auch fehlende Dialogteile, wobei man die Stimmen der gealterten Akteure elektronisch verjüngte. Den endgültigen Schnitt des Films, der schliesslich auf 216 Minuten Länge zu stehen kam, besorgte der achtzigjährige Lean selbst.

Gemessen am Resultat – 29 Minuten mehr Film als zuvor – wirkt dieser ganze Aufwand doch leicht grotesk. Mit idealistischer Kunstverehrung und der Hingabe an ein genialisches Werk ist er wohl kaum zu begründen, zumal dahinter ja eine Industrie steht, die in andern Fällen wenig künstlerische Skrupel hat. Nein, bei der aufwendigen Reedition dieses Films dürften andere Faktoren mitgespielt haben, ähnliche, meine ich, wie hinter der derzeitigen Neulancierung des Sezessionskriegsepos «Gone With the Wind».

Filme dieser Art werden heute nicht mehr gemacht. Die Kosten wären schwindelerregend hoch, das Risiko für die Produktionsfirma beträchtlich. Wie leicht eine erfolglose Mammutproduktion wortwörtlich zur grossen Pleite gerät, haben in den letzten Jahren Millionenflops wie «Heaven's Gate» oder «One From the Heart» gezeigt. Und so herrscht im Bereich der Breitleinwandepen zurzeit ein Vakuum, das mit den Publikumslieblingen von gestern gefüllt wird. Haben diese Werke auch Patina angesetzt, durch clevere Vermarktung werden sie wieder wie neu. Aufwendige, sprich: medienwirksame Restaurationsarbeiten kommen da wie gerufen, weil sie den Reprisen den Stellenwert einer Premiere verschaffen, was sie für das jüngere Publikum ja auch wirklich sind.

Wie kommt es indessen, dass dieses jüngere Publikum die alten Historienschinken mit der Moral von gestern gerne goutiert? Der eine Grund ist der, dass spektakuläre Streifen – und die angesprochenen Filme sind dies zweifellos – jederzeit Anklang finden. Anderseits sind diese Filme mit ihrem grossen Atem, ihrer Entscheidungs- und Schicksalspathetik ideale Projektionsflächen für die heimli-

Mythos und Monument «Lawrence of Arabia».

chen Sehnsüchte einer Zeit, in der sogenannt historische Ereignisse rar sind und die schleichenden Katastrophen durch heroische Einzeltaten nicht zu beeinflussen sind. Wovon wir denn träumen, während wir halbherzig den Müll separieren und aufs Auto verzichten, das sind Taten mit sichtbaren Wirkungen. Je geringer wir den Stellenwert unseres Tuns einschätzen, je weniger uns der Gang der Dinge beeinflussbar erscheint, desto lieber sind uns die Helden, die das Rad der Geschichte noch zu bewegen vermochten.

Über die Qualität der Filme, die hier zur Diskussion stehen, wollen rezeptionskritische Anmerkungen indes nichts besagen. Und der historische T. E. Lawrence war ja in der Tat eine schillernde Figur. Geboren wurde er 1888 als unehelicher Sohn eines irischen Barons. In Oxford studierte er Geschichte und Archäologie, wobei er eine besondere Leidenschaft für das Mittelalter und die Kreuzzüge entwickelte. 1909 reiste er erstmals in den Orient, durchwanderte Nordsyrien und passte sich der arabischen Lebensweise mehr und mehr an. Als Archäologe seit 1911 am Euphrat tätig, soll er 1912 erstmals Kontakt mit arabischen Geheimorganisationen gehabt haben. Nachdem Lawrence im Weltkrieg zwei Jahre in untergeordneten Chargen gedient hatte, betraute ihn der britische Generalstab in Kairo im Sommer 1916 mit der Koordination des arabischen Aufstandes gegen die Türken, der im April ausgebrochen war. Ging es den Engländern dabei allein um die innere Schwächung des Kriegsgegners, so identifizierte sich Lawrence zunehmend mit der arabischen Seite, die für die eigene nationale Unabhängigkeit kämpfte. Zum moralischen Dilemma wurde ihm von daher das britisch-französische Geheimabkommen von 1916, das für die Nachkriegszeit die Aufteilung der ehemaligen türkischen Herrschaftsgebiete unter England, Frankreich und Russland vorsah. Nach einem erfolgreichen Handstreich auf die türkische Hafenstadt Akaba am Roten Meer setzte Lawrence durch, dass sich die britischen Truppen aus Arabien zurückzogen, so dass der Krieg hier zur rein arabischen Angelegenheit wurde. Da die Briten im Dezember 1917 jedoch bis Jerusalem vorstiessen, geriet der Vormarsch auf Damaskus im folgenden Jahr zum arabisch-englischen Wettlauf. Zusammen mit dem arabischen Führer Prinz Faisal zog Lawrence im Oktober zwar als erster in Damaskus ein, doch war die provisorisch ausgerufene arabische Regierung gegen die britische Übermacht chancenlos. Die Pariser Friedenskonferenz vom Januar 1919 anerkannte keinerlei arabische

Autonomieforderungen. Lawrence fühlte sich betrogen.

Bereits im Oktober hatte er demissioniert und war nach London zurückgekehrt. (In den zwanziger Jahren diente er noch einmal im arabischen Raum. Später liess er sich zur Luftwaffe umteilen und verbrachte drei Jahre in Indien. Nach Europa zurückgekehrt, tendierte er politisch zum Faschismus. Er starb 1935, wenige Monate nach Beendigung seiner Dienstzeit, an einem Motorradunfall.)

1922 schon waren Lawrences Kriegserinnerungen unter dem Titel «The Seven Pillars of Wisdom» (Die sieben Säulen der Weisheit) erschienen. Das Buch ist ein pathetischer, persönlicher Bericht mit Exkursen über die arabische Welt, hüllt die Persönlichkeit des Verfassers dagegen systematisch ins Dunkel. Nach Lawrences Tod setzten prompt historische und psychologische Deutungsversuche der geheimnisumwitterten Gestalt ein, die bis heute nicht abreissen.

Sie reichen von der hohen Meinung Churchills, der Lawrence als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten dieses Jahrhunderts bezeichnete, bis hin zur eher despektierlichen Ansicht des englischen Historikers Richard Aldington («Lawrence of Arabia, A Biographical Enquiry», London 1954), der ihn als infantilen Aufschneider abtat und vom historischen Heldenpodest holte. Der ungekrönte König Arabiens schrumpfte da zu einem der vielen Verbindungsoffiziere zwischen der britischen Armee und Prinz Faisal. Legendenumwittert, so Adlington, wurde Lawrence nur dank der gezielt heroisierenden Berichterstattung eines amerikanischen Publizisten, der seine Leserschaft für den Kriegseintritt der USA gewinnen wollte.

Uneinig ist man sich auch über die Motive für Lawrences geradezu selbstzerstörerische Einsatzbereitschaft. Ausgesprochen narzisstisch und ehrgeizig war er ganz gewiss, an seiner unterdrückten Homosexualität lässt sich auch kaum zweifeln, während über allfällig masochistische Neigungen nur spekuliert werden kann. Genau hier aber, bei der Legendenbildung, setzt David Leans Film an.

Zwei Honoratioren kommen von Lawrences Begräbnis. Er war ein selbstloser Held, meint der eine; er war ein selbstverliebter Scharlatan, antwortet der andere. Ein dritter kommt hinzu und berichtet vom Charisma des Verstorbenen. Er habe ihm einmal die Hand geschüttelt. Gekannt hat ihn keiner. Dreieinhalb Stunden gibt Lean dem Zuschauer nun Zeit, den Mann kennenzulernen – und mit ihm die Geschichte des arabischen Aufstands von 1916 bis 1918.

Der Film ist pompöses Historienspektakel und differenzierte Charakterstudie in einem. Schon das hebt ihn über die gängigen Monumentalfresken, in denen die Charaktere meist Holzschnitte, die Helden eigentliche Standbilder sind, hinaus. In Lawrence nämlich begegnet uns zuerst ein koketter Schönling, ein leicht trotteliger Milizclown überdies, der in seinen Hochwasserhosen nutzlos geschäftig durch das britische Militärhauptquartier von Kairo stiefelt und seinen Vorgesetzten ein chronisches Ärgernis ist. Dann zwei schnelle Gegenszenen: Mit stoischer Miene hält Lawrence die Hand in die Kerzenflamme, mit Feuer trägt er Allenby seinen Aufstandsplan vor. Der Mann ist im Innersten zerrissen, Visionär ebensosehr wie Witzfigur, wunderbar gespielt von Peter O'Toole, lächerlich grandios in der Heldenpose und tragisch komisch in der Angst vor sich selbst. Vor seiner eigenen Faszination für das Grauen graut ihm, vor seinem Selbsthass, der Anfang und Ende grotesker Selbstüberschätzung ist. Zwanghaft muss er das Schicksal wieder und wieder herausfordern.

In einer Schlüsselszene dringt er, der Guerillaführer, auf den die Türken ein Kopfgeld ausgesetzt haben, in Beduinenkleidern in eine türkische Garnison ein. Eine nutzlose und selbstmörderische Aktion. Als er prompt festgenommen wird, fürchtet man um seinen Kopf. Doch der türkische Festungskommandant erkennt in ihm nicht den Erzfeind, sondern den Liebhaber (der Puritanismus von 1962 hat den hervorragenden Szenaristen Robert Bolt hier zu brillant doppeldeutigen Dialogen gezwungen). Lawrence stösst den Werbenden zurück und wird gefoltert. Als gebrochener Mann kehrt er aus der Festung zurück. Hat er seine Überheblichkeit und seine Grenzen erkannt oder seine wahren Neigungen? Hat er die Demütigung erlitten oder genossen?

Lean lässt die Antwort offen. Er lässt Lawrence die innere Krise verwinden – und gleich in die nächste schlittern. Kurz vor Damaskus gerät Lawrence mit seinen Beduinen an abziehende türkische Truppen und richtet, taktisch völlig nutzlos, ein Blutbad unter ihnen an. Rächt er seine geliebten jungen Diener, die er der «grossen Sache» geopfert hat? Wird er wahnsinnig oder steckte im Helden schon immer ein Schlächter? So oder so, das Fazit des Heldenvita ist negativ, und mit dem apokalyptischen Bild des halbirren Lawrence am Ende der Schlacht tritt der Monumentalfilm beinahe schon von der Bühne der Filmgeschichte ab. Er hat seinen Protagonisten, den ungebrochenen Helden, verloren. Was ihm indessen noch bleibt, sind die Nebendarsteller, die Statisten und die Szenerie. Letztere spielt in «Lawrence of Ara-

bia» quasi die zweite Hauptrolle. Sie gibt dem Film den epischen Atem und die grossen Gesten: überwältigende Totalen, raumgreifende Schwenkbewegungen, halluzinatorische Blicke in die Unendlichkeit, in der selbst die Statistenheere verloren zu gehen drohen. In den Hintergrund geraten sie ohnehin, diese arabischen Komparsen, weil der Film im Vordergrund seine westlichen Stars braucht, Figuren von klassisch monumentalem Zuschnitt, klar umrissen und hochtheatralisch. Inbegriff dieser Charakterzeichnungen ist ein amüsanter/amüsierter Alec Guiness, der den taktisch gewieften Prinz Faisal mit urbritischem, hochironischem Understatement schmückt. Die Figur ist nur ein Beispiel, denn mit Arabien hat die ganze Milieuzeichnung des Films recht wenig zu tun.

Wohl verwahrt sich da ein Omar Sharif in der Rolle eines Beduinenführers gegen das Vorurteil vom «barbarischen Araber». Ist die Geschichte aber einmal «in Damaskus angelangt», so tauchen die Klischees am Verhandlungstisch wieder auf. Ob der suspekten westlichen Technologie geraten die Stammesführer nämlich umgehend in den schönsten Bilderbuchstreit. Auf das westliche Massenpublikum angewiesen mag sich der Monumentalfilm nicht auf ethnographische Akuratesse einlassen. So aber reproduziert er ein Stück weit genau jene kolonialistische Mentalität, deren Drama er so spektakulär erzählt. Um diesen einen Widerspruch ist die persönliche und die historische Geschichte des T. E. Lawrence «of Arabia» angelegt. Das macht ihren erzählerischen Reichtum aus. ■

Judith Waldner

The Burbs

(Meine teuflischen Nachbarn)

USA 1988.
Regie: Joe Dante
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/222)

Eine Strasse, nicht irgendwo, nein, sondern mitten in Amerika. Wie ein anfliegendes Ufo nähert sich die Kamera. Zuerst ist der ganze Erdball im Bild, sich drehend bis die USA sichtbar wird, dann eine Annäherung «im Sturzflug», das Land wächst auf der Leinwand, immer näher kommt ein bestimmter Punkt: eine Vorortsstrasse, oder genauer, hier noch ein perfektes Modell der Vorortsstrasse, zwischen deren Häusern «The Burbs» handelt. Quasi «mit der Landung» wird der vorher geografisch definierte Handlungsort sogleich zu einem beliebigen: zu irgendeiner Strasse in irgendeinem amerikanischen Vorort. Dieses Umfeld, der Raum zwischen einigen Häusern, wird im Film nicht mehr verlassen. Eine kleine Welt für sich, die jedoch nicht völlig in sich abgeschlossen ist; dass ausserhalb auch noch Leben existiert, wird sichtbar gemacht: Da gibt es einen Zeitungsjungen, Fernsehgeräte, die Möglichkeit, ans Meer zu fahren, die Polizei, ein Spital und für einen Bewohner der Strasse eine Menge Freunde, die ihn besuchen kommen.

Die Bewohnerinnen und Bewohner der Häuser an eben dieser Strasse in den Suburbs werden im Film allesamt gleich zu Anfang eingeführt. Sie geben ihren Charakter am frühen Morgen preis, sei es beim Zeitungsholen, beim hissen der Amerikafahne, bei der Beobachtung der Nachbarn oder anderen morgendlichen Verrichtungen. Vorgestellt werden sie allesamt als plakative Charaktere, comicwürdige Abziehbilder. Da ist

Wenn das Vorstadtleben zur Hölle wird ...

einmal Ray, der «nette Junge von nebenan», mit Frau, Sohn und Hund; dann ein ältlicher, athletischer Vietnamveteran mit einer jungen, auf Dummchen gestylten Frau; weiter ein fettleibiger, naiv-distanzloser Mann. Ausserdem wohnt auch ein älterer Mann mit getrimmtem Pudel und ein junger Bursche in der Strasse. Sie leben alle je in einem netten Haus mit nettem Rasen rundherum.

Allerdings ist da noch ein Haus, ungepflegt und total heruntergekommen. Statt eines Rasens ist es von einem leeren Platz mit festgetretener Erde und einem verwilderten Garten umgeben. Dieses Haus scheint unbewohnt, tagsüber ist alles ruhig. Nachts jedoch zischt und knattert es unheimlich und undefinierbar im hell erleuchteten Keller, Blitze zucken, und manchmal graben auch Leute im Garten. Klar, da stimmt etwas nicht. Eigentlich sehen das die anderen Bewohner der Strasse schon am fehlenden Rasen und am Zustand des Hauses, in dem die Klopeks seit einem Monat wohnen, sich aber nie blicken lassen.

Hier macht sich allerdings ein recht grober Fehler im Aufbau der Geschichte bemerkbar: Das Haus der Klopeks war auch vor ihrem Einzug bewohnt. Über die früheren Bewohner wird nichts Negatives geäussert, sie waren genau so wohlanständig wie der Rest der Strasse. Wie es die Klopeks wohl geschafft haben, das Haus in nur kurzer Zeit dermassen verkommen zu lassen? Da stimmt wohl wirklich etwas nicht...

Als dann der pudelbesitzende Mann verschwindet, neigen die Frauen von Ray und dem Vietnamveteranen weiterhin zur Auffassung, die Klopeks seien sicher nette Menschen, die man einmal besuchen sollte. Die Männer aber werden von einem kindlichen Räuber-und-Polizei-Fieber gepackt. Sie wollen der Sache auf den Grund gehen, Recht und Ordnung wieder herstellen und zwar auf eigene Faust. Anfangs noch zaghaft beginnen sie mit ihren Ermittlungen, die jedoch bald in der Manier der Selbstjustiz geführt werden. Sie kommen jedoch vorerst nicht recht voran. Riesige Hunde, Bienenschwärme, heftige Gewitterstürme, eigene Ängste und Horrorträume wollen bewältigt sein.

In «The Burbs» finden sich komödiantische Stilmittel, Elemente des Horrorfilms und der Horrorfilmparodie, angereichert mit einigen witzigen Zitaten – auch Sergio Leone lässt grüssen. Der Film erinnert von seiner Wirkung her an Hitchcocks «Rear Window», in dem man als Zuschauerin oder Zuschauer bis fast zum Schluss nicht weiss, ob J. B. Jeffries recht hat mit seinem Verdacht, ein Nachbar habe jemanden umgebracht – oder ob er sich einfach in eine fixe Idee hineinsteigert. In «The Burbs» spielt der gleiche Effekt. Sind das Verschwinden eines Nachbarn oder ein vom Hund gefundener Oberschenkelknochen böse Zeichen oder einfach merkwürdige Zufälle? Wie Jeffries in «Rear Window» liegen auch die Burbs ständig auf der Lauer, um passende Teile für ihre Theorie zu finden. In Hitchcocks Film ist allerdings eine Motivation für diese Verhaltensweise sehr viel klarer gezeichnet: Jeffries, eigentlich Pressefotograf und in seinem Beruf ständig am Recherchieren und Beobachten, liegt mit gebrochenem Bein darnieder und langweilt sich. Die Burbs haben tatsächlich genau wie er tage- und nächtelang Zeit, um Indizien zu sammeln. Einer von ihnen hat, so ist zu erfahren, Ferien. Was die anderen so tun im Leben, ob sie ebenfalls Ferien haben, bleibt rätselhaft. Abenteuer-Ferien zu Hause?

Die formal gekonnt ins Bild gesetzte, linear erzählte Geschichte, deren Handlungsabläufe alles andere als voraussehbar sind, vermag zu unterhalten, und das sicher nicht schlecht. Allerdings haben sich bei mir inmitten des Amüsements momentweise auch mulmige Gefühle eingestellt. So zum Beispiel angesichts des – zwar parodistisch dargestellten – Vietnamveteranen, der in kindlicher Manier «Krieg spielt», mit Walkie-Talkie und Sturmgewehr auf dem Hausdach herumklettert und dabei sichtlich aufblüht. Ob hier eine parodistische Darstellung vorwiegend als komisch-unterhaltend ankommt oder Anstoss zu Auseinandersetzung sein kann, sei in Frage gestellt. Meinem Geschmack und Empfinden entspricht diese Art der Darstellung und des Umgangs allerdings gar nicht.

«The Burbs» ist leichte Kost, hat weniger Biss als frühere Filme von Joe Dante wie zum Beispiel «Gremlins» (vgl. ZOOM 1/85). Er wirft mittels Parodie einen Blick auf die alltägliche Verrücktheit von alltäglichen Menschen. So scheint es eine Zeitlang, als seien ein fehlender Rasen, ein brüchiges Haus, nächtliches Spektakel und menschenscheues Verhalten nicht Hinweise auf zwielichtige Tätigkeiten – als seien die wohlanständigen Quartierbewohner durch ihr eintöniges Leben, ihr ständiges Rasenmähen selber einfach verrückt und die Klopeks ganz normal. Schade, dass dem zu guter Letzt im Film doch nicht so ist, vielleicht auch nicht so sein darf. ■

Irene Genhart

La bande des quatre

Frankreich/Schweiz 1988
Regie: Jacques Rivette
(Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung 89/237)

«Le mystère, ça ne s'explique pas...», das versucht Constance Dumas (Bulle Ogier), berühmte und beliebte Schauspielerin, ihren Elevinnen beizubringen. Sie erteilt ihnen damit eine Lektion, die nicht nur aufs Theater zutrifft. Jacques Rivettes neuester Film «La bande des quatre» ist selbst voller Geheimnisse und folgt Spielregeln, die zu durchschauen zwar nicht möglich, die zu befolgen aber wichtig ist.

Da sind vier junge Frauen. Sie heissen Anna, Joyce, Claude und Lucia und kommen aus Amerika, England, Frankreich, Portugal. Kühle Schöne, umsorgend Mütterliche, verzweifelt Liebende, verschwiegene Weise – sie sind so verschieden, wie ihre Namen klingen. Die Liebe zum Theater, ein gemeinsam bewohntes Haus, die gelebte Distanz zu Männern, Gespräche über Theater, Freundinnen und Probleme verbinden die vier. Cécile (Nathalie Richard), die eines Mannes wegen das Vier-Frauen-Haus verlassen hat und sich immer mehr von ihren Freundinnen distanziert, zieht die «Viererbande» in eine Situation, aus der zu entrinnen kein Weg mehr offen scheint. Frauen, die Frauen beschützen, Männer, die auf der Jagd nach dem Verbrechen an der Solidarität der Frauen zueinander zu zerbrechen drohen – andere Filme von Jacques Rivette wie «Le Pont du Nord», «L'Amour Fou», «Céline et Julie vont en bateau» stehen hier Pate. Der einzige Mann, der als Persönlichkeit in Erscheinung tritt (Benoît Régent), erreicht in «La bande des quatre» eine Beliebigkeit, die auswechselbar ist wie sein Name. Für Joyce ist er Lucien, für Anna Henri, für Claude Thomas. Er verkörpert in seinen Begegnungen mit den vier Frauen verschiedene männliche Verhaltensweisen, ist also je nachdem kollegialer Freund, brüderlicher Beschützer, grosser Liebhaber. Er wandert auf den Spuren eines ungeklärten Falles, ist ein Flic mit Gaunermoral, liebt den Zufall ebenso wie die Ordnung. Er hat ein sympathisches Gesicht. Seine Absichten sind seicht und nicht die saubersten, seine Vorgehensweise beruht auf reiner Selbstüber-

Geheime Spielregeln des Zusammenlebens: Aus «La bande des quatre».

schätzung – Eigenschaften, die Rivettes Frauen nicht gefallen.

Rivettes Film ist kein Krimi, aber erzählt eine Geschichte, die ihre Figuren an den Rand der Wahrheit und der Legalität treibt. Das Spiel mit Extrempunkten und die Spuren des Angedeuteten, die in das Dunkel des Nichterzählten führen, das sind Momente spannender Erzählung, Teile eines geheimnisvollen Puzzles.

Es ist Nacht. Anna (Fejria Deliba) liegt schlafend in ihrem Bett. Die Kamera schweift übers Bett, den Wänden entlang. Annas Schlaf ist unruhig. Auf der Tonspur dumpfe Schläge, ein Rascheln. Anna springt aus dem Bett, greift zum Tennisracket, lauert. In der Tür erscheint Lucia (Ines de Medeiros). Sie schickt Anna zum Schlafen nach oben, geht durchs Zimmer, murmelt fremdländische Verse. Dumpfe Schläge, Rascheln, das Gemurmel, ihre Hände: Beschwörung, Geisterbannen, filmische Spintisiererei – nach einigen Minuten legt sich Lucia mit einem Bund Schlüssel in der Hand aufs Bett und schläft ein. «Le mystère, ça ne s'explique pas».

Der Anfang: in Grossaufnahme eine leergetrunkene Kaffeetasse, weiss, auf einem Unterteller ein Stück Zucker, ein Löffel. Ein leichter Schwenk nach links, ein Buch wird zugeklappt. Die Kamera schwenkt nach oben, langsam, liebkost eine angeschnittene Hals- und Kinnpartie, den Rand eines Gesichtes. Achtlos hingeworfene Münzen – eine Frau verlässt ein Café, wandert durch Strassen. Kühl, dunkel, schön. Eine Tür wird geöffnet, Schuhe werden abgestreift, Mantel, Tasche fallen gelassen, dann die ersten Worte. Eruption, Expression, Exposition. Eine zweite Frau kommt dazu, gehetzt, gibt schludrige Antworten auf die ersten Sätze. Die Kamera fährt zurück. Zwei Frauen stehen auf einer Bühne. In Bruchteilen von Sekunden ist Film zu abgefilmtem Theater geworden und dabei Film geblieben.

Kann man angesichts des gesamten Schaffens eines Filmautors von «Lebensthemen» sprechen, so ist die Auseinandersetzung mit Theater und Film, mit dem Spiel und den Grenzen der Legalität ein solches Rivette'sches Lebensthema. Bulle Ogier, eine Schauspielerin, die in ihrem eigenen Leben seit Jahren zwischen Film und Theater pendelt, spielt in «La bande des quatre» Constance Dumas, eine alte Schauspielerin: Mitten in Paris, in einem alten Kellertheater, führt sie junge Frauen in die Kunst des Schauspiels ein. Sie üben Stücke von Molière, Racine, Corneille, Marivaux. Die erste Forderung ist absolute Disziplin: Keine Zigaretten, kein Alkohol, früh ins Bett. Die Fähigkeit, sich zum Medium zu machen, mit eiserner Ruhe in jede Rolle zu schlüpfen, die Hingabe an den Text, an die geschriebenen Worte eines anderen und der ununterbrochene Zweifel an der eigenen Leistung – Constance Dumas' Lektionen sind hart, aber gerecht. Blaue Augen, blondes Haar; meist schwarz oder schwarz/weiss gekleidet beobachtet sie das Spiel ihrer Schülerinnen. Ihrer beinahe unheimlichen Ruhe steht das Spiel der noch jungen, unerfahrenen Elevinnen gegenüber, ihrem beherrschten Mimenspiel gegenüber stehen Gesichter, in denen sich Emotionen jagen wie die Wolken an einem windigen Himmel. Rivettes Arbeitsweise ist synthetisch. Der Stadt, dem geschlossenen Raum des Theaterkellers, steht das Haus der vier Mädchen am Rande von Paris gegenüber; der Anziehungskraft des Theaters die Macht des Lebens. Vermittlerin zwischen da und dort sind die Kamera, der Ton, der Film. Im Theater noch ganz distanzierte Beobachterin, macht sich die Kamera nach den Proben auf, um mit dem Zug durch Geisterstädte zu fahren, um Aussenwelten zu spiegeln. Dann trifft sie im Haus der Mädchen ein, dringt ein in die Räume zwischen den jungen Frauen, wird Zeugin kleiner Gesten, belauscht Gespräche, sitzt mit am Frühstückstisch.

Nach den erteilten Theaterlektionen macht die Kamera beinahe physisch spürbar, was Film im Gegensatz zum Theater ist. Bilder intimster Nähe entstehen, die Kamera durchmisst Räume, in einigen Sekunden Schwarzfilm mit Text lässt sie ganze Tage verfliessen. Schnittrhythmus und Montage bestimmen das Erleben des Zuschauers. Da hingucken, dort hinreisen, da still dabeisein – der Zuschauer ist dem Blick der Kamera ausgeliefert und begreift am eigenen Sehen, was einmal über das fotografische und filmische Sehen gesagt worden ist: Es geht nur darum, «the fucking point» zu erwischen – den Punkt, an welchem die Geschichte passiert, wo das Leben stattfindet.

Rivettes Film ist insofern grossartig, als er genau das fertigbringt, was so viele Filme vergeblich versuchen: den Zuschauer so zu fesseln, dass er Zeit und harte Kinosessel vergisst und nach mehr als zwei Stunden aufsteht, vom Wunsche beseelt, diesen Menschen aus dem Film auf der Strasse zu begegnen.

Das eben ist Kino. Und mit Schaudern denkt man daran, dass man vielleicht, irgendwann, diese überlebensgrossen Frauen, auf Barbiepuppengrösse geschrumpft, im Fernsehen nochmals zu sehen bekommen könnte ... ■

Gerhart Waeger

Hotel Terminus

USA 1988.
Regie: Marcel Ophüls
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/240)

Klaus Barbie mit Freunden in Südamerika.

Marcel Ophüls ist ein von seinem Thema – der «unbewältigten Vergangenheit» der dreissiger und vierziger Jahre – Besessener. Auf den zum unerwarteten Erfolg gewordenen Dokumentarfilm über den französischen Widerstand gegen die deutsche Besatzung am Beispiel der Stadt Clermont-Ferrand, «Le chagrin et la pitié» (1969), und den vom Nürnberger Kriegsverbrecherprozess ausgehenden dokumentarischen Filmessay «The Memory of Justice» (1974/75) folgt nun die 1988 am Filmfestival von Cannes uraufgeführte Dokumentation «Hotel Terminus. Leben und Zeit des Klaus Barbie».

In dem Mass, in dem die überlebenden Opfer und Täter, die vor der Kamera erscheinen, älter geworden sind, ist Ophüls, scheint mir, bitterer geworden, sarkastischer. Dezidierter noch als in den beiden genannten vorangehenden Filmen relativiert er die Aussagen einzelner Zeugen durch Gegenschnitte mit andern Aussagen. Und im Off kontrastieren mit dem Thema barbarischer Verbrechen lüpfige Melodien: Die Wiener Sängerknaben singen «Das Wandern ist des Müllers Lust» und andere Lieder, man hört Fred Astaire mit «Pick Yourself Up» und Fats Waller mit «Smashing Thirds».

Marcel Ophüls selbst hat sich zu dieser Verhärtung in seiner Arbeitsweise geäussert: «Die Zeiten haben sich geändert. In ‹Le chagrin et la pitié› kommen meiner Meinung nach ehrliche und aufrichtige Erinnerungen von Leuten vor, die in den Jahren '69 und '70, also nach den Ereignissen von '68 und davon beeinflusst, einfach versucht haben, einen Zeitabschnitt zu schildern, den sie vielleicht immer verdrängt haben, der sie vielleicht immer traumatisiert hat. 1969 hatten die Leute Lust, über die Vergangenheit zu reden. Die Väter wollten ihren Kindern zeigen, was sie verbargen, wollten ihre Wahrheit aussprechen. Bei ‹Hotel Terminus› traten viele Beteiligte mit einer zurechtgelegten ‹Message› vor die Kamera, sie redeten wie ihre eigenen Pressesprecher und verbreiteten ein Gespinst aus Lüge und Manipulation. Das floss in die Konzeption ein: Ich zog das Ganze auf wie eine polizeiliche Untersuchung.»

Heute wollen sich viele Menschen nicht mehr an die Vergangenheit erinnern. Manche verschlossen Ophüls vor laufender Kamera die Türe. «Ich habe die Vergangenheit vergessen. Wenn Sie mich nicht vergessen können, so ist das Ihre Sache», sagt auch Klaus Barbie, der einst der «Schlächter von Lyon» genannt wurde. Im Gegensatz dazu kann und will Marcel Ophüls nicht vergessen: Seine ganze Filmarbeit ist ein verzweifelter Kampf gegen das Vergessen. Davon zeugen auch seine kleineren Arbeiten, etwa die Fernsehdokumentationen über My Lai (1970) und über das Münchner Abkommen (1967), aber auch ein Porträt des Schauspielers Fritz Kortner (1979) sowie eine Fernsehaufzeichnung von dessen «Clavigo»-Inszenierung.

In «The Memory of Justice» zog Marcel Ophüls (wie immer im Rahmen von Gesprächen mit Zeugen oder kompetenten Verantwortlichen) Querverbindungen zwischen den nationalsozialistischen Verbrechen und dem staatlich sanktionierten Unrecht anderer Völker: der Bombardierung der Zivilbevölkerung durch die Alliierten, der Folter während des Algerienkriegs, der Greuel in Vietnam. Nicht um die Verbrechen gegeneinander aufzurechnen, tat er dies, sondern um Nuancen herauszuarbeiten – etwa zwischen geplantem Völkermord und sadistischen Exzessen unter momentanem Druck. Es ist nicht unwichtig, sich dies vor

Augen zu halten, wenn man «Hotel Terminus» betrachtet, denn solche Differenzierungen fehlen hier – vielleicht weil Ophüls erkannt hat, dass sie der Manipulation dienen können (wie dies bei der stark gekürzten Fernsehfassung von «The Memory of Justice» geschehen ist), vielleicht auch einfach, weil Barbie unzweifelhaft ein Handlanger des organisierten Völkermords gewesen ist.

Bei Dokumentarfilmen, wie er sie mache, gebe es «keine Objektivität, nur Eindrücke, Erzählungen, Erinnerungen, mehr oder weniger richtige Eindrücke, mehr oder weniger präzise Erinnerungen», sagte Ophüls seinerzeit im Zusammenhang mit «Le chagrin et la pitié». Dasselbe gilt auch für «Hotel Terminus», denn Ophüls arbeitet immer nach dem gleichen Prinzip – einem Prinzip, das seine Filme von landläufigen Dokumentationen grundsätzlich unterscheidet und ihnen eine unverwechselbare Handschrift verleiht: Er lässt seine prominenten und unbekannten Interviewpartner stets aus der Perspektive der Gegenwart berichten. Aus der Spannung zwischen der Gegenwart und der beschworenen Vergangenheit entsteht dann auch die Spannung des Films.

In diesem Sinn kam der Prozess gegen Barbie im Jahr 1987 dem filmischen Arbeitsprinzip von Ophüls entgegen. In seiner Chronologie folgt «Hotel Terminus» dem Leben Barbies – von dessen Tätigkeit als Kommandant der Gestapo im besetzten Lyon (1942–1944) bis zu dessen ebenfalls in Lyon erfolgter Verurteilung zu lebenslänglichem Zuchthaus am 4. Juli 1987. Wie schon der Titel des Films andeutet, geht es Ophüls aber nicht nur um die Person Barbies, sondern ebenso um dessen Zeit, wobei diese Zeit mit Kriegsende nur bedingt abgeschlossen ist: Barbie fiel 1945 in die Hände der Amerikaner, die ihn kurz internierten, dann aber in der Zeit des «Kalten Kriegs» als Agent des C.I.C. in Westdeutschland einsetzten. Wie konnte es geschehen, und wer war dafür verantwortlich, dass ein Mann, der auf der Liste Nummer Eins der deutschen Kriegsverbrecher stand, so ohne weiteres von den Amerikanern beschäftigt wurde?

Als Kommandant der Gestapo in Lyon (1942–1944).

Ophüls ist auch dieser Frage nachgegangen und hat interessante Gespräche darüber geführt. Wie meist in solchen Fällen, haben auch hier verschiedene Faktoren zusammengespielt. Die Angst vor einer kommunistischen Unterwanderung war in amerikanischen Geheimdienstkreisen damals wohl grösser als die Skrupel, einen gesuchten Kriegsverbrecher einzustellen. Zudem konnte Barbie den Amerikanern wichtige Informationen über die Aktivitäten des französischen Geheimdiensts liefern. Noch etwas anderes fällt auf: Zu den spektakulärsten «Heldentaten» Barbies in seiner Lyoner Zeit gehört die Verhaftung (und anschliessende Folterung) des französischen Résistancechefs Jean Moulin und dessen engster Mitarbeiter. Jean Moulin war ein Mann de Gaulles, der jede Zusammenarbeit mit den Amerikanern ablehnte, während sein Nachfolger schon bald über die Schweiz mit amerikanischen Geheimdienststellen Kontakt aufnahm.

Trotz seiner raffinierten Montage mit Schnitt und Gegenschnitt hat «Hotel Terminus», genau wie seine Vorgänger, eine «offene» Form. Die Realität ergibt sich dabei in ihrer ganzen

Widersprüchlichkeit aus den Erzählungen der Betroffenen. Zu dieser offenen Form gehört auch die Masse des vorgelegten Materials, das aber nur eine Auswahl darstellt. Die viereinhalb Stunden, die der Film nun dauert, wurden aus 82 Interviews und insgesamt 120 Stunden belichtetem Material ausgewählt. Zu diesem Material gehören auch Archivaufnahmen – etwa von Barbies Tätigkeit in Bolivien, wo er sich mit amerikanischer Hilfe unter dem Namen Klaus Altmann versteckt hielt und später ein Freund des Diktators Banzer wurde. Auch mit dem «lächelnden Gesicht der Bestie» wird der Zuschauer konfrontiert. Man erlebt Barbie als gemütlichen Saufkumpan und aufmerksamen Familienvater – und doch ist es der gleiche Mann, der am 6. April 1944 persönlich die Verhaftung und Deportation von 44 jüdischen Kindern durchführte, der bis zuletzt mit verbissenem Fanatismus jüdische Männer und Frauen sowie Widerstandskämpfer foltern und in die Gaskammern Osteuropas transportieren liess. «Verbrechen gegen die Menschlichkeit» heissen die Greueltaten, für die man Barbie 1987 zur Rechenschaft zog, während seine «gewöhnlichen» Kriegsverbrechen verjährt waren. Es läuft einem kalt den Rücken herunter, wenn man den Eurasier Jacques Vergès, der sich seinerzeit als Verteidiger der algerischen Befreiungsfront F.L.N. einen Namen machte, als versierten Verteidiger des Naziverbrechers erlebt.

Wie «Le chagrin et la pitié» und «The Memory of Justice» ist auch «Hotel Terminus» ein historisches Dokument ersten Ranges, gleichzeitig aber auch ein leidenschaftlicher Aufschrei gegen das Vergessen. Der Film vermittelt einen Einblick in die Abgründe der menschlichen Seele – und löst gerade mit diesem Aspekt widersprüchliche Reaktionen aus, denn die Konfrontation mit dem Bösen der andern ist immer auch eine solche mit dem Bösen in uns selbst. «Für mich ist der grösste Feind, grösser als Barbie oder der C.I.C., die moralische Gleichgültigkeit», sagt Ophüls. «Hotel Terminus» ist ein bitterer Protest gegen diese Gleichgültigkeit.

Doch gibt es nicht auch den Prozess der Abstumpfung? So haben mich beispielsweise im Bericht der einst von Barbie gefolterten Simone Lagrange weniger die Schilderung von Barbies Untaten entrüstet, als dass mich der Hinweis auf jene verschwundene Madame Bontout bewegte, die bei der Verhaftung der Familie Lagrange versucht hatte, die damals 13jährige Simone zu retten. «‹Hotel Terminus› ähnelt ein wenig den Untersuchungen von ‹Columbo›», sagt Ophüls, «und manchmal wird daraus sogar eine finstere Komödie, gebraut aus Ironie, Polemik und Sarkasmus.» Diese Charakterisierung des Filmautors entspricht der Wirkung, die «Hotel Terminus» in weiten Teilen auf mich gehabt hat. So musste ich erst Distanz zum Film gewinnen, um das zu erleben, was mir den geschilderten Ereignissen gegenüber angebrachter erschien als Ironie, Polemik und Sarkasmus – nämlich Trauer. Als Ganzes genommen hat «Hotel Terminus» in mir den Eindruck einer gewaltigen «Comédie *in*humaine» hinterlassen, in der jeder seine vorgegebene Rolle spielt – seinem Schicksal und seiner inneren Disposition entsprechend. Doch solche Fragen, die Marcel Ophüls mit seinem Film provoziert, wird letztlich jeder Betrachter für sich selbst beantworten müssen. ■

Radio – kritisch

Ursula Ganz-Blättler

Distanz, nicht Nachvollzug

Zur historischen Sendereihe «Vor 50 Jahren» in Radio DRS 1 und 2

Wer jeweils um halb acht morgens per (Radio-)Wecker zu erwachen pflegt, wird womöglich seit kurzem durch ungewöhnliche Nachrichtenmeldungen aus dem Schlaf gerissen. Die Lage spitzt sich zu in Europa: In der Stadt Danzig werden flammende nationaldeutsche Ansprachen gehalten, ein Schweizer Bundesrat beschwört mit bebender Stimme die Treue zur Heimaterde, England und Frankreich erklären Deutschland den Krieg, und die Schweizerische Depeschenagentur verliest keine Wettermeldungen mehr. Es herrscht Krieg in Europa, und die kommenden fünf Jahre werden auch an der «Friedensinsel» Schweiz nicht spurlos vorübergehen.

Aus dem Jahr 1939 stammen die Nachrichtenmeldungen, die seit 1. August und noch bis Ende Jahr jeden Werktagmorgen um 7.30 Uhr über den Äther gehen. Radio Beromünster lässt grüssen, und selbst die Stimme des Sprechers ist dieselbe wie damals. Zwar haben sich die Originaltexte der Depeschenagenturmeldungen nicht auch im Originalton erhalten, doch hat man die bekannten «Radiostimmen» von damals nochmals