

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 20

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: 15.04.2026

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

La double vie de Véronique

Regie: Krzysztof Kieślowski ■ Frankreich/Polen 1991

MARTIN SCHLAPPNER

Manchen Kritikern, und das durchaus in der Absicht zu loben, sind Wörter, die einen Film charakterisieren sollen, rasch und unbefragt zur Hand. Da wird dann Krzysztof Kieślowskis neuer Film «La double vie de Véronique», in Krakau und in Paris spielend, unversehens zu einem «metaphysischen Krimi», obgleich seine Geschichte mit irgendeinem Verbrechen nichts zu tun hat. Tatsächlich breitet der Film in neuer Art eine alte Geschichte, wie sie vorab einmal den Romantikern lieb gewesen war, aus, die Geschichte vom Doppelgängertum.

Veronika heißen beide Mädchen, die, beide jetzt zwanzig Jahre alt, in weit voneinander liegenden Städten, die eine in Krakau, die andere in Paris, geboren sind. Sie sind sich in vielem gleich, im Aussehen so zum Verwechseln gleich, als wären sie eineiige Zwillinge. Schön also eine jede, von strahlendem Charme, und diesen durchdringt bei beiden die Begabung, die Begabung zur Musik. Ihre Stimmen sind von reinstem Klang, ihr Gehör fehllos. Beide sind sie Linkshänderinnen, beide haben sie ein Herz, das so ganz nicht funktioniert, wie es, wäre es gesund, funktionieren müsste.

Das Mädchen in Krakau, zur Sängerin erkoren, sinkt, das kranke Herz überanstrengend, bei ihrem ersten grossen Konzert zu Boden. Die Veronika, die in Paris lebt, wird nicht gleich ihrer Doppelgängerin in Krakau sterben. Es ist, als zöge sie, ohne von der anderen überhaupt zu wissen, aus den Erfahrungen der anderen Nutzen und Einsichten.

Spiel im Spiel

Natürlich hat sich die Veronika, die in Krakau die kurzen Tage einer zerbrechlichen Liebe erlebt, nicht in der anderen, die in Paris ihrem Beruf nachgeht, verewigt, in ihrem Körper weiterlebend, aus ihrem Geist zur Besonnenheit reifend. Zwar hat die polnische Veronika ihre Doppelgängerin einmal kurz erblickt, damals, als die französische in Krakau zu Besuch weilte, von dem Reiseкар aus, in dem sie mit ihren Landsleuten unterwegs war, die Demonstration von Studenten fotografierte, wobei sie auch ihre Doppelgängerin, ohne sie als solche freilich wahrgenommen zu haben, aufs Bild bannte. Dass es diese andere in Krakau gab, erkennt sie erst spät, von ihrem Freund, einem Marionettenspieler darauf aufmerksam gemacht. Die Erschütterung bricht auf, doch sie tötet nicht, führt auch nicht in den Irrsinn, vielmehr wird sie aufgefangen in der

Liebe, die sie und den Marionettenspieler miteinander verbindet.

Eine Liebesgeschichte also zudem, und wie es zu dieser kommt, das könnte man die Geschichte einer Art von Fähnung nennen, eine allerdings durchaus nicht metaphysisch vor sich gehende. Der Puppenspieler, ein Künstler von Gnaden, berühmt auch als Autor von Kinderbüchern, der sich darauf vorbereitet, einen Roman nun für Erwachsene zu schreiben, wagt einen Test, der leicht als Missbrauch eines anderen Menschen erscheinen könnte. Ob es psychologisch machbar wäre, eine Frau, auf die ein Mann aufmerksam geworden ist und die er liebt, ohne sie tatsächlich schon zu kennen, durch Spuren, die er für sie auslegt, zu ihm hinzuführen? Veronika, wissend, dass sie geliebt wird, und selber liebend, ohne zu wissen, wen sie liebt, folgt, mit einer Art von kriminalistischem Spürsinn, diesen Spuren.

Eine schwierige Liebe, eine gefühlsstarke aber: der Marionettenspieler (Philippe Volter) ist der Demiurg, nicht nur darin, dass er diese Liebesgeschichte nach seinem Wunsch lenkt, auf die Gefahr hin, dass sie scheitert. Er ist der Demiurg eben auch und gerade als Puppenspieler: seine Marionette, aus der Schachtel steigend, ist eine Tänzerin. Ein Bein brechend, stirbt sie, aus der weissen Hülle aber,



Polnische Veronika mit ihrem Freund (Irène Jacob und Jerzy Gudejko).

mit der sie zugedeckt wird, entpuppt sie sich als Schmetterling (oder als Engel?). Dieses Spiel im Spiel des Films ist von märchenhafter Schönheit, als Spiel und in seiner Schönheit das Sinnbild der Geschichte überhaupt, die der Film uns in seinen Bildern von schmelzender Lyrik erzählt.

Man spürt hintergründig, so, als habe er sich selber konterfeit, dass die Fäden, die der Puppenspieler zieht, die Fäden auch der Geschichte sind, die Krzysztof Kieślowski in seinen Händen hält, sie in ihren Verlauf bindend, sie zum Ende führend, das, als Ende einer Geschichte, die Selbstfindung eines Menschen, Veronikas, ist. Nicht also um eine Geschichte des Doppelgängertums, die im Irrsinn, im Tod aus-

geht, handelt es sich hier. Zwar hat die eine wie die andere Veronika das Gefühl, nicht allein zu sein, die dunkle, plagende Ahnung, dass es neben ihr eine weitere Person gäbe. Und jede der beiden verdrängt dieses Gefühl, jede begehrt, ein Mensch für sich allein zu sein. Kieślowski lässt die eine zwar sterben, gönnt der anderen das Leben, so, als ob dieses erst in dem Augenblick sich finden könnte, da das Gefühl, noch eine andere Person in der Nähe zu haben, durch den Tod der anderen wegfällt.

Kraft des inneren Bebens

Kein Irrsinn also, als die Veronika, die bis zu diesem Tage nicht beachtete Fotografie mit dem

Bild der polnischen Veronika richtig deutend, begreift, das eben sei es gewesen: der Blick in den Abgrund ist aufgetan, doch das Entsetzen versinkt nicht in Bewusstlosigkeit. Kieślowski erzählt nicht eine Tragödie, er trägt vielmehr eine Romanze vor, mit einer optischen Gebärde, die so romantisch verfremdend wie sinnlich ist. Es ist die Geschichte einer seelischen Doppelgängerei, die allerdings nicht in eine ersonnene romantische Landschaft hinüberspielt. Kieślowski zeigt sich als ein Künstler, der es nicht nötig hat, seine Leute zu stilisieren, ihnen Hüllen des Geheimnis-

vollen umzuhängen. Es sind Leute von heute, zwei junge Frauen aus der Gegenwart unserer Städte, zweier schöner Städte, gewiss, die eine, Krakau, schön in der Schmerzlichkeit ihres Verfalls; die andere, Paris, das hier nun freilich ohne den Glanz seiner Boulevards auskommen muss, schön in der Intimität der Hinterhöfe und Stiegenhäuser. Realistisch also die Bilder der Städte, nie ist, was an ihnen Zerfall ist und architektonische Dürftigkeit, malerisch überhöht: und dennoch ist es, als brauchte Kieślowski einfach eine Tür aufzutun, und schon treten wir hinein in ein Traumreich, in dem wir uns, mag es an Irritierend-Unverständlichem immer wieder geistern, mit Selbstverständlichkeit zu Hause fühlen.

Ein Film des Zaubers, nicht einfach indes der poetischen Verführung, wie man sie zuweilen in den Filmen eines Jean Cocteau erlebt hat, eines poetischen Ergreifens vielmehr, das tiefer reicht als der Schmelz der Bilder, als die gelegentliche Verfremdung, zu der die Kamera (Slawomir Idziak) spielerisch hintreibt. Das Spiel der seelischen Doppeltätigkeit ist, in der Tradition romantischen Erzählens stehend, ein Spiel im metaphysischen Raum, aber sooft wir annehmen, dass es geistert, werden wir immer auch wieder der rationalen Vorgänge gewahr, die das Geisterreich in Bewegung halten. So rational schliesslich das Irrationale, als welches das Spiel auf uns wirkt, erklärbar wird, die Stimmung des Märchens wird nicht auch nur in einem Augenblick zerstört.

Das hat ästhetisch seinen Grund nicht einzig im Bild, das die Realität zugleich festhält und sie verfremdet. Auch die Musik (Zbigniew Preisner) ist Grund einer Ergriffenheit, die sich in ihr immer wieder bis zur Ekstase steigert. Und diesem oft in äus-

serste Intensität des Gefühls getriebenen Ausdruck kann Irène Jacob, die Darstellerin der beiden Veronikas, in einer Art folgen, dass in ihrem Gesicht sichtbar wird, ohne jede Verkrampfung, die Kraft des Bebens in ihrem Innern. Ihr Ausdruck ist, ohne dass sie ihn expressionistisch überhöhen müsste, ele-

mentar – auch und gerade dann, wenn sie in ihrer Rolle ganz einfach, ganz ohne Auffälligkeit sein muss. Zu Recht hat man in Cannes, als dieser Film in Premiere herauskam, gesagt, dass hier eine Schauspielerin entdeckt worden ist. ■■■

*Vorspannungangaben
siehe Kurzbesprechung 91/272*

Barton Fink

Regie: Joel und Ethan Coen ■ USA 1991

M I C H A E L L A N G

Barton Fink sieht aus, wie der etwas schüchterne und unentschlossene Buchhalter einer Provinzsparkasse, aber er hat am Broadway in Manhattan als Theaterautor Erfolg. Mit Stücken aus der vermeintlichen Realität des proletarischen Milieus, die vom New Yorker Publikum begeistert beklatscht werden, weil's halt Mode ist. Nachher geht's ab in die elegante Bar, zu Austern, Champagner und Schubidu. Wie geht die Zeile aus dem Musical «New York, New York»? «If you can make it there, you can make it everywhere.» Genau.

Zum Beispiel im Hollywood des Jahres 1941, wo uns die Gebrüder Joel und Ethan Coen in ihrem vierten Film, einer brillant komponierten, äusserst intelligent gebauten schwarzen Komödie hinführen. Ein feister Filmboss, von keinen geschäftsmässigen und ideellen Skrupeln getrübt, will den schüchternen Fink vom «Big Apple» in die «Big Orange» locken, wo er der ausgebluteten, ideenleeren Drehbuch-

kultur neuen Auftrieb verschaffen soll. Obwohl Fink, grandios verkörpert vom neuen Männerstar des US-Films, John Turturro, von Kino keine blasse Ahnung hat, nimmt er, naiv genug, das Angebot an und macht sich damit zum modernen Sklavensklavenarbeiter auf der hollywoodianischen Galeere. Quartier bezieht Fink nicht in einem sonnen-durchfluteten Luxushotel, sondern in einem abgewrackten Haus und soll nun seine erste Story – ein Catcher-Drama mit Liebesschmäh und Dutzendwarenencharakter – schreiben. Natürlich fällt dem lieben Fink rein gar nichts ein in der tristen Umgebung, wo vor lauter Hitze die Tapeten von den Wänden schleimen und nebenan ein recht dubioser, lauter, unheimlicher Zimmernachbar (famos: John Goodman) Rabatz macht. Als sich Barton Fink beschwert, tritt der schwergewichtige Zeitgenosse leicht verärgert auf den Plan, entpuppt sich aber bald als jovialer Kumpel und macht sich gleich selber zum Barton-Vertrauten. Ein seltsames Paar: Der sprachlose Intellektuelle und der

geschwätzige Vertreter, der in seinen Koffern, wie sich horribel herausstellt, nicht nur Warenmuster, sondern ab und zu auch eine Leiche plaziert, was wiederum relativ unbequeme Beamte des FBI auf den Plan ruft und den harmlosen Fink in grösste Verlegenheit bringt.

Zauderer Fink

Die Gebrüder Coen («Miller's Crossing», 1989; «Raising Arizona», 1986; «Blood Simple», 1981) kennen Hollywoods Pappenheimer aus erster Hand, sie wissen aber auch um die Geheimnisse der Historie dieser Fabrik kinematographischer Träume und scheuen sich überhaupt nicht, tief und tiefer in den Eingeweiden der fatalen Liaison von Kunst, Kitsch und Geldmacherei zu wühlen. In «Barton Fink» begegnen wir, verschlüs-

selt, durchaus prominenten Herren der schreibenden Zunft, die, wie einst der fiktive Mister Fink, für die Filmindustrie tätig waren. Und Arbeiten ablieferten, die literarisch eher aufs Unterdeck gehörten, aber notwendig waren, um in Krisenzeiten überhaupt existieren zu können. Man ist erinnert an den Romancier Nathanael West, der Mitte der dreissiger Jahre in Los Angeles an Drehbuchprojekten verzweifelte und Morphiumtabletten als Stimulans brauchte, oder an William Faulkner, der seinen Frust im Whisky-Bad ertränkte.

Genau durch die verhängnisvolle Begegnung mit dem (Kunst-)Faulkner oder genauer mit dessen attraktiver Geliebten wird aus dem Zauderer Fink schliesslich ein angriffiger und selbstbewusster Mensch: Die Dame, die vorgibt, sie amte als Ghostwriter für den Autor, lan-

det, nicht ganz zufällig, in Bartons Bett zum Liebesspiel, erwacht allerdings dortselbst nicht mehr, weil sie sehr tot ist. Warum und wieso sich die Tragödie anbahnt, ist unklar und unwichtig; die Coens beherrschen eben wie alle Schlaumeier des Suspense die Kunst des «McGuffin»-Effekts, der immer dann eingebaut wird, wenn man einer Geschichte einen unverhofften Dreh geben will, ohne alles logisch erklären zu müssen. Also, nachdem Madame abgelebt, lebt Barton auf, und aus der queren Komödie mit Hollywood-Zitaten wächst eine furiose Satire, wird eine verwegene skurrile Kinofahrt durch diverse Genres; der surrealistische Thriller

**Ein seltsames Paar:
Der sprachlose, intellektuelle
Barton Fink und sein
geschwätziger, dubioser
Zimmernachbar.**



lässt grüssen, aber auch die «Schwarze Serie», und die Handschrift eines Stanley Kubrick (Shining, 1979) oder der maliziöse Charme eines Alfred Hitchcock stehen Pate.

Horror des Alltäglichen

Die Brüder Coen lassen nichts aus, um uns zu zeigen, wie ein veränderter Kreativer in Teufels Küche kommt, wenn er sich gnaden- und kulturlosen Geschäftemachern ausliefert oder auf einem Parkett zu tanzen anfängt, wo er nichts zu suchen hat. «Barton Fink» ist ein elitäres Vergnügen, nur dem Zuschauer voll zugänglich, der die Mechanismen des Schreibens kennt oder errahnt. Spannend erzählt, formidabel gespielt, überlegt choreographiert ist der Plot allerdings auch und hilft so mit, eine mit dieser Konsequenz selten gesehene kafkaeske Stimmung von der Leinwand in den abgedunkelten Saal zu katapultieren. Der Horror des Alltäglichen, spektakulär überhöht natürlich und mit wahnwitzigen Gags gespickt, wird von den Coens zelebriert, dass es eine böse Lust ist. Wir erleben mit, wie Barton Fink nichts mehr ist als ein zerzauster Spatz in einer hermetisch abgeschlossenen Volière, wo es von grauslichen Produzentengeiern und Konkurrenzfalken nur so wimmelt. Da ist für warme Gefühle kaum Platz und für Identifikationen, ansonsten das Umsatz-Lebenselixier jedes amerikanischen Kommerzfilms, auch nicht.

Das mag erklären, weshalb die Brüder Coen zwar von fortgeschrittenen Kritikerinnen und Kritikern regelmässig mit Lobestiraden überschüttet werden und an Festivals (Goldene Palme von Cannes, 1991) mit schöner Regelmässigkeit Preise abholen, aber an den Kinokassen verhältnismässig wenig Glück haben. Tut



nichts. Das zeitgenössische Kino braucht künstlerische Unternehmer wie Joel und Ethan Coen (Produzenten, Regie, Buch), begnadete Erzähler ohne Scheuklappen, mit Chuzpe und dem Sinn für die absurde Form wie die augenzwinkernd eingebrachte Abwehrgebärde gegen eingeschiffene, nur auf vordergründige Effekte gestylte Trends, die zu nichts anderem führen als zu fernsehlastiger Form-Langeweile.

So gesehen wird der arg gepiesackte Barton Fink, dem

zum Schluss in einer anrührenden Szene die Wirklichkeit, eine Frau am wellenumtosten Strand, vorkommt wie der Traum (ein kitschiges Gemälde der Schönen an der Wand seines Hotelzimmers) – oder ist es umgekehrt? –, zum Geheilten, weil er die Grenzen zwischen Realität und Phantasie und Traum aufhebt. Und so das Prinzip des Kinos begreift.

III

Vorspannungangaben
siehe Kurzbesprechung 91/269

Korczak

Regie: Andrzej Wajda ■ Polen/BRD/Frankreich 1990

ROLF-RÜDIGER
HAMACHER

«Wer sagt, er opfere sich für andere, der lügt. Der eine spielt gerne Karten, der nächste liebt Frauen, ein anderer geht ständig zum Pferderennen. Ich mag Kinder. Für mich bedeuten sie kein

Opfer. Ich tue es nicht für sie, sondern für mich. Ich brauche das. Dem Gerede von Aufopferung sollte man keinen Glauben schenken. Das ist nichts als Lüge und Heuchelei.» Mit diesen Sätzen beschliesst Dr. Korczak 1936 seine letzte Sendung im Warschauer Rundfunk. Obwohl er immer anonym blieb und den

Hörern nur als «Der alte Doktor» präsentiert wurde, schien es den polnischen Behörden nicht mehr opportun, einen Juden zu beschäftigen.

Die Rundfunksendung, der Rausschmiss – mit diesen Szenen beginnt der Film. Die Worte des «alten Doktors» stehen fortan programmatisch über dem Inhalt. Und so macht Andrzej Wajda aus seinem Film auch nicht das Porträt eines Märtyrers, sondern zeichnet einen Mann voller Widersprüche, der nur in seinem Verhalten gegenüber den ihm anvertrauten Kindern konsequent ist. Denn Janusz Korczak oder Henryk Goldszmit, wie er mit bürgerlichem Namen hiess, hatte um die Jahrhundertwende die «Kindheit» entdeckt, die bis dahin in der Wissenschaft, selbst bei seinem Zeitgenossen Sigmund Freud, nur als Übergangsstadium zum Erwachsenenalter betrachtet wurde. So wurde Korczak als Pädagoge ein «Karl Marx der Kinder» und der erste eigentliche Kinderarzt überhaupt. Seine wissenschaftlichen und literarischen Arbeiten machten ihn weltbekannt, und seine «Magna Charta Libertatis», eine Art «Grundgesetz für Kinder», floss Jahrzehnte später in die Menschenrechts-Charta für Kinder ein, die bis dahin juristische «Unpersonen» waren.

Utopie im Getto

Bevor der Film Zuschauerinnen und Zuschauer mit Korczaks Kinderheim im Warschauer Getto konfrontiert, das Wajda mit ein paar zusätzlichen Requisiten in einem heruntergekommenen Warschauer Viertel beklemmend echt wiederauferstehen liess, führt er in ein Ferienlager, in das ehemalige Zöglinge Korczaks mit der Nachricht des Angriffs auf Polen plätzen. Seine fast antiautoritäre Erziehung, seine vorgelebten Prinzipien von

Demokratie und Nächstenliebe scheinen seine jüdischen Waisen nicht auf das Leben vorbereitet zu haben. Denn mit dem Einmarsch der Deutschen bricht auch der latent schon immer vorhandene Antisemitismus in Polen wieder auf. Korczak, irritiert und verunsichert, setzt sich nun noch mehr für seine Kinder ein. Er lässt sich an Stelle der Kinder von den SS-Schergen und ihren polnischen Helfern schlagen, er nimmt Geld selbst aus dunklen Quellen, damit seine Kinder nicht hungern müssen, und er zieht sich den Zorn im Widerstand kämpfender jüdischer Jugendlicher zu, weil er

drehen, traf er neben einer künstlerischen Entscheidung gleichzeitig eine für die Wahrhaftigkeit der Bilder. Denn wie der Wenders-Kameramann Robby Müller, einer der letzten Meister des Schwarz-Weiss-Films, seine Bilder ausleuchtete und komponierte, das ist beeindruckend. Nie kunstgewerblich daherkommend, vermitteln sie eine fast dokumentarische Authentizität, in die sich die zwischengeschnittenen, von Deutschen im Warschauer Getto gefilmten Aufnahmen des Holo-

Ohne Heiligenschein: Der polnisch-jüdische Schriftsteller und Pädagoge Janusz Korczak.



ihre militanten Forderungen nicht in letzter Konsequenz mitträgt. Und er wird ungerecht gegenüber Erwachsenen, vor allem gegenüber seiner treuen Mitarbeiterin Stefa. Seine Utopie von Gerechtigkeit, Brüderlichkeit und Gleichheit versucht er auch in jenen zwei schweren Jahren im Getto durchzuhalten, obwohl die Kinder täglich mit Hunger und Tod konfrontiert werden.

Mit der Entscheidung Wajdas, den Film im «altmodischen» und «unpopulären» Schwarz-Weiss zu

caust nahtlos einfügen. Wajdas zurückhaltende Inszenierung flüchtet sich trotz vieler Gelegenheiten nie in eine effekthascherische oder eindimensionale Gut-Böse-Zeichnung der Charaktere. Als er einmal die Reaktion eines deutschen Wachpostens beobachtet, der Angst davor zu haben scheint, in die Situation zu kommen, auf einen Flüchtling schiessen zu müssen, da wird auch etwas von der inneren Zerrissenheit dieser Mörder auf Befehl deutlich.

Auch Janusz Korczak läuft nicht mit einem Heiligenschein durch die Geschichte. Wojtek Pszoniaks Schauspielkunst macht aus ihm einen Menschen, der sich erst über seine Schwächen als Identifikationsfigur vermittelt. Eine anrührende Leistung, fernab jeder Sentimentalität. Die verweigert Wajda selbst in den traurigsten Momenten seines Films, etwa wenn ein kleiner Junge mit ansehen muss, wie seine verhungerte Mutter wie Vieh verladen wird, oder wie eine aufkeimende Liebe zwischen einem Waisenkinder und einem polnischen Mädchen durch den Antisemitismus der Erwachsenen zerstört wird. Selbst die Schlusszene, in der der mit Korczak und den Kindern vollgepflegte Waggon sich von dem ins Vernichtungslager Treblinka rollenden Zug abkoppelt und Korczak mit seinen nun wie zur «Kommunion» weiss gekleideten Kindern in Zeitlupe im gleissenden Licht verschwindet, wirkt eher wie ein letztes Aufbäumen einer durch die Realität ad absurdum geführten Utopie. Da ist trotz aller Traurigkeit auch ein wenig Hoffnung zu spüren, dass man aus der Geschichte doch noch lernen kann. So gesehen ist «Korczak» kein historischer Film, sondern gerade in einer Zeit, wo die Völker und Religionen näher zusammenrücken, ein Plädoyer für Toleranz und Humanität.

Um so unverständlicher ist auch der auf der Schlusszene und einigen kollaborierenden reichen Getto-Juden fussende Vorwurf des Antisemitismus an Wajda, der die Aufführung des Films in Frankreich verzögerte. Da wird man den fatalen Eindruck nicht los, dass er durch nichts zu entschuldigende oder gar wiedergutzumachende Holocaust nun auf ewig dazu benutzt wird, um Kritik von aussen zu verwehren. Wajdas utopisch-veröhnliche Schlusseinstellung, in

der Korczak wie weiland der Rattenfänger von Hameln die Kinder vor dem (Pest-)Tod in eine bessere Welt führt, ist auch ein Angebot an die Gepeinigten von damals (und ihre Nachkommen), daraus zu lernen und sich nicht, verführt von einem dogmatischen Zionismus, zu einer ähnlichen

Intoleranz gegenüber den eigenen Nachbarn verführen zu lassen. Aber vielleicht ist Wajda da der Realität genauso weit voraus, wie Korczaks Ideen es damals waren. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 91/275*

Vom Umgang mit Macht und Lüge Gespräch mit Andrzej Wajda

THOMAS SCHAERER /
FRANZ ULRICH

Beruhet der Film «Korczak» auf authentischen Dokumenten, wie weit ist er fiktiv?

Der ganze Film basiert auf den Tagebüchern Korczaks über das letzte Jahr im Getto oder auf Aufzeichnungen von Leuten, die ihn gekannt haben. Mit Ausnahme des poetischen Schlusses ist jede Einzelheit im Film dokumentiert. Es stimmt, dass Korczak eine Militäruniform getragen hat, dass er deswegen geschlagen wurde, dass ihm sein Alter sehr zu schaffen machte. Es ist auch belegt, dass Korczak nicht nach Palästina emigrieren wollte, obwohl er schon einmal dort war. Er glaubte, er könne die Sprache nicht lernen und würde dort immer ein Fremder bleiben.

Haben Sie das Drehbuch von Agnieszka Holland unverändert übernommen?

Eigentlich ja. Wir haben natürlich viel darüber gesprochen, anfangs hauptsächlich über den zu wählenden Ausschnitt von Korczaks Leben. Sollten wir das ganze Leben verfilmen oder nur die letzten Monate im Getto? Ich habe mich für die zweite Mög-

lichkeit entschieden. Dieser Abschnitt ist dramatischer, Korczak ist vor kapitale Entschiede gestellt.

Warum haben Sie den Film schwarzweiss gedreht?

Es gibt im Film Material einer deutschen Filmequipe, die 1942 im Getto drehte. Ich wollte diese Szenen schon immer in einen meiner Filme einbauen. Ich glaubte, wenn es mir gelinge, Teile dieses Materials zu verwenden, würden sie ein Beweis für die Realität, die Wirklichkeitsnähe meiner eigenen Bilder sein. Der Film ist schwarzweiss, damit diese Szenen nicht fremd wirken.

Für uns wirken diese Szenen dennoch fast wie Fremdkörper. Das Leiden dieser ausgehungerten, ausgemergelten Kinder besitzt eine erschreckende Intensität. Es entsteht eine Diskrepanz zwischen den Dokumentaraufnahmen und den nachgespielten Szenen: Da erscheinen die Kinder fast wohlgenährt und behütet...

Das ist wahr. Aber man muss berücksichtigen, dass die Kinder aus Korczaks Heim sich in einer überdurchschnittlichen, ja für das Getto sogar luxuriösen Lage befanden. Dr. Korczak hat seine ganze Energie darauf aufgewen-

det, die Kinder gegen aussen möglichst abzuschotten, damit sie in einer heilen, normalen Welt leben konnten. Das ist ihm auch gelungen bis zu dem Moment, als die Kinder das Getto verlassen mussten. Die jüdische Gemeinde glaubte, wenn diese Kinder überleben, werde das ganze Volk überleben. Das grosse Leid fing erst auf der Strasse an.

Die Darstellung des Leidens, der Gewalt im und um das Getto erscheinen uns, verglichen mit früheren Filmen von Ihnen wie «Kanal» oder «Asche und Diamant», stark zurückgenommen.

Ich wollte den Film nicht verkommerzialisieren, wie dies mittels Gewalt und Horror heute so oft geschieht. Das leuchtet ein, denn das Publikum ist durch ein Übermass an inszenierter, gespielter Gewalt stark abgestumpft.

Ich glaube, dass die Kunst nicht die Aufgabe hat, in bestimmten Bereichen mit Emotionen zu manipulieren. Das hat sich insbesondere auf den Schluss des Films ausgewirkt. Ich hätte leicht einen Schluss in der Gaskammer drehen können, wo der Doktor und die Kinder umgekommen sind. Aber ich habe mich dagegen gewehrt, da ich glaube, dass die Kunst nicht das Recht hat, alles zu zeigen. Ich habe beispielsweise nichts gegen Erotik im Film. Aber auch da soll man nicht alles zeigen und blosslegen. Es gibt gewisse Bereiche, die geschützt werden müssen.

Kommen wir nochmals auf die Schlusszene zurück: Dass die Kinder nicht in den Gaskammern Treblinkas, sondern über eine Wiese in gleissendes Licht schreiten, wurde als Utopie, als Eingehen der Kinder in eine bessere Welt, ins himmlische Jerusa-

lem gedeutet. Oder knüpft dieses Ende an die Legenden an, als nach dem Krieg von verschiedenen Leuten behauptet wurde, sie hätten Korczak und seine Kinder in irgendeinem Dorf Polens gesehen?

Ich habe kurz nach dem Kriege die Geschichte des mit seinen Kindern umherwandernden Doktors auf dem Weg zu einer besseren Welt sogar selbst gehört. Was diese Legende nährte, ist die Tatsache, dass er als sehr bekannter Mann in Polen von niemanden in Treblinka gesehen und erkannt worden ist. Es gibt keine Zeugen für seinen Tod. Niemand will aber seinen Tod leugnen, denn die Zeugen sind vermutlich auch umgebracht worden.

Andrzej Wajda bei den Dreharbeiten.



Die Schlusszene ist zusammen mit anderen Szenen zum Anlass genommen worden, ihnen Antisemitismus vorzuwerfen. Wir finden das absurd. Aber auch in Polen gibt es einen latenten christlichen Antisemitismus. Noch 1968 hat es eine offizielle, vom Staat geführte antisemitische Kampagne gegeben. Kürzlich flammte dieser Antisemitismus in der Affäre um das Karmeliterinnenkloster in Auschwitz wieder auf. Warum ist dieser Hintergrund in «Korczak» weitgehend ausgespart, etwa im Vergleich zu Filmen wie «Der Mann aus Marmor» oder «Der Mann aus Eisen», in denen das gesellschaftliche Umfeld sehr präsent war?

In diesem Film wollte ich insbesondere die abgeschlossene Welt der Juden im Getto zeigen und nicht die Aussenwelt der Polen. Ich glaube, dass die Szene mit dem Mädchen, das den jüdischen Jungen verstösst, viel tragischer ist als andere Szenen, in denen der Verrat an Juden gezeigt würde. Das Thema der Beziehungen zwischen Juden und Polen während des Krieges würde einen anderen Film erfordern. In diesem müssten auch die Gefahren, die für Polen bestanden, die Juden geholfen haben, gezeigt werden.

Lüge der Macht ausgenutzt

«Korczak» ist in Israel sehr gut aufgenommen worden, der Bildungsminister hat ihn sogar zum Pflichtstoff für Schulen erklärt. Wie reagierte die jüdische Gemeinde in Polen auf den Film?

Die jüdische Gemeinde in Polen ist sehr klein. Sie hat den Film sehr gut aufgenommen als einen der wenigen, die sich mit diesem Thema befasst. Der Dr.-Korczak-Verein in Warschau hat beschlossen, den Film einmal wöchentlich aufzuführen in einem Kino auf dem Gelände des ehemaligen Gettos. Ich verstehe, warum sie möchten, dass dieser Film immer wieder gezeigt wird.

Die meisten Ihrer Filme befassen sich mit Polens Vergangenheit oder Gegenwart. Waren Sie bei der Themenwahl unter dem kommunistischen Regime frei?

In der Wahl der Themen war ich frei, aber beim Filmemachen nicht. Die Filme wurden zweifach kontrolliert: Zuerst musste man das Drehbuch zur Begutachtung einreichen, dann hatte der fertige Film vor der Uraufführung eine Prüfung zu bestehen. Dann gab es immer wieder verschiedene Manipulationen, um die öffentliche Aufführung von Filmen zu verhindern, etwa auf Festivals. Die meisten meiner Filme durften nicht an einem Festival teilnehmen, weder «Asche und Diamant» noch «Der Mann aus Marmor» und andere. Die kommunistischen Machthaber wollten sie nicht zeigen, weil sie mit diesen Filmen nicht einverstanden waren. Wahr ist aber auch, dass es eine Art Spiel zwischen Filmschaffenden und politischen Machthabern gab. Es ist kein Geheimnis, dass der Kommunismus in sich zusammengebrochen ist, als er sich zu verbessern suchte. Solange die Kommunisten sich stark genug glaubten, konsequent allein regieren zu können, war es ein sehr starkes System. Aber diesem System lag die Lüge zugrunde, dass die Kommunisten im Namen der Gesellschaft, also auch in meinem Namen, regieren. Also behauptete ich: Wenn ihr in meinem Namen regiert, müsst ihr auch meine Filme akzeptieren. Das ist die Falle, in die die Kommunisten geraten sind.

Dieses Spiel hat lange gedauert, fast mein ganzes Leben. Aber es hat funktioniert. Die Kommunisten versprachen, sich zu verbessern, sie sagten, alle Schwierigkeiten seien nur vorübergehend und seien auf Einflüssen von aussen zurückzuführen. Um das Gesicht nicht zu verlieren, mussten die Machthaber ab und zu

zurückweichen, Konzessionen machen. Als «Der Mann aus Marmor» im Westen aufgeführt werden durfte, sagten sie, dieser Film sei ein Beweis, dass man auch in Polen kritische Filme drehen dürfe. Ähnliche Verhältnisse herrschten auch in der Sowjetunion und den anderen Ostblockstaaten. Wenn man dieses Spiel zwischen Filmemachern und politischen Machthabern nicht kennt, versteht man nicht, wie es in diesen Ländern überhaupt zur Produktion kritischer Werke kommen konnte. Dies war nur möglich, weil wir eben diese Lüge, die Kommunisten würden die Gesellschaft und damit auch uns repräsentieren, ausnützten.

Bilder statt Worte

Welche Zugeständnisse mussten Sie bei diesem Spiel machen?

Gewisse Konzessionen mussten auf beiden Seiten gemacht werden, damit ein Film überhaupt realisiert werden konnte. Das Problem war, ein Thema zu wählen, das seine Aussage behielt, auch wenn es zensuriert wurde. Nehmen wir als Beispiel «Der Mann aus Marmor»: Laut offizieller Propaganda regierte bei uns die Arbeiterklasse. Daher war es eigentlich unmöglich, auf der Leinwand zu zeigen, dass ein Arbeiter durch dieses System benachteiligt werde. Sobald es mir aber gelungen ist, ein Projekt über dieses Thema bei den Entscheidungsgremien durchzubringen, spielte es keine Rolle mehr, wieviel sie mir aus dem fertigen Film herauschnitten. Das Thema allein war schon nicht zensurkonform.

Uns ist aufgefallen, dass Sie in Ihren früheren Filmen mehr mit Symbolen arbeiteten. Hat das mit dem politischen Druck zu tun, der jetzt gewichen ist?

Das stimmt. Der Dialog zwischen dem Publikum und dem

Regisseur in den kommunistischen Ländern riss nie ab, weil die Zensur auf Wörter abgerichtet war. Vor allem Dialoge wurden aus meinen Filmen herausgeschnitten. So versuchten wir mit Erfolg, uns durch Symbole und Bilder mitzuteilen, die viel schwieriger zu zensurieren sind.

Filmemacher und Politiker

Sie sind Mitglied von Solidarnosc, Sie sitzen als Senator im Parlament. Ist für Sie Politik eine Fortsetzung der Filmarbeit mit anderen Mitteln oder umgekehrt?

Die aktive Politik ist eigentlich eine vorübergehende Episode in meinem Leben, die ich als passé betrachte, da meine Zeit im Parlament in wenigen Wochen ablaufen wird.

Sie kandidieren nicht mehr?

Nein, mein politisches Engagement im Film hat mich gewisser-

massen gezwungen, auch in der Realität politische Verantwortung zu übernehmen. Jetzt ist die Situation ganz neu, das Volk kann seine eigenen Vertreter bestimmen. Ich betrachte meine Aufgabe als beendet.

Wie haben Sie konkret politisiert?

Ich fühlte und fühle mich nach wie vor als Vertreter von Solidarnosc, obwohl sie in mehrere Fraktionen zersplittert ist, bin aber auch ein Vertreter der polnischen Intelligenz, die schon immer eine Beziehung zu den polnischen Realitäten hatte. Als Filmemacher und Politiker suchte ich die gleichen Pflichten zu erfüllen.

Wie beurteilen Sie Lech Walesa?

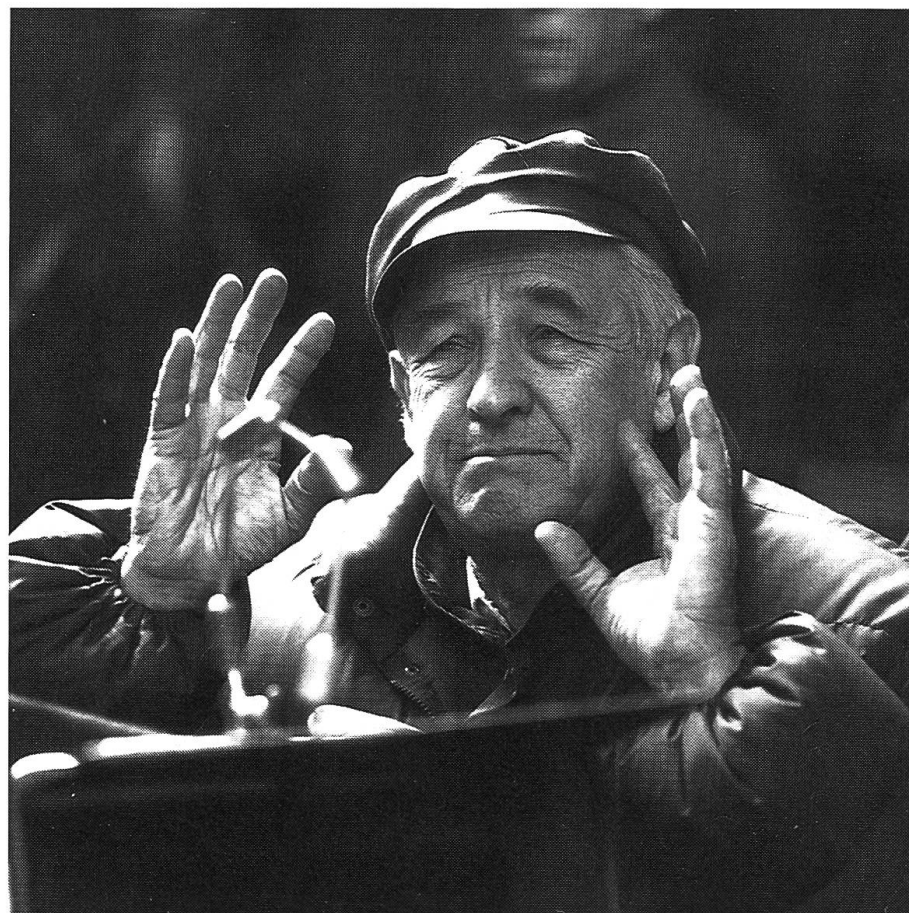
Er ist nach wie vor die wichtigste Figur im politischen Leben Polens. Die letzten zwei Jahre der politischen Freiheit haben keinen bedeutenden Konkurrenten hervorgebracht.

Welche Rollen spielen heute Solidarnosc und die katholische Kirche?

Solidarnosc spielt nach wie vor eine grosse Rolle, obwohl sie nicht mehr als zehn Millionen Mitglieder hat und sich ihre Fraktionen teilweise bekämpfen. Die Rolle der Kirche ist grösser geworden, aber es ist schwierig abzuschätzen, wie sich das weiterentwickelt. Das werden die nächsten Wahlen Ende Oktober zeigen. Momentan existiert noch keine christliche Partei im Sinne der westlichen Christdemokraten, es sind viele isolierte kleine Gruppierungen.

Die katholische Kirche Polens gilt im Westen als konservativ. Ist es denkbar, dass sich eine christdemokratische Partei von dieser Kirche emanzipieren könnte?

Konservativen Geist zu verbreiten ist weder die Rolle der Kirche, noch ist konservativ à priori schlecht. Wir lebten in einer angeblich sehr fortschrittlichen Gesellschaft, und Sie sehen, wohin das geführt hat. Vielleicht hat Konservatismus doch einen Sinn, jedenfalls einen grösseren als der sogenannte Fortschritt, den wir vierzig Jahre lang erlebten. Es wäre schlecht, wenn die Kirche direkt in die Politik eingreifen würde. Dann würde sie die moralische Autorität verlieren, die sie sich in den vergangenen Jahrzehnten erarbeitet hat, nicht nur unter dem Kommunismus, sondern auch während der deutschen Okkupation, als Tausende von Priestern in Konzentrationslagern umgekommen sind und die Kirche sich konsequent gegen die Nazis gestellt hat.



Andrzej Wajda: «In «Korczak» wollte ich vor allem die abgeschlossene Welt der Juden im Ghetto zeigen.»

Wie sehen Sie Ihre künftige Arbeit als Filmemacher?

Durch die Überschwemmung Polens mit Unterhaltungsfilmen gibt es ein ganz neues Kinopublikum. Es ist schwierig zu sagen, welche Filme man jetzt machen müsste.

Bei Filmemachern und Künstlern ist seit dem Aufbrechen der starren

Systeme im Osten eine gewisse Orientierungslosigkeit eingetreten, viele Künstler sind wie gelähmt. Gilt das auch für Polen?

Ich kann nichts Generelles sagen, jeder Regisseur muss seine Situation selbst überdenken. ■■■

Das von einem Dolmetscher übersetzte Gespräch hat am 27. September 1991 in Zürich stattgefunden.

Guilty by Suspicion

Schuldig bei Verdacht

Regie: Irwin Winkler ■ USA 1991

IRENE GENHART

Hollywood, Ende vierziger, Anfang fünfziger Jahre. Der amerikanischen Filmwirtschaft geht's nach dem Zweiten Weltkrieg blendend. Stars, Regisseure, Drehbuchautoren reichen sich die Türklinken der Studiobosse von Hand zu Hand. Doch während die einen wie goldige Sterne am Himmel leuchten, Petticoats, luxuriöse Autos, schmachtende Boys mit ebenso schmachtenden Songs auf den Lippen zusammen mit dem wirtschaftlichen Aufschwung den Ruhm der goldenen «Fifties» prägen, treibt die amerikanische Demokratie einer ihrer unrühmlichsten Epochen entgegen.

1938 war das «House Committee of Un-American Activities» (HUAC) gegründet worden – der «Senatsausschuss für unamerikanische Aktivitäten». Dessen Ziel war, die USA von linksradikalen, kommunistischen Kräften zu reinigen. Unter Senator McCarthy feierte der amerikanische Anti-

kommunismus, und mit ihm die Tätigkeit des HUAC, seinen Höhepunkt. Part des McCarthyismus ist auch die Kommunistenhatz in Hollywood. In dessen Folge setzten sich einige wichtige Regisseure wie Robert Rossen und Joseph Losey ins Ausland ab. Andere, vor die HUAC gebeten, begannen in der Hoffnung, sich wenigstens die eigenen Arbeitsmöglichkeiten zu erhalten, Freund und Freundesfreund zu verraten. Regisseure, Drehbuchautoren, Schauspieler landeten vor dem Ausschuss, bei den Studiobossen kursierte eine ominöse «schwarze Liste», Karrieren, Existenzen und Träume gingen in Brüche. Zehn «unfreundliche Zeugen», vor den Ausschuss gebeten, erklärten diesen als verfassungswidrig, landeten deswegen im Gefängnis und sind als «Hollywood Ten» in die Geschichte eingegangen.

Mitten in dieser «Hexenjagd» spielt Irwin Winklers «Guilty by Suspicion». Ohne Anspruch auf historische Richtigkeit, doch mit einer Handvoll Verweise auf

Ereignisse, die tatsächlich stattgefunden haben, und auf historische Personen wie Darryl Zanuck, den damaligen Studio-boss der 20th Century Fox (gespielt von Ben Piazza).

Bedrohte Existenz

Der bei Fox unter Vertrag stehende Regisseur David Merrill kehrt von einem Europaaufenthalt nach Hollywood zurück. Bei seiner Ankunft findet er seinen Freundeskreis seltsam verändert: Man redet in Andeutungen und Halbsätzen, ein Klima allgemeinen Misstrauens beherrscht die Begegnung der Menschen. Ist David bei seiner Rückkehr noch davon überzeugt, dass ihm als Liebling des Studiobosses Zanuck nichts passieren kann, muss er beim ersten Gespräch mit diesem feststellen, dass offensichtlich auch er auf der «schwarzen Liste» steht. Als er, von Zanuck aufgefordert, Anwalt Felix Graff aufsucht und sich die «Beratung» als ein Vorverhör entpuppt, dämmert David, dass auch seine Existenz ernsthaft bedroht ist.

Irwin Winkler befindet sich mit dem Thema seines Erstlings in bester Gesellschaft, haben doch schon andere, unter ihnen Martin Ritt («The Front», 1975) und Sidney Lumet («Advice and Consent», 1962) sich dem gleichen Thema mit ähnlichen Geschichten zugewandt. Doch Winkler macht seinen Zuschauerinnen und Zuschauern den Einstieg in das Geschehen nicht grad leicht. Mit ungeheurer Dynamik und einer Vielzahl von Details und Andeutungen startet «Guilty by Suspicion» in medias res, mit dem Verhör eines David bekannten Drehbuchautoren, schneidet über zu einer Party.

Mitten in all diesen tumultösen Ereignissen taucht David auf, und ab jetzt wird er, dargestellt von Robert De Niro, zum roten



Strahlt das Charisma aus, das man von einem Regisseur erwartet: Robert De Niro (links).

Leitfaden, um den sich die Ereignisse aus Privatleben, Beruf und Politik mischen.

Einmal mehr stellt De Niro seine schauspielerischen Fähigkeiten und seine grosse Leinwandpräsenz unter Beweis. Zwar fordert Winkler von ihm keine Extremverwandlung wie Scorsese etwa in «Raging Bull» (1979) und «Taxi Driver» (1975) oder Penny Marshall in «Awakenings» (1990). Doch er steckt ihn fiktiverweise auf die andere Seite einer Filmproduktion, und De Niro als David Merrill strahlt exakt das Charisma aus, das man von einem seriösen Regisseur erwartet: Güte und Gerechtigkeit gegenüber Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, offene Ohren für alle Probleme, eine gesunde Portion Mut, seine Sache nach oben zu vertreten, und eine vernünftige Dosis Menschenverstand, die

ihm sagt, wann eine Sache verloren ist. Auch die Hoffnungslosigkeit, die einen Filmemacher in Anbetracht der Tatsache, dass er sein Metier nicht mehr ausüben darf, empfinden mag, nimmt man De Niro ab wie sein wütendes Aufbrausen vor Gericht, ganz am Ende des Films.

Das zweite As in Winklers Film ist Michael Ballhaus' Kamera und dessen Umgang mit dem Licht. Das mehr als solide Handwerk macht einige Einstellungen zum unvergesslichen Kinoereignis. Verlassen sitzt David in seiner Luxusvilla. Vor ihm auf dem Tisch steht ein Telefon. Verzweifelt beginnt er alle Möglichkeiten, in Hollywood doch noch Arbeit zu finden, abzuchecken. Während er eine Nummer nach der andern einstellt, das eine ums andere Mal abgewiesen wird, beginnt die

Kamera um ihn zu kreisen, bricht die Dunkelheit herein. Innerhalb von Sekunden vergehen so Stunden, der «Hexenkessel» – die Falle, in welcher das Opfer sitzt – wird fühlbar. Oder dies: David, den Traum, nochmals auf dem Set zu stehen, längst aufgegeben, wird von einem Produzenten aufgefordert, einen bereits begonnenen Western fertig zu drehen. Überstürzt aufgebrochen steht David auf dem Dorfplatz des Westernkaffs. Während er beginnt, den ihn umgebenden Schauspielern und Technikern Befehle zu erteilen, dabei immer mehr in Fahrt kommt, dreht sich die Kamera schneller und schneller um die Gruppe, beginnt innerhalb der Drehung sich nach rechts und links zu wenden: Das

ist Arbeitstaumel, Schwindelgefühl, Symbol grosser Illusion.

Film im Film

Zwangsläufig wird ein Film, der sich wie «Guilty by Suspicion» mit der Geschichte des Kinos auseinandersetzt, an solchen und anderen Stellen zu einem «Metafilm». Trotz der Ernsthaftigkeit des Themas tut das «Guilty by Suspicion» einmal humorvoll, dann ernster und manchmal parodistisch – wie an der Stelle, an welcher das ganze Genre «Western», die Billig- und Schnellproduktion, in der selbst der Regisseur austauschbar wird wie das Rädchen einer Maschine, liebevoll auf die Schippe genommen wird.

Immer wieder wird diese Metaebene in Bild und Ton ins Spiel gebracht, man redet von «guten Drehbüchern», zeigt Howard Hawks beim Dreh von «Gentlemen Prefer Blondes» (1953) – selbstverständlich mit Versatzstücken vom Originalfilm. In geradezu tragisch-sarkasti-

scher Weise wird Schauspielerin Dorothy Nolan zum Symbol für Hollywood. Vorerst als rothaarige Rita-Hayworth-Imitat eingeführt, taucht sie gegen Ende als blonder Marilyn-Monroe-Versatz auf. «Hayworth ist out, ich mache jetzt auf Marilyn», meint sie und nimmt sich in der nächsten Szene das Leben.

Schachähnlich durchzieht eine weitere, für Filmkennerinnen und Filmkenner wohl interessantere «Metaebene» Winklers Film. Sie ist jüngeren Filmgeschichtsdatums, ähnelt einer Rochade: Winkler, unter anderem Produzent von «Raging Bull», liess die ganze «Scorsese-Familie» antreten: Michael Ballhaus an der Kamera, Robert De Niro als Hauptdarsteller. Und Martin Scorsese als kommunistenfreundlichen Regisseur Joe Lesser, der seinem Kollegen David Merrill vor der Flucht nach England den Auftrag erteilt, seinen Film fertig zu schneiden. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 91/273*

maailmassa» (Hamlet Goes Business, 1987) oder Tom Stoppards «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» (1990, ZOOM 4/91).

Masstab aller Original-Verfilmungen des Schicksals des melancholischen Dänenprinzen ist bis heute die Version des grossen britischen Shakespeare-Darstellers Laurence Olivier aus dem Jahre 1948, obschon der Film bei der Kritik alles andere als unumstritten war. Und die wahrscheinlich beste Leinwandversion ist die bisher einzige sowjetische Verfilmung des Stoffes, die Lenfilm-Produktion «Gamlet» durch Grigorij Kosinzew aus dem Jahre 1964. Oliviers «Hamlet» war auch, im Unterschied zur im Westen wenig bekannten russischen Version, eine der im Kino erfolgreichsten Verfilmungen des berühmten Stoffes. Der Film war die erste britische Produktion und Olivier der erste britische Darsteller überhaupt, die einen Oscar gewannen, und für Olivier wurde diese Hamlet-Interpretation zu seiner Leinwand-Traumrolle schlechthin. Seit der zumindest darstellerisch hervorragenden Verfilmung durch Olivier hat das Interesse an «Hamlet» jedoch nachgelassen: Die letzte Leinwandversion, eine eher belanglose Übertragung der eigenen Bühnenfassung durch den Briten Tony Richardson, stammt aus dem Jahre 1969.

Aber jetzt, nach über 20 Jahren, ist es wieder soweit: Als neuestes Produkt in der Reihe «Hamlet-Verfilmungen» zeigt uns der Italiener Franco Zeffirelli seine Sicht des Dramas. Er hat sich die Sache gut überlegt und weiss zu begründen, wieso seiner Meinung nach gerade jetzt eine weitere Hamlet-Version vonnöten ist: «Die jungen Menschen von heute brauchen ihren eigenen Hamlet», erklärt der 67jährige Zeffirelli. «Ich will den heutigen Jugendlichen, die vielleicht Shakespeare nicht kennen, zeigen, dass Ham-

Hamlet

Regie: Franco Zeffirelli ■ USA/Grossbritannien 1991

BEAT GLUR

William Shakespeares «Hamlet», die erste seiner vier grossen Tragödien, hat nicht nur die Theatermacher, sondern auch die Filmregisseure zu allen Zeiten zu Inszenierungen gereizt. Die erste Hamlet-Verfilmung stammt aus dem Jahre 1900, und seither ist der weltberühmte Klassiker der Dramenliteratur in rund 25 Ver-

sionen auf die Kinoleinwand gebracht worden.

Ungezählt sind zudem die Hamlet-Verfilmungen, die nicht den Originalstoff übernehmen, sondern den Shakespeare-Text oder die Hauptfigur bloss mitverwenden. Bekannt sind etwa die beiden Versionen von «To Be or Not to Be» von Ernst Lubitsch (1942) und Alan Johnson (1983) oder aus den letzten Jahren etwa Aki Kaurismäkis «Hamlet Liike-

let auch etwas mit ihnen zu tun hat.»

Mit der gleichen Begründung – aber jeweils zumindest ernüchternden Resultaten – hatte Zeffirelli in den sechziger Jahren bereits die beiden Shakespeare-Stücke «The Taming of the Shrew» und «Romeo and Juliet» verfilmt und 1986 ausserdem die Shakespeare-Oper «Otello» als opulentes Spektakel für das Kino inszeniert. Es ging ihm auch damals darum, Shakespeare für ein neues und junges Publikum zu erschliessen. Damit entzieht er sich sozusagen dem Vergleich mit seinen Kollegen, deren Anspruch es immerhin war, sich künstlerisch mit dem Stoff auseinanderzusetzen oder bei den wenigen Verfilmungen durch Hollywood zumindest gute Kasse zu machen.

Wo bekannte Shakespeare-Filmregisseure wie Orson Welles, Akira Kurosawa oder eben Laurence Olivier kreative Notwendigkeiten für ihre Filme sahen, hat Zeffirelli also pädagogische Gründe, sich mit Shakespeare zu beschäftigen. Das hat natürlich künstlerische Konsequenzen: Denn da die hehre Kunst, die er den jungen Leuten näherbringen will, wie er sagt, zu schwierig für dieses Publikum ist, muss sie verständlich gemacht werden. Und da bedient er sich konsequent des gleichen Rezepts. Der Originalstoff wird auf die wichtigen Handlungslinien zusammengekürzt, der Text wird in eine Art zeitgenössisches Shakespeare-Englisch «modernisiert», und für die Hauptrollen werden zugkräftige Schauspielstars ausgewählt.

Ebenso eklatant, wie damals Elizabeth Taylor als zu zähmende Widerspenstige fehlbesetzt war, ist es jetzt Mel Gibson als Hamlet. Denn diese Traumrolle des Sprechtheaters, die als sehr schwierig gilt und die längste Shakespeare-Rolle überhaupt ist, dem harten Actionstar aus den

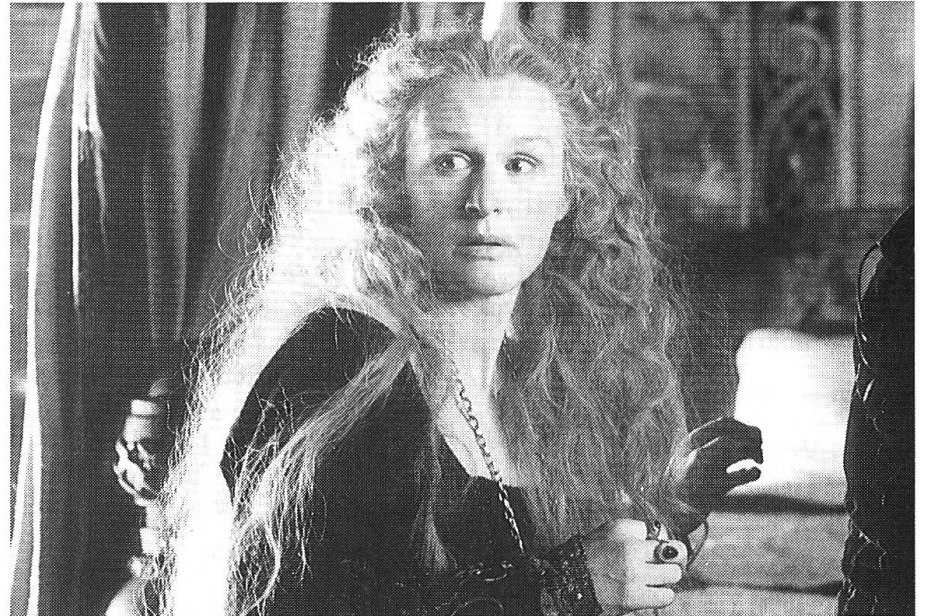
diversen Folgen von «Mad Max» und «Lethal Weapon» anzuvertrauen, ist eine derartige Provokation, dass sie Zeffirelli schon fast wieder zur Ehre gereicht.

Nicht-Hamlet

Unzählige Darsteller höchsten Ranges haben Hamlet verkörpert, von John Gielgud über Laurence

Hamlet-Darstellern aus Theater und Film das einzig Richtige getan: Er nimmt sich so weit als möglich zurück.

Wo jeder Schauspieler den Ehrgeiz hat, sich mit einer persönlich geprägten Hamlet-Interpretation zu verewigen, verzichtet Gibson quasi auf eine eigene Identität und spielt so bescheiden und so zurückhaltend wie



Hamlets (zu) junge Mutter: Glen Close.

Olivier zu Alec Guinness, von Gustav Gründgens und Klaus-Maria Brandauer zu «unserem» Bruno Ganz. Und nun kommt dieser wortkarge Kämpfer Mel Gibson, der auch auf der Bühne noch nie auch nur eine kleine Nebenrolle in einem Shakespeare-Stück gespielt und dessen Markenzeichen nach über einem Jahrzehnt in Hollywood noch immer sein australischer Akzent ist, und will die berühmten Hamlet-Monologe sprechen?

Nun, Gibson habe, betont Zeffirelli, während zwei Monaten intensiv englisch gelernt. Und zudem hat er ihm die Sache vereinfacht und die sinnlos sinnreichen Monologe des geschickt verrückten Hamlet bis auf wenige Ausnahmen radikal gestrichen. Und Gibson hat angesichts der massiven Konkurrenz an seriösen

möglich. Seine Hamlet-Figur, der nicht nur die sprichwörtliche Melancholie und Tatenschwäche, sondern auch jedes charakterliche Profil fehlt, wird zum eigentlichen Nicht-Hamlet. Aber diesen Nicht-Hamlet spielt Gibson, das muss man ihm neidlos zugestehen, tadellos.

Aber die andern Hauptdarsteller, darunter die bekannten Shakespeare-Interpreten Paul Scofield, Ian Holm und Alan Bates, wirken unter Zeffirellis Regie eigenartig blass und unscheinbar. Die einzige Ausnahme ist der zweite Hollywood-Star im Film, die US-Amerikanerin Glenn Close, als Königin Gertrud eine zu junge Mutter von Hamlet: Sie wird denn auch so prominent wie möglich ins Bild gerückt, sie hat

den ersten Auftritt im Film, und sie darf sogar – hier erlaubt sich Zeffirelli die einzige inhaltliche Freiheit – ihren eigenen Sohn verführen.

Popularisierung

Bei einer derart prominenten Mutter wird Hamlets Geliebte, die schöne Ophelia – sonst regelmässig die weibliche Hauptrolle des Stücks – zur Nebenrolle degradiert. Die Besetzung dieser Rolle mit Helena Bonham-Carter war allerdings eine kluge Entscheidung. Immerhin begreift man jetzt, wieso Hamlet seine Ophelia nicht vernaschen will: Die Ophelia von Bonham-Carter ist ein derart unerotisches und langweiliges Wesen, ein Prototyp eines Mauerblümchens, dass

Ein schwermütiger Hamlet (Mel Gibson) räsoniert über die Vergänglichkeit der Dinge.

auch dem geilsten Hamlet der Appetit vergehen muss.

Ihr Auftritt ist für die Art und Weise, wie Zeffirelli den «Hamlet» popularisiert, denn auch prototypisch: Kaum ist sie zum Objekt der Begierde geworden, wird sie von Bruder und Vater zu-rechtgewiesen, darf einmal kurz Hamlet küssen, muss dann auch schon verrückt werden, um sich keine zwei Einstellungen weiter im nahegelegenen Teich zu ertränken: Zeffirelli haspelt den Plot im Eiltempo herunter und schafft den auf Theaterbühnen nicht selten fünfständigen «Hamlet», – ohne auf einen wohltuend-bedächtigen Kamerarhythmus verzichten zu müssen – in etwas über zwei Stunden.

Zeffirellis Konzept eines Evidenzkinos, das gleichsam bei jedem Satz peinlich darauf bedacht ist, immer gleich alles zu erklären, geht in erster Linie auf

Kosten der Poesie der Texte, aber auch auf Kosten der Emotionalität des Inhalts. Wo andere Regisseure versucht haben, Sinn und Geist des Shakespeare-Stücks nicht so sehr mit dem Text, sondern vielmehr zwischen den Zeilen zu vermitteln, bleiben Zeffirelli, da er nur noch wenig Text zur Verfügung hat und zwischen den Zeilen kein Platz geschaffen wird, nur noch die Bilder. Aber auch hier lautet seine Maxime: Konventionalität und Anständigkeit, aber ja kein Risiko und ja keine Experimente.

So brav wie die Darsteller spielen, so brav wird die Geschichte erzählt, so brav ist der Film montiert und geschnitten, und so brav plätschert der immergleiche Musikteppich von Ennio Morricone dahin. Für das Auge sehen zwar die Filmbilder ganz schön aus; und das Dekor wie die Ausstattung und auch die Kostüme stim-



men. Aber Zeffirellis «Hamlet» fehlt die poetische Dimension; ihm fehlt die Sensibilität, die den Film zum emotionalen Erlebnis und damit zu einem ernst zu nehmenden Beitrag zur modernen «Hamlet»-Interpretation machen könnte.

Keine Staatstragödie

Durch die massiven Kürzungen im Text und die Umstellungen einzelner Szenen werden zudem inhaltlich Schwergewichte verlagert und Akzente falsch gesetzt. Besonders schwer wiegt dabei, dass Zeffirelli den ganzen historischen Kontext gestrichen hat: Wo Shakespeare nicht nur ein Familiendrama, sondern in einem realen geschichtlichen Umfeld zugleich auch eine Staatstragödie erzählt, beschränkt sich Zeffirelli auf die familiären Intrigen und privaten Gefühlswirungen.

Damit hat er sich aber seinen pädagogischen Anspruch gleich selber amputiert: Wo sich etwa moderne Inszenierungen auf der Bühne mit der politischen Aktualisierung der Staatstragödie beschäftigen, gelingt Zeffirelli nicht einmal eine zeitliche und örtliche Situierung der Geschichte. Oder was soll ein junges Publikum mit der Information anfangen, dass sich irgendwann im Mittelalter eine ganze Herrscherfamilie gegenseitig abgemurkst hat, ohne im Kontext zumindest die potentiellen Machtinteressen für einen Königsmord erklärt zu bekommen? Denn wenn bei Shakespeare am Schluss der neue Herrscher auftritt, um die Ordnung wieder herzustellen und «die Vorgänge, die alles hierzu brachten», zu erfahren, bleiben bei Zeffirellis «Hamlet» in der Schlusseinstellung die gemordeten Protagonisten wie auf einer lecker arrangierten Schlachtplatte in ihrem Blute liegen. Das kommt denn auch den Höflingen ziemlich eigenartig vor, die verloren um die

blaublütigen Leichen herumstehen, wie wenn sie ihre Regieanweisung vergessen hätten.

Ähnlich verloren könnten sich auch die jungen Zuschauerinnen und Zuschauer vorkommen, die Zeffirelli ins Kino locken will. Es mag zwar sein, dass sie sich dank einiger Lacher nicht gelangweilt haben, aber vom Reichtum der

Shakespeare-Dichtung haben sie nach diesem Film kaum etwas mitbekommen. Die Lektüre des Originaltextes, den es auch in gut lesbaren Übersetzungen gibt, ist in jedem Fall die grössere Bereicherung. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 91/274*

Scream of Stone

Schrei aus Stein

*Regie: Werner Herzog ■ Deutschland/Frankreich/Kanada
1991*

ANDREAS BERGER

Regisseur Werner Herzog hat seit 1967 über 25 längere Spiel- und Dokumentarfilme realisiert. Er gehört damit neben dem früh verstorbenen Rainer Werner Fassbinder zu den produktivsten Köpfen des neuen deutschen Kinos. Uneingeschränktes Lob hat er nur für einige wenige Filme bekommen: Das eigenwillige Langspielfilmdebüt «Lebenszeichen» (1967) gehört dazu, der Kaspar-Hauser-Film «Jeder für sich und Gott gegen alle» (1974), die ungewöhnliche Amerikareise «Stroszek» (1977) und vielleicht noch die beiden Dokumentarfilme «Fata Morgana» (1968-70) und «Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner» (1974). Schon mit seinem zweiten Spielfilm, der surreal schwarzen Groteske «Auch Zwerge haben klein angefangen» (1970), hat sich Herzog aber viele, nicht immer sehr faire Gegner und Feinde geschaffen. Und allein mit den kontroversen Auseinandersetzungen um seine fünf Filme mit dem Exzen-

triker Klaus Kinski liessen sich ganze Bücher füllen.

Der umstrittene Autor, der sich gerne als «Soldat des Kinos» bezeichnet, für den Film «ein Ticket zum Leben» sei, ohne das er «in Kürze ein toter Mann» wäre, fühlt sich magisch hingezogen zu extremen Situationen. Für den Film «La souvrière» wartete er 1977 auf einer Guadeloupe-Insel an einem Kraterrand auf einen Vulkanausbruch und war dabei bereit, auch seinen eigenen Tod zu filmen. Ein Jahr nach dem «Fitzcarraldo»-Schiffbruch (1981) stürzte er sich in den Kugelhagel der Bürgerkriegsausinandersetzungen in Nicaragua und begleitete für den Film «Die Ballade vom kleinen Soldaten» (1983) kindliche Miskito-Krieger bei ihren Racheefeldzügen gegen die Sandinisten.

Fast schon kleinlich muten da die physischen Strapazen an, die sich Herzog für seinen jüngsten Film zumutete: Im argentinischen Patagonien, wo bei zwanzig Grad unter Null gelegentlich Schneestürme mit bis zu 200 Stundenkilometer Wind-

geschwindigkeit um die Berge fegen, inszenierte er den grössten Teil seines neuen Werks «Scream of Stone». Die Originalidee zu diesem Film stammt vom Bergsteiger Reinhold Messner, mit dem Herzog 1984 in Pakistan den abenteuerlichen Dokumentarfilm «Gasherbrum, der leuchtende Berg» drehte. Damals träumte man noch gemeinsam von einem grossen Gebirgsdrama, das «Luis Trenkers Bergsteigerheroik und Schicksals-Quatsch» vergessen machen und an «die grosse Tradition des Bergfilms von Arnold Franck und Leni Riefenstahl» anknüpfen sollte. Am Drehbuch zu «Scream of Stone» hat Messner indes nicht mitgeschrieben; anlässlich der Film-Uraufführung am Festival von Venedig hat er sich öffentlich von Herzogs Arbeit distanziert.

Der Film schildert ein Bergsteigerduell um den Cerro Torre, einen zwar nur 3500 Meter hohen, aber klettertechnisch extrem schwierigen Berg in Argentinien. Die Geschichte beginnt in Deutschland. Bei einer von Ivan Radanovic (Donald Sutherland) moderierten Fernseh-sportsendung gibt der routinierte Himalaya-Bezwinger Roccia Innerkofler (Vittorio Mezzogiorno) dem jungen Sportkletterer Martin Sedlmair (Stefan Glowacz) deutlich zu verstehen, dass er von dessen Herumhangeln an künstlichen Sporthallenfelsgebilden wenig bis gar nichts hält. Martin fordert ihn daraufhin vor laufender Kamera zu einem Zweikampf heraus. Eine erste Konfrontation bei der bizarren argentinischen Granitspitze endet offen: Martin macht sich zwar mit Innerkoflers Begleiter Hans (Hans Kammerlander) auf den Weg, wird aber in einen Unfall verwickelt, bei dem Hans umkommt. Obschon offen ist, ob der Sportkletterer tatsächlich auf dem Gipfel gewesen ist, vermarktet der ehrgeizige Ivan die Reise

als grossen Erfolg für Martin. Innerkofler zieht sich deprimiert in eine abgelegene Hütte zurück und verliert seine Freundin Katharina (Mathilde May) an Martin. Fernsehsendungen, in denen viele ältere Bergsteiger Martins Leistung in Frage stellen, führen dann dazu, dass Roccia und Martin nochmals zu einem Wettlauf am Cerro Torre antreten. Dieses zweite Duell endet mit zwei denkwürdigen Überraschungen.

Am Rand des Geschehens sind zwei für Herzog typische Aussen-seiterfiguren zu sehen. Brad Dou-rif spielt einen irr gewordenen Alpenkraxler, der den Filmtitel erklärt: Der Cerro Torre sei kein Berg, sondern ein Schrei aus Stein. Und Chavela Vargas spielt eine wortkarge alte Indianerin, die das hektische Treiben um den Berg skeptisch beobachtet und die Kultur der ausländischen Besucher drastisch knapp kommentiert: «Sie haben ihren Gott an ein Kreuz geschlagen, damit er ihnen nicht davonläuft», sagt sie einmal.

Unvergessliche Stimmungsbilder

Es wäre ein leichtes, in den Chor jener einzustimmen, die diesen Film ebenso gnadenlos zerfetzen wie die neue Wenders-Produktion «Bis ans Ende der Welt». Herzogs Film sei ein «abschüssiges Bergsteigerdrama, in dessen Kletterpausen Mathilda May aktuelle Bergmode vorführe», ist im deutschen «Cinema» zu lesen. Ähnlich flapsig kommentierte auch der «Spiegel» das Werk in einem Artikel mit dem originellen Titel «Affen in der Steilwand»: «Auf Herzogs Film-Gipfel erwartet den Helden wie eine Sie-gesgöttin ein Foto des Hollywood-Vamps Mae West. Warum denn sie? Es hätte Leni Riefen-

stahl sein müssen.» Wer sich freilich auf diesem Argumentations-niveau mit dem Kino beschäftigt, sollte sich künftig besser auf die Werke wie «Lucky Luke» und «Manta, der Film» beschränken.

Gewiss, «Scream of Stone» ist alles andere als ein rundum gelungenes Meisterwerk. Was Herzog in Wohnungen, Büros, TV-Studios und Berghütten inszeniert hat, ist nicht mehr als traditioneller TV-Spiel-Standard. Auch ist wahr, dass die Dreiecks-geschichte um Mathilda May vage und skizzenhaft ist; melo-dramatische Schaumschlägereien und verinnerlichte Psychokon-flikte haben diesen Regisseur aber noch nie besonders interes-siert. Doch was Herzog und seine Kameramänner in Argentinien und Australien gefilmt haben, das stellt ohne einen einzigen Hightechtricktscheffekt neun von zehn amerikanischen Aben-teurerstreifen in den Schatten. Den schroffen Gebirgs- und Glet-scherlandschaften werden viele unvergessliche und natürlich poe-tische Stimmungsbilder entlockt. Die Passagen, in denen der Free-climber-Artist Stefan Glowacz überhängende Felsen überwindet und mit den Tücken von Steinen und Schneestürmen ringt, sind bestes «Cliffhanger»-Suspense-kino. Hier wie auch bei Szenen, wo man beständig Angst hat, der arktische Wind hebe im nächsten Moment eines der heftig flattern-den Zelte aus den Angeln, bewährt sich Herzogs Abneigung gegen Studiokulissen und das Beharren auf Originalschauplät-zen: «Wir wollen das Publikum auf eine ganz einfache, sozusagen historisch frühe Form des Kinos zurückführen. Damals, in den frühen Zeiten des Kinos, konnten die Zuschauer noch ihren Augen trauen. Aber selbst Fünfjährige wissen heute längst, was alles im Kino Trick ist. Und sie wissen in der Regel auch schon, wie die Tricks gemacht wurden. «Schrei

Barton Fink

91/269

Regie, Buch: Joel und Ethan Coen; Kamera: Roger Deakins; Musik: Carter Burwell; Schnitt: Roderick Jaynes; Darsteller: John Turturro, John Goodman, Judy Davis, Michael Lerner, John Mahoney, Jon Polito u. a.; Produktion: USA 1991, Circle/J. & E. Coen, 116 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Der erfolgreiche Broadway-Autor Barton Fink versucht in Hollywood Drehbücher zu schreiben, obwohl er vom Kino keine Ahnung hat. In einem abgewirtschafteten Hotel in Los Angeles darbt der Mann ohne Ideen wie in einem Treibhaus des Grauens. Ein dubioser Zimmernachbar mit mordmässigen Leidenschaften wird sein Vertrauter und sorgt dafür, dass aus einer kafkaesken Komödie über die Nöte eines Kreativen ein absurder pechschwarzer Thriller wird. Die Coen-Brüder zitieren kräftig die Hollywood-Historie und zeigen das kalifornische Filmgeschäft als eine Volière, in der sich der zerzauste Schreiber-Spatz Fink gierigen Schwärmen von Produzenten-Geiern und Konkurrenz-Falken ausgesetzt sieht. - Ab etwa 14. → 11/91 (S. 24f.); 20/91

J★

City Slickers (Die Grosstadt-Helden)

91/270

Regie: Ron Underwood; Buch: Lowell Ganz, Babaloo Mandel; Kamera: Dean Semler; Musik: Mark Shalman; Schnitt: O. Nicholas Brown; Darsteller: Billy Crystal, Daniel Stern, Bruno Kirby, Jack Palance, Patricia Wettig; Produktion: USA 1991, Nelson Entertainment/Castle Rock, 100 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Drei mit ihrem Privatleben unzufriedene Freunde wollen sich durch ein unkonventionelles Ferienabenteuer aufmuntern: sie machen Urlaub als Cowboys in New Mexico. Der viel zu langatmige Film entlockt der absurden Situation weniger Komik als vermutet, dafür um so mehr aufdringliche «Lebenshilfe». Frohe Botschaft für Männer um die Vierzig.

J

Die Grosstadt-Helden

Dillinger (Dillinger – Staatsfeind Nr.1)

91/271

Regie: Rupert Wainwright; Buch: Paul F. Edwards; Kamera: Donald M. Morgan; Musik: David McHugh; Schnitt: Stanford C. Allen; Darsteller: Mark Harmon, Sheailyn Fenn, Will Patton, Bruce Abbott u. a.; Produktion: USA 1990, Warner Bros., Mark W. Wolper, 91 Min.; Videovertrieb: Warner Home Video, Kilchberg.

Die 14 letzten Monate des «Staatsfeindes Nummer 1» zwischen seiner Entlassung aus dem Gefängnis im Mai 1933 und dem Tod im FBI-Kugelhagel. Ohne sich für die psychologischen oder sozialhistorischen Hintergründe des Falls auch nur im Ansatz zu interessieren, zeichnet der Film die Karriere Dillingers als spannungslose Kette von Banküberfällen, Frauenbeziehungen und Konfrontationen mit den Häschern der Staatsmacht. Mark Harmon's unerschütterlich ironisches Grinsen und Donald Morgans um jeden Preis gediegene Kamera zementieren den ohnehin vorherrschenden Eindruck gepflegter Langeweile.

E

Dillinger – Staatsfeind Nr. 1

La double vie de Véronique

91/272

Regie: Krzysztof Kieslowski; Buch: K. Kieslowski, Krzysztof Piešiewicz; Kamera: Slawomir Idziak; Musik: Zbigniew Preisner; Schnitt: Jacques Witta; Darsteller: Irène Jacob, Philippe Volter, Jerzy Gudejko, Halina Gryglaszewska, Aleksander Bardini, Wladyslaw Kowalski, Claude Duneton u. a.; Produktion: Frankreich/Polen 1991, Sideral/Tor/Le Studio Canal +/-Norsk, 92 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Der Film erzählt die poetische Geschichte zweier Frauen, die, ohne sich zu kennen, auf unbewusste Weise einander den Reichtum ihrer Lebenserfahrungen weitergeben können, indem sie ihrer inneren Stimme folgen. Der Film, mit dem Thema der seelischen Doppelgängerei in der Tradition romantischen Erzählens stehend, beeindruckt durch sein Spiel im Unterbewusstsein und lebt unter anderem von der intensiven Schauspielerleistung Irène Jacobs. - Ab etwa 14. → 11/91 (S. 23); 20/91

J★★

ZOOM Nummer 20
23. Oktober 1991
«Filmbesprechungen»-
Kurzbesprechungen
51. Jahrgang

Unveränderter
 Nachdruck
 nur mit Quellen-
 angabe ZOOM
 gestattet.

K = für Kinder
 ab etwa 6
 J = für Jugendliche
 ab etwa 12
 E = für Erwachsene

★ sehenswert
 ★★ empfehlenswert

KURZBESPRECHUNGEN

AGENDA

FILME AM BILDSCHIRM

Donnerstag, 31. Oktober

Frida Kahlo

Regie: Paul Leduc (Mexiko 1984), mit Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Salvador Sanchez. – Frida Kahlo, Künstlerin, Frau des Wandbildmalers Diego Rivera, war die erste Frau der Kunstgeschichte, die schonungslos sich politisch und künstlerisch für Belange der Frauen engagiert hat. Leducs Arbeit ist neben der Geschichte eines Kampfes und Leidens ein filmisches Experiment, ein radikaler Film im besten Sinne. (23.00-0.45, SWF3)

Freitag, 1. November

Abschied von gestern

Regie: Alexander Kluge (BRD 1966), mit Alexandra Kluge, Günther Mack, Eva Maria Meineke. – Ein «Schlüsselwerk» des damaligen «Jungen Deutschen Films». Eine deutsch-deutsche Geschichte: Anita, DDR-Flüchtling, zieht mittellos von Pension zu Pension, schlägt sich mit Kleinkriminalität durch, wird als Ostagentin verdächtigt und wird schliesslich Geliebte eines Ministerialrats. Im Gefängnis trägt sie ihre Schwangerschaft aus. Anitas Scheitern ist zugleich ein Scheitern der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, die ihre Nazi-Vergangenheit zu verdrängen versucht. (22.45-0.10, 3SAT)

Samstag, 2. November

Jésus de Montréal

Regie: Denys Arcand (Kanada 1989), mit Lothaire Bluteau, Catherine Wilkening, Johanne-Marie Tremblay. – Daniel, ein junger Schauspieler, soll ein Passionsspiel in «entstaubter Form» aufführen. Er erregt mit seiner Fassung bei gesellschaftlichen und kirchlichen Instanzen Anstoss, so dass sein eigenes Leben zu einer «Passion Christi» wird. (20.30-22.30, TSR)
→ ZOOM 11/89, 16/89, 17/89

Mittwoch, 6. November

Mystery Train

Regie: Jim Jarmush (USA 1989), mit Youki Kudoh, Masatoshi Svreamin. – Ein junges Pärchen aus Yokohama im Land ihrer Träume, in Memphis, USA, auf den Spuren der Rock-Legende Elvis Presley und ein Engländer in den Billardhöhlen der Schwarzen, die ihn Elvis nennen. Trockene Situationskomik und lakonischer Witz vom Kultfilmer Jim Jarmush. (22.45-0.33, TSR)
→ ZOOM 21/89

Donnerstag, 7. November

Igla (Die Nadel)

Regie: Raschid Nugmanow (UdSSR 1988), mit Viktor Joj, Marina Smirnowa. – «Die Nadel» ist die Abschlussarbeit des damals 24 Jahre alten Regiestudenten Raschid Nugmanow und der erste sowjetische Film, der sich mit Drogenproblemen beschäftigt. Er drückt die Gefühle einer Generation aus, die den Niedergang eines überholten Gesellschaftssystems erlebt. (23.00-0.15), SWF3)

Freitag, 8. November

In Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod

Regie: Alexander Kluge und Edgar Reitz (BRD 1974), mit Dagmar Böddrich, Jutta Winkelmann, Norbert Kentrup. – Frankfurt am Main, 1974: Karneval, Astrophysikertreffen, Jungunternehmertagung, Hausbesetzungen, Strassenschlachten mit der Polizei. Das Dokumentarische wird zur Fiktion: Kluge will auf die Zersplitterung unserer alltäglichen Erfahrung aufmerksam machen. (22.55-0.20, 3SAT)

FERNSEHTIPS

Sonntag, 27. Oktober

Weg mit den Alten!

Michael Busse und Maria-Rosa Bobbi zeichnen in ihrer «Docu-Fiction» das düstere Bild einer Gesell-

Guilty by Suspicion (Schuldig bei Verdacht)

91/273

Regie und Buch: Irwin Winkler; Kamera: Michael Ballhaus; Musik: James Newton Howard; Schnitt: Priscilla Nedd; Darsteller: Robert De Niro, Annette Bening, George Wendt, Patricia Wettig, Sam Wannamaker, Luke Edwards, Chris Cooper, Ben Piazza, Martin Scorsese u. a.; Produktion: USA 1991, Warner Bros./Arnon Milchan; 105 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Anfang der fünfziger Jahre von einem Europaaufenthalt zurückkehrend, landet Hollywoods Star-Regisseur David Merrill (Robert De Niro) mitten im Hexentreiben der unter dem konservativen Senator McCarthy stattfindenden Verhöre des Ausschusses gegen unamerikanische Aktivitäten. Regisseure, Drehbuchautoren und Schauspieler stehen auf der berüchtigten «schwarzen Liste» - und auch Merrill ist bald Opfer einer Denuntiation. Privatleben, Politik und Beruf munter durcheinanderwirbelnd, lebt Winklers Film vor allem von De Niros Leinwandpräsenz, Michael Ballhaus' Kamera und der sich steigenden Dynamik des Drehbuchs, die das ganze in einem fulminanten Gerichtsverhör enden lässt. - Ab etwa 14. → 20/91

Schuldig bei Verdacht

J

Hamlet

91/274

Regie: Franco Zeffirelli; Buch: Christopher De Vore, F. Zeffirelli, nach dem Bühnenstück von William Shakespeare; Kamera: David Watkin; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Mel Gibson, Alan Bates, Glenn Close, Paul Scofield, Helena Bonham-Carter, Ian Holm u. a.; Produktion: USA/England 1990, Icon/Warner/Nelson Entertainment, 134 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Neuverfilmung des Klassikers um den Dänenprinzen Hamlet, der in einen inneren Konflikt gerät, als er den Mord an seinen Vater rächen soll. Zeffirelli konzentriert sich in seiner historisch treuen Fassung, in der manchmal etwas deutlich erklärt wird, was Shakespeare elegant mit Poesie ausdrückte, auf den inneren Konflikt eines Mannes, der von Natur aus ein Mann der Tat ist. Ohne Neuinterpretation, aber überzeugend durch gute handwerkliche.

→ 20/91

J

Korczak

91/275

Regie: Andrzej Wajda; Buch: Agnieszka Holland; Kamera: Robby Müller; Schnitt: Ewa Smal; Musik: Wojciech Kilar; Darsteller: Wojtek Pszoniak, Ewa Dalkowska, Piotr Kozlowski, Marzena Trybala, Wojciech Klata u. a.; Produktion: Polen/BRD/Frankreich 1990, Filmstudio «Perspektywa»/Regina Ziegler/Telmar/Erato/ZDF/BBC, 112 Min., Verleih: Idéal Film, Genf.

Der Leidensweg des polnisch-jüdischen Kinderarztes, Schriftstellers und Pädagogen Janusz Korczak und seiner 200 Waisenkinder im Warschauer Ghetto, der schliesslich in den Gaskammern von Treblinka endet. In fast dokumentarischen Schwarzweiss-Bildern, unterlegt mit authentischen Aufnahmen, zeichnet der Film das eindrucksvoll gespielte Porträt eines Menschen, der die ihm anvertrauten Kinder selbst in schwierigster Zeit zu Gerechtigkeit, Brüderlichkeit und Toleranz erzieht. - Ab etwa 14. → 20/91

J★

Scream of Stone (Schrei aus Stein)

91/276

Regie: Werner Herzog; Buch: Hans-Ulrich Klenner, Walter Saxer, nach einer Idee von Reinhold Messner; Kamera: Rainer Klausmann; Musik: Richard Wagner u. a.; Schnitt: Suzanne Baron; Darsteller: Vittorio Mezzogiorno, Stefan Glowacz, Mathilda May, Donald Sutherland, Brad Dourif, Chavela Vargas u. a.; Produktion: BRD/Frankreich/Kanada 1991, Sera Film München/Molecule Paris/Stock International Montreal, 105 Min.; Verleih: Columbus-Film, Zürich.

In einer Fernsehsendung fordert ein junger Sportkletterer einen routinierten Himalaya-Bezwinger zum Duell um einen schwierigen Berg in Argentinien heraus. Der erste Wettlauf endet offen, der zweite führt zu zwei denkwürdigen Überraschungen. In der Schilderung einer Dreiecksgeschichte ist Regisseur Herzog eher vage, in den Kletterpassagen dagegen bietet der Film ohne billige Trickeffekte aufregendes und spannendes Abenteuerkino. → 19/91 (S. 30), 20/91

Schrei aus Stein

J

AGENDA

schaft, die am Problem ihrer Überalterung zu scheitern droht. (22.25-23.10, ARD)

Montag, 28. Oktober

Schulden ohne Ende? Die vergessene Dritte Welt

Dr. Wolfgang Streitenberger im Gespräch mit Dr. Herman Muegge, UNIDO Wien; Dr. Stephan Kinne-
mann, Kreditanstalt für Wiederaufbau, Frankfurt/
Main und Dr. Johan Galtung, Friedensforscher,
Stockholm. (13.00, ORF1)

Denn sie wissen beinahe, was sie tun

«Gentechnologie in Basel». - In dem Film von Mi-
chael Koechlin wird auf die Schlüsselindustrie der
kommenden Jahrzehnte hingewiesen. In Basel läuft
die gentechnische Forschung auf Hochtouren. Geg-
ner warnen vor dem «Bio-Supergau». Wie im nuklea-
ren Bereich stellt die Gentechnologie mehr Fragen,
als es Antworten gibt. (20.30-21.00, SWF3)

Sonntag, 3. November

Die Weisheit der Träume (1)

Leben und Werk des Schweizer Psychiaters
C. G. Jung; zweiteilige Fernsehbiographie von Ste-
phen Segaller. - Die grosse Leistung des Arztes und
Tiefenpsychologen C. G. Jung ist seine Interpreta-
tion vom Unbewussten als schöpferischer Mutterbo-
den der Kulturen und zum Verständnis religiöser
Phänomene. (11.00-11.45, TV DRS; 2. Teil: abends
22.30, TV DRS)

Mittwoch, 6. November

Filmszene Schweiz

«Unter einem Dach», Dokumentarfilm von Franz
Schnyder und Reinhard Manz. - Eine achtzigjährige
Witwe in Wiesendangen bei Winterthur hat eine Kur-
denfamilie bei sich aufgenommen. Aus den Reaktio-
nen der Bürger entsteht ein Bild zur Lage der Asylbe-
werber in der Schweiz. (22.20-23.15, TV DRS; Zweit-
sendung: Mittwoch, 20. November, 15.00)

Freitag, 8. November

Der Griff des Kraken nach dem Kreuz

Der Film von Christian Modehn dokumentiert den

mühsamen Weg der ostdeutschen Kirchen, die
Schatten der Vergangenheit zu sehen. Kirchliche Sta-
si-Täter und Opfer der ehemaligen DDR kommen zu
Wort. (21.45-22.30, ARD)

RADIOTIPS

Samstag, 26. Oktober

Das Hör-Spiel-Spiel

Hörspiel von Karl H. Karst. - Aus Hunderten von
Tönen des deutschen Rundfunks soll ein Tongemäl-
de entstehen, eine Toncollage aus der Geschichte der
Radiokunst. Jede Epoche hat einen spezifischen
Klang: Die Stimme verrät, die Intonation entlarvt,
der akustische Gestus verweist. (21.00-22.05, DRS2)

Sonntag, 27. Oktober

Der Gesellenvater wird selig

Christian Feldmann skizziert Leben und Wirken von
Adolf Kolping, dem Vertreter eines sozialen Chri-
stentums: «Nur bessere Menschen machen bessere
Zeiten.» Adolf Kolping (1813-1865) war Sozialrefor-
mer und Begründer des «Katholischen Gesellenver-
eins». Er wird am 27. Oktober in Rom seliggespro-
chen. (8.30-9.30, DRS2)

Mittwoch, 6. November

Sevilla - Sol y sombra

Nicht alles ist Sonne im südlichen Spanien. «Sol y
sombra», Sonne und Schatten, deuten die sozialen
Gegensätze dieses Landes an. Radiodokumentation
von Flor Stein. (21.00-22.00, DRS2)

FILM UND MEDIEN

Sonntag, 27. Oktober

Internationaler Publizistikpreis Klagenfurt 1991

Die besten deutschsprachigen Journalisten sind als
Juroren und Teilnehmer auf der Suche nach Formen,
die den Journalismus als kritische Instanz in einer

Switch (Switch – Die Frau im Manne)

91/277

Regie und Buch: Blake Edwards; Kamera: Dick Bush; Musik: Henry Mancini; Schnitt: Robert Pergament; Darsteller: Ellen Barkin, Jimmy Smith, JoBeth Williams, Lorraine Bracco, Tony Roberts u. a.; Produktion: USA 1991, B. Edwards/HBO/Cinema Plus, 103 Min.; Verleih: Monopole Pathé, Zürich.

Ein egozentrischer Mann wird nach der Ermordung durch drei enttäuschte Geliebte aus dem Jenseits zu einem Leben als Frau in die Welt zurückbefördert, um mehr Verständnis für weibliche Eigenart und Würde zu gewinnen. Die Komödie, passabel in ihrer ersten Hälfte, wird langweilig und vorhersehbar im zweiten Teil. Die Gags werden bis zum Ermüden wiederholt, die Regie hat keine Handschrift, und das ganze Gewicht des Films liegt auf den Schultern von Ellen Barkin.

J

Switch – Die Frau im Manne

Terminator 2 – Judgment Day (Terminator 2 – Tag der Abrechnung) 91/278

Regie: James Cameron; Buch: J. Cameron, William Wisher; Kamera: Adam Greenberg; Musik: Brad Fiedel; Schnitt: Conrad Buff, Mark Goldblatt u. a.; Darsteller: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward Furlong, Robert Patrick, Earl Boen u. a.; Produktion: USA 1991, J. Cameron/Pacific Western/Lightstorm Entertainment, 135 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Genf.

Aufwendige Fortsetzung des 1984 erschienenen Neo-Science-Fiction-Klassikers «Terminator». Diesmal mit Arnold Schwarzenegger in der Rolle des guten Helden, der gegen eine effiziente Killermaschine der neusten Bauart anzutreten hat. Unter der schrillen und brutalen Actionverpackung verbergen sich Ansätze zu existentialistischen Fragen. → 20/91

E

Terminator 2 – Tag der Abrechnung

Uma avenida chamada Brasil (Eine Strasse namens «Avenida Brasil») 91/279

Buch und Regie: Octávio Bezerra; Kamera: Miguel Rio Branco, Charlos Azumbuja; Schnitt: Severino Dadá; Musik: Bruno Nunes, Edson Maciel, Géo Benjamin; Darsteller: Die Bevölkerung der Slums links und rechts der Avenida Brasil; Produktion: Brasilien 1989, 85 Min.; Verleih: Filmcooperative, Zürich.

«Avenida Brasil» ist die Hauptstrasse durch Rio de Janeiro vom Zentrum bis zum Flughafen. Sie teilt die Vorstädte und durchquert einen menschlichen Mikrokosmos voller Gegensätze und Gewalt. Octávio Bezerra unternahm den Versuch, diese Pulsader seiner Heimatstadt zu porträtieren, das heisst, er benutzte diese Strasse als Ausgangspunkt für seine Streifzüge durch die anliegenden Slums. Entstanden ist ein buntes, widersprüchliches Mosaik, eine Art Metapher des heutigen Brasiliens. → 22/91

E

Eine Strasse namens «Avenida Brasil»

Whore (Die Hure)

91/280

Regie: Ken Russell; Buch: K. Russell und Deborah Dalton; Kamera: Amir Mokri; Darsteller: Theresa Russell, Benjamin Mouton, Antonio Fargas, Sanjay, Elisabeth Morehead u. a.; Produktion: USA 1991, Trimark/Ronaldo Vasconcellos/Dan Ireland, 85 Min.; Verleih: Rialto Film, Zürich.

Die Prostituierte Liz erzählt von ihrem Alltag. Sie hat sich von ihrem Zuhälter abgesetzt und arbeitet jetzt selbständig. Ihrer Meinung über Freier lässt sie freien Lauf. Ken Russells Film ist ein gleichzeitig ironisches und authentisches Dokument aus dem Prostituiertenmilieu, das voyeuristische Perspektiven vermeidet, und klischeehafte oder frauenfeindliche Klippen zu umgehen versucht. – Ab etwa 14. → 21/91

J

Die Hure



AGENDA

unübersichtlicher werdenden Welt erhalten und weiterentwickeln. (14.00-15.00, 3SAT)

Montag, 28. Oktober

Otto Preminger — Anatomie eines Filmemachers

In Filmen, Interviews und historischen Aufzeichnungen belegt Mark Duffy das Leben von Otto Preminger; von den Anfängen bei Max Reinhardt über seine Filme in Hollywood bis zu seinem Tod 1986. (22.10-23.10, ORF1; anschliessend, 23.10 «Laura», Spielfilm von Otto Preminger, USA 1944; nächster Film von Otto Preminger: «River Of No Return», Fluss ohne Wiederkehr, USA 1954; *Mittwoch, 30. Oktober, 20.15-21.45, ORF1*)

Freitag, 8. November

Der Schweizer Film (6)

Thomas Koerfer, Filmregisseur, hat Filme aus der Zeit zwischen 1929 und 1941 zusammengestellt über die Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit in den dreissiger Jahren und im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs. Diese Filme spiegeln soziale Krisen und die Gegenwart des Todes. (23.20-23.40, TVDRS)



VERANSTALTUNGEN

1.-10. November, Essen

Kinderfilme

Neuntes internationales Essener Kinderfilmfestival, diverse Sektionen und Formate mit einer Retrospektive australischer Kinderfilme. – Internationales Kinderfilmfestival im Ruhrgebiet, c/o Jugendinformationszentrum, Rottstr. 24, D-4300 Essen 1, Tel. 0049/201/88 51 09.

2. und 3. November, Zürich

Janusz Korczak

Tagung der Paulus-Akademie, an der Gelegenheit besteht, sich mit verschiedenen Aspekten des pädago-

gischen und schriftstellerischen Werks Korczaks auseinanderzusetzen. Im Rahmen der Veranstaltung kommt auch Andrzej Wajdas Film «Korczak» (siehe Besprechung in dieser Nummer) zur Aufführung. – Paulus-Akademie, Carl-Spitteler-Str. 38, 8053 Zürich, Tel. 01/53 34 00.

2.-10. November, Potsdam

Avantgarde im Film

Anlässlich des 75. Geburtstages des Experimentalfilmers Peter Weiss findet im Filmmuseum in Potsdam ein Filmfestival zum Thema «Avantgarde im Film und Peter Weiss» statt. Im umfangreichen Programm finden sich Namen wie Germaine Dulac, Hans Richter, Joris Ivens, Maya Deren, Dsiga Wertow, Kenneth Anger, um nur einige der bekannteren zu nennen. Ergänzt wird das Programm durch Referate und Diskussionen. – Avantgarde im Film, S. Kienberger, c/o Sihler, Motzstr. 15, D-1000 Berlin 30, Tel. 0049/30/216 25 99.

4.-9. November, Genf

Videowoche

Bereits zum vierten Mal findet in Genf die «Semaine internationale de vidéo» statt. Neben einem Wettbewerb, der Videoschaffenden der ganzen Welt offensteht, stehen eine Retrospektive von William Wegmann, im Umfeld der Fluxus-Bewegung entstandene Arbeiten und anderes auf dem Programm. – Semaine internationale de vidéo, 5, rue du Temple, 1201 Genf, Tel. 022/732 20 60, Fax 022/738 42 15.

6.-10. November, Braunschweig

Filmfest

Das Filmfest Braunschweig wird in diesem Jahr zum 5. Mal durchgeführt und versteht sich nach wie vor in erster Linie als Publikumsfestival. Neben internationalen Erstaufführungen, Animationsfilmen stehen auch Werkschauen, thematische Reihen, Kurz- und Kinderfilme auf dem Programm. – Filmfest Braunschweig e.V., Heinrich-Büssing-Ring 41, D-3300 Braunschweig, Tel. 0049/531/77 78 88, Fax 0049/531/79 83 08.

Aufbewahrung und Verwendung der Kurzbesprechungen

Wer die Kurzbesprechungen immer zur Hand haben will, kann sie heraustrennen. Dadurch ergeben sich die zwei folgenden Möglichkeiten der Aufbewahrung:

1. Man kann die Kurzbesprechungen ausschneiden und in eine *Kartei* einordnen. Passende Karteikarten, Format I, sind in jedem Bürogeschäft erhältlich. Dies ist die praktischste Lösung zum mühelosen Auffinden aller Filme. Die Einordnung der einzelnen Kurzbesprechungen erfolgt in der Regel nach dem Originaltitel. Das erste für die Einordnung zählende Wort wird mit einem Punkt unter dem ersten Buchstaben bezeichnet. Die bestimmten und unbestimmten Artikel zählen nicht. Wer entsprechend der in der Schweiz verwendeten deutschen Verleihtitel einordnen will, kann – zur Vermeidung von Fehleinordnungen – dank den unten rechts wiederholten Verleihtiteln das Kärtchen einfach umkehren. Diese Verleihtitel müssen allenfalls, wenn sie uns bei der Drucklegung noch nicht bekannt sind, später vom Benutzer selbst nachgetragen werden. Wer die jährlich erscheinenden *Titelverzeichnisse* (jeweils in Nummer 24) aufbewahrt, findet über die aufgeführten Verleihtitel rasch den Originaltitel und damit auch die Kurzbesprechung in der Kartei. Mit dieser Kartei kann man sich mühelos über die in *Kino* und *Fernsehen* gezeigten oder auf *Video* vorhandenen Filme orientieren. Die Kärtchen eignen sich zudem vorzüglich zur Orientierung über das laufende Kinoprogramm.

2. Man kann die Blätter mit den Kurzbesprechungen lochen und in einem *Ordner* sammeln. Zum leichteren Auffinden der Kurzbesprechungen sind die Filme in jeder Ausgabe alphabetisch geordnet. Wiederum erlaubt das jährliche *Titelverzeichnis* auch hier ein rasches Auffinden der mit einer fortlaufenden Zählung versehenen Kurzbesprechung.

Einstufung

K = Filme, die von Kindern ab etwa 6 gesehen werden können
 J = Filme, die von Jugendlichen ab etwa 12 gesehen werden können
 E = Filme für Erwachsene

Bei den K- und J-Filmen werden die Altersangaben nach Möglichkeit differenziert (z. B. ab 9, ab 14). – Innerhalb der einzelnen Stufen geht die Wertung jedes einzelnen Films aus dem Text der Kurzbesprechung hervor.

Bitte beachten: Die ZOOM-Einstufungen haben nur *beratenden Charakter*. Für die Alterszulassung in Kinos sind allein die von den zuständigen kantonalen Behörden getroffenen Entscheide massgeblich.

Stern-Filme

★ = sehenswert
 ★ ★ = empfehlenswert

Diese Hinweise sollen jeweils in Verbindung mit der Kurzbesprechung und der Einstufung gesehen werden.

Beispiel: J ★ = sehenswert für Jugendliche
 E ★ ★ = empfehlenswert für Erwachsenen

Ausführliche Besprechungen

Filme, die aus verschiedenen Gründen Beachtung verdienen oder eine genauere Stellungnahme erfordern, erhalten im ZOOM eine ausführliche Besprechung, auf welche in der Kurzbesprechung verwiesen wird.

Beispiel: → ZOOM 20/91 = ausführliche Besprechung in ZOOM Nr. 20/91.

AGENDA

NEU IM VERLEIH

Jeevan

Erich Schmid, Schweiz 1991; Dokumentarfilm, farbig, deutsch gesprochen, 33 Min., Video VHS, Fr. 20.-.

Im Sommer 1990 kam der tamilische Asylbewerber Jeevan nach einem heftigen Faustschlag ums Leben. Ein angetrunkenen Schweizer hatte ihn, stellvertretend für Jugendliche, die sich über sein Benehmen lustig gemacht hatten, «bestraft». Das Ereignis auf dem Dorfplatz des neuen Gemeindezentrums von Regensdorf schockierte die Öffentlichkeit. Schon wieder ein Opfer von Fremdenhass und Rassismus in der Schweiz! Jeevan stammte aus dem Norden Sri Lankas, wo Verzweiflung herrscht und Krieg. Bombardierungen von Wohngebieten und Transportwegen verhinderten am Ende auch die Überführung von Jeevans Leichnam in die Heimat. Er musste in der Schweiz kremiert werden. Als es darum ging, die sterblichen Überreste nach Hause zu bringen, reiste ein Journalist mit der Urne nach Sri Lanka. Mitten im Kriegsgebiet auf der Halbinsel Jaffna traf er schliesslich die Mutter von Jeevan. Ab 13 Jahren.

Kayapo – Hüter des Waldes

Mike Beckham, Rod Caird, England 1989; Dokumentarfilm, farbig, Kayapo-Sprache/Brasilianisch mit deutschen Untertiteln und deutschem Kommentar, 45 Min., Video VHS, Fr. 20.-.

Ein Staudammprojekt der Regierung am Xingu-Fluss gefährdet akut die Heimat der Kayapo. Häuptling Payakan lud 1989 alle Häuptlinge der dreizehn unabhängigen Dörfer ein, den Staudamm Tucurui am Nebenfluss des Xingu zu besichtigen. Dadurch gelang es ihm, die dreizehn Dörfer im Kampf gegen die Zerstörung der Heimat zu vereinen. Er organisierte einen Protestmarsch zur brasilianischen Stadt Altamira, wo vor der versammelten Weltpresse eine Konfrontation der Kayapo und Angehörigen weiterer vierzig Stämme mit Regierungsvertretern und der staatlichen Elektrizitätsgesellschaft Electronoche stattfand. Electronoche wurde beschuldigt, dass ihre Projekte ein baldiges Ende der Existenz der brasilianischen Indianerinnen und Indianer herbeiführen. Das Treffen blieb nicht ohne Folgen: Die Weltbank strich die Kredite für den Dammbau, und

das brasilianische Parlament begann, über die Zukunft der Kraftwerke am Xingu zu debattieren. Ab 15 Jahren.

Lebensmitteldesign – Das Ende von Ackerbau und Viehzucht?

Monika Kovascics u. a., BRD 1989; Dokumentarfilm, vierteilig, farbig, deutsch gesprochen, 28 Min., Video VHS, Fr. 20.-.

Weltweit tüfteln Lebensmitteltechniker an Humanfuttermitteln der Zukunft. Vier Reportagen stellen Beispiele der aktuellen Forschung vor: Soja als «maschinengängiger» Rohstoff, Ausgangspunkt von pflanzlichen, fett- und kaloriearmen Lebensmittelimitaten; – «naturidentische» Aromastoffe, von denen der Markt 120 000 verschiedene Sorten anbietet; – eine neuartige Masse mit dem beliebten Fettgeschmack, welche nicht dick macht; – Gentechnologie, welche uns u. a. die patentierte Gentectomate beschert: aussen Tomate, innen ein neues genetisches Programm mit Reifungshemmer, Hochrotpigment und Geschmacksverstärker – makellos, massgeschneidert, manipuliert. Ab 15 Jahren.

Foltern und Gefoltertwerden – Über Menschenrechte in der Türkei

Knut Terjung, Deutschland 1989; Dokumentarfilm, (Reportage), farbig, deutsch gesprochen, 44 Min., Video VHS, Fr. 25.-.

Obwohl die Folter nach dem türkischen Strafgesetz verboten ist, wird in den Gefängnissen der Türkei gefoltert. In diesem erschütternden Filmdokument bezeugen dies Folteropfer, die von ihren traumatischen Erlebnissen berichten. Ein ehemaliger Polizist und Folterer macht in der Öffentlichkeit auf die polizeiliche Praxis aufmerksam in der Hoffnung, damit zum Ende der Folter beizutragen. Eine klare Sprache reden die Menschenrechtsvereine, die heute in mehreren Städten der Türkei Büros eingerichtet haben. Ab 16 Jahren.



SELECTA/ZOOM
Film- und Video-Verleih

Jungstrasse 9, 8050 Zürich, Tel. 01/302 02 01, Fax 01/302 82 05

aus Stein» ist dagegen ein Film, wo man seinen Augen wieder trauen kann. Da gibt es keinen Trick, keine Special-Effect. Wenn etwa Stefan Glowacz in Australien einen Überhang klettert, wie eine Spinne dort hängt, teilweise nur mit einer Hand, dann sieht man, dass er ohne Sicherung klettert. Da wird auch nicht mit dem Schnitt getürkt, das ist eine einzige Einstellung. So etwas erlebt man heute im Kino kaum mehr.» (Herzog)

Über Sinn und Unsinn von Werner Herzogs Kraftakten mag man ruhig weiterhin geteilter Meinung sein. Unbestreitbar aber ist, dass Herzog bei seiner Suche nach «Sachen, die man noch nicht gesehen hat und noch nicht kennt», auch diesmal wieder ein paar atemberaubend schöne Bilder gefunden hat. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 91/276*

Terminator 2 – Judgment Day

Terminator 2 – Tag der Abrechnung

Regie: James Cameron ■ USA 1991

MARC BODMER

Von konservativen Videojägern wurde «Terminator» zum Abschuss freigegeben und von Time Magazine zu einem der zehn besten Filme von 1984 gewählt. In der Tat gab der Neo-Science-Fiction-Klassiker einiges zu reden, denn gerade freundlich geht es hier nicht zu, aber in der Bibel finden wir auch nicht immer eiteln Sonnenschein.

Womit wir bei der nahen Geschichte des umstrittenen, in Avoriaz preisgekrönten «Terminator» wären: Eine freie Interpretation der Weihnachtsgeschichte!

Ausgangssituation: Eines kühlen Abends fallen zwei nackte Männer vom Himmel. Der eine, eine Killermaschine in Menschengestalt, der Terminator, hat den Auftrag, Sarah Connor zu

ermorden. Der andere wurde zu ihrem Schutz in unsere Zeit geschickt, und zwar von John Connor, dem Sohn Sarahs. Wohl nicht zufällig trägt der Erlöser der Zukunft die gleichen Initialen wie Jesus Christus. Auch die Aufgabe des Terminators ist der der Soldaten Herodes nahe verwandt. Im Verlauf des Films wird dann noch die unbefleckte Empfängnis durch den zeitreisenden Schutzengel ermöglicht.

Folge: Zugegeben, die Parallelen zur Weihnachtsgeschichte gehen in den brutalen Actionsszenen unter, aber dennoch sollte man sich von der schrillen Oberfläche nicht blenden lassen. Mimte Arnold Schwarzenegger im Terminator-Erstling den fast unzerstörbaren Bösewicht mit vortrefflicher Überzeugung und kantigem Akzent, findet er sich «Terminator 2 – Judgment Day»

in der Rolle des Helden.

In der Zukunft, aus der die diversen Zeitreisenden stammen, haben die Maschinen die Welt-herrschaft ergriffen. Durch den Selbsterhaltungsmechanismus löste der intelligente Verteidigungscomputer «Skynet» den atomaren Weltkrieg aus und bekämpft fortan die überlebenden Menschen, die vergeblich den Stecker rauszogen.

«Skynet» schickt nun wiederum einen Killerroboter in unsere Zeit, um den inzwischen geborenen Führer der Rebellen auszulöschen. Im Vergleich zu Schwarzis Androiden-Modell ist die Mördermaschine T-1000 einiges effizienter und anpassungsfähiger. Der Roboter aus flüssigem Stahl kann jegliche seiner Grösse entsprechende Form annehmen. Ein Arnold-Terminator-Modell wird von John Connor zu seinem Schutz umprogrammiert zurückgeschickt und hat gegen den schier unbezwingbaren Verwandlungskünstler aus Stahl anzutreten.

Neben dem Überleben hat sich die Familie Connor zum Ziel gesetzt, die nicht gerade verheissungsvolle Zukunft zu ändern: «Skynet» darf nicht erfunden werden.

Riskante Zeitspielereien

Hier beginnt die Spielerei mit der Relativität der Zeit, den Filmemachern aus den Händen zu gleiten. «Skynet», der lernfähige Verteidigungscomputer basiert auf einem Chip, der aus den Trümmern des ersten Terminator-Modells geborgen wurde. Beim Versuch, klaren Kopf bei diesen Zeitreise-Paradoxen zu behalten, kommt man zu einem Zirkelschluss: Wie kann etwas in der Gegenwart erfunden werden, dessen Ursprung sich eigentlich in der Zukunft befindet?

Endgültig unerklärbar ist aber am Schluss, dass der kleine John

Connor noch unter uns weilt, sind doch alle Faktoren ausgelöscht, die die verheerende Zukunft und die Möglichkeit der Zeitreise zur Folge haben. Logischerweise müsste er – schwupp – verschwinden, was aber sicher nicht dem Gusto der Massen entsprechen würde.

Trotzdem zählt «Terminator 2» zu den Meisterwerken des Genres, insbesondere in Sachen visueller Effekte.

Während Cameron sich zu Beginn seiner Karriere als «No Waste»-Direktor einen Namen machte, sparte er hier nicht im geringsten. Liess er im ersten Teil die Blechbüchsen für knappe 7 Millionen Dollar rollen, so verschleuderte er hier gerüchtemässig rund 105 Millionen Dollar. Ein nicht geringer Teil des Budgets verschluckten die eigenen Taschen und der Lear-Jet, der als Schwarzeneggers Gage diente. (Bereits nach wenigen Tagen waren alleine in den Staaten 50

Millionen Dollar, Wochen später sogar über 140 Millionen Dollar eingespielt.)

Nebst aufwendigen Lastwagenstunts und unzähligen weiteren Autoszenen bekommt man visuelle Spezial-Effekte vorgesetzt, die in ihrer Art revolutionär sind.

Bereits im letzten Film Camerons, «The Abyss» (1989), waren Prototypen des Effekts für feste Flüssigkeiten zu beäugen. Nun wurde die Tricktechnik perfektioniert, und die Verblüffung ist vollkommen.

Unter der Oberfläche

Bei Mehrteilern drängt sich immer ein Vergleich auf, und dabei lässt sich feststellen, dass bei Teil 2 in Sachen explizierter Gewaltdarstellung und Zynismus zurückgeschraubt wurde. Während Arnold 1984 rigorose Leute über den Haufen schoss, fallen seine diesjährigen Leichenstape-

leien bescheiden aus. Obschon der T-1000 nicht untätig ist, sind dessen Schandtaten in sich surreal, was nicht in Form von alltäglicher Gewalt auf Zuschauerinnen und Zuschauer überschlägt.

Hielt sich «Terminator» ziemlich gradlinig an der Weihnachtsgeschichte fest, wird nun das Gebiet des Menschseins ausgelotet. Immer wieder wird die Frage gestellt, was denn einen Menschen auszeichnet, welcher Stellenwert dem Einzelnen in seinem sozialen Gefüge zukomme.

Den Höhepunkt dieser existentialistischen Fragen erreicht der Film, als die Mutter Sarah Connor, die von alptraumhaften Nuklearen-Holocaust-Szenarien verfolgt wird, auf der Schwelle steht den Erfinder des verheerenden «Skynet»-Computers umzubringen. Sie «weiss», welche apokalyptische Folgen seine Erfindung haben wird, aber reicht das als Legitimation, diesen nichtsahnenden Familienvater umzubringen? Dieses Dilemma kostet Cameron auf seine überzeugende Weise aus.

Auch nicht ohne Symbolwert ist das Ende des umprogrammierten Terminators, der zum Schluss einen Märtyrertod stirbt, würde doch ohne seine Vernichtung die Geschichte wieder von vorn anfangen bzw. am «Judgment Day» im Jahr 1997 drei Milliarden Menschen den Tod finden.

Wie schon bei «Terminator 1» gilt es unter der schrillen, bombastischen Oberfläche den Kern der Geschichte rauszuschälen, denn die Botschaften von James Camerons Figuren sind selten leer: «Die Zukunft ist nicht festgelegt. Das Schicksal liegt in unseren Händen.» (John Connor). **III**

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 91/278*

