

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 3

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.01.2026

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

Eine andere Geschichte

Regie: Tula Roy
Schweiz 1993

Hedi Wyss

Die «andere Geschichte» – das ist die Geschichte der Frauen, jener Mehrheit der Menschheit, die in den gängigen Geschichtsbüchern neben all den Taten von grossen Männern meist einfach vergessen oder auch bewusst verschwiegen wurde. Die «andere Geschichte» ist seit der Französischen Revolution auch die Geschichte des Kampfes, zuerst um die elementarsten Menschenrechte für Frauen, und bis heute gegen überall noch vorhandene Benachteiligungen.

In der Schweiz ist diese «andere Geschichte» noch zusätzlich anders, denn kaum ein Land tat sich so schwer damit, den Frauen die politische und rechtliche Gleichstellung zu gewähren. Diese «andere Geschichte mit Blickpunkt Schweiz», wie sie in Büchern schon aufgearbeitet ist, jetzt auch filmisch zu erzählen, tut deshalb sicher not.

Tula Roy hat sich in einem dreistündigen Dokumentarfilm (drei Teile von je knapp einer Stunde) dieser Aufgabe gestellt und sich dabei zeitlich beschränkt

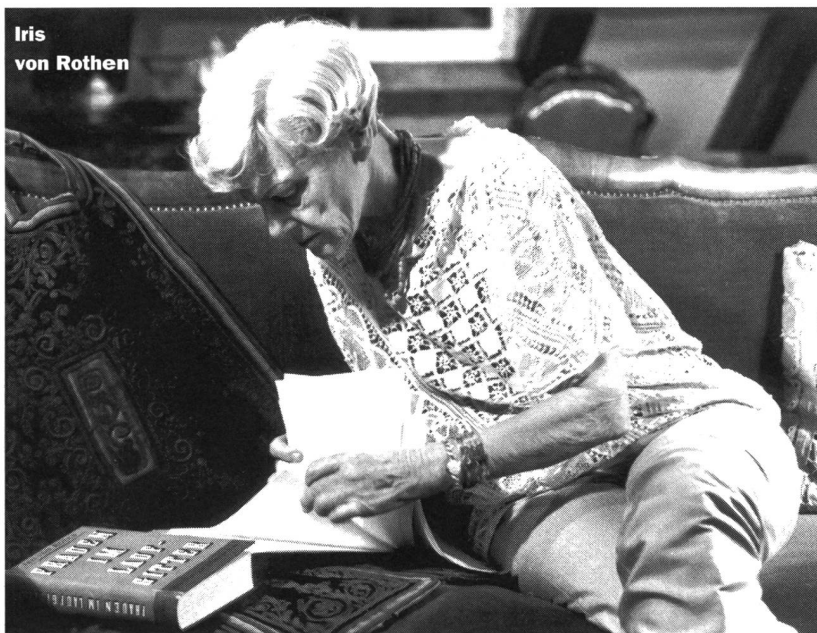
auf die rund 80 Jahre zwischen 1910 (in diesem Jahr wurde der Internationale Frauentag am 8. März zum erstenmal begangen) und 1991 (erster landesweiter Frauenstreik in der Schweiz). Diese Zeit einigermaßen umfassend darzustellen, die einerseits geprägt war von dem harzigen Kampf um die politische Gleichberechtigung und andererseits seit den sechziger Jahren von einem grundlegenden Bewusstseinswandel und tiefgreifenden Veränderungen in den Lebensbedingungen von Frauen, ist keine leichte Aufgabe. Vor allem auch deshalb, weil es da nicht genügt, einfach Ereignisse aufzulisten, Erinnerungen aufzuwärmen. Der Kampf der Frauen um ihre Rechte unterscheidet sich ja in seinen psychologischen und kulturgeschichtlichen Aspekten von allen anderen Befreiungs- und Emanzipationskämpfen grundlegend, weil hier ja die benachteiligte «Minderheit» erstens die Mehrheit ist und zweitens mit den «Machthabern» in Liebes- und Interessengemeinschaft lebt. Diese Besonder-

heit hat gerade in der Schweiz sehr stark den Kampf um Frauenrechte und die Kontroversen unter den Frauenorganisationen selbst geprägt. Wie das formal und konzeptuell im Film darzustellen wäre, ist eine schwierige Frage, die Tula Roy auch nicht überzeugend gelöst hat. Die äussere Form des Films ist zwar ansprechend und für einen Lehrfilm, den man in Schulstunden und für Diskussionsrunden benützen kann, zweckmässig. Gespielte Szenen, in denen die Schauspielerin Liliane Heimberg die Epochen der sozialen Frauengeschichte verkörpert – von der kartoffelschälenden Hausfrau mit Schürze über die Schönheit im New Look der sechziger Jahre bis zur Frauenstreikerin mit lila Ballonen – bilden eine Art roter Faden durch die Jahrzehnte. Dazwischen arbeitet Tula Roy mit zum Teil ausführlichen Interviews mit einzelnen Frauen. Dabei hat sie – was die Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg betrifft – oft buchstäblich im Wettlauf mit der Zeit gearbeitet, denn vom Anfang der Filmarbeiten bis zur Premiere starben ihr rund zwölf Frauen weg.

Dass der Film nicht befriedigt, liegt aber nicht einfach an diesen äusserlichen Schwierigkeiten. Die Auswahl der Interviewpartnerinnen – auch wenn es um Protagonistinnen aus späteren Jahren geht – wirkt manchmal zufällig, und oft ist unklar, in welchem Bezug zu der Frauengeschichte die einzelnen Frauenporträts gedacht sind. Wenn etwa Frauen wie Amalie Pinkus, Lydia Woog-Scherrer, die Schwestern Fanny Egli-Gäumann und Anni Krebs-Gäumann oder die Gewerkschafterin Agnes Guhler-Balzer erzählen, so steht die Geschichte der linken Bewegungen, der



Iris
von Rothen



antifaschistische Kampf in der Zwischenkriegszeit und der Arbeitskampf allgemein im Vordergrund. Das sind natürlich alles Frauen, die für politisches Engagement und Selbstbewusstsein stehen. Die Interviews sind aber nicht so geführt, dass der Zusammenhang zwischen linkem Engagement und dem Einsatz für Frauenrechte klar wird, und auch die Auseinandersetzungen innerhalb der Linken zu diesem Punkt sind ausgeblendet, weil entsprechende Fragen schlicht nicht gestellt werden. So kann sich nur, wer schon informiert ist, einen Vers darauf machen. Aber so wie der Film daherkommt, scheint er doch gerade den Anspruch zu haben, bei nicht Informierten eine Lücke zu füllen.

Einige schöne Kurzporträts beleben den Film, etwa das der kürzlich verstorbenen Umweltaktivistin und Indianermutter Getrude Düby-Bloom in ihrer Hacienda in Mexiko und bei der Arbeit in ihren Baumschulen (sie war bereits Protagonistin im 1980-83 gedrehten Dokumentarfilm «Xunan (The Lady)» von Margrit Keller und Peter von Gunten); oder das der Anwältin Marie Boehlen, die von ihrem Engagement für inhaftierte Frauen erzählt. Aber auch hier kommt die «andere Geschichte» zu wenig zur Sprache. Gertrude Düby etwa tritt als Zeitzeugin für die Jahre bis 1934 auf, doch von

ihrer aktiven Rolle im Frauenstimmrechtskampf – etwa anlässlich der Petition für das Frauenstimmrecht 1929 – erfährt man kaum etwas. Und ihre Aussage, für sie hätte «Feminismus» nie eine Bedeutung gehabt, bleibt undiskutiert einfach im Raum stehen.

Auch das Interview mit Iris von Rothen lässt einen unbefriedigt zurück. Dass sie einige Stellen aus ihrem Buch «Frauen im Laufgitter» (1958) liest und zur Arbeitslosigkeit der Frauen während der Krise Auskunft gibt, genügt einfach nicht. Den ganzen Wirbel um von Rothens Buch bei seinem Erscheinen auch innerhalb der Frauenorganisationen darzustellen, das hätte unbedingt zu der «anderen Geschichte» gehört und ein gutes Licht auf das schwierige psychologische Umfeld dieses Kampfes geworfen. Genauso wie eine ausführlichere Darstellung und Deutung der Polemik und des weiblichen Engagements nicht nur für, sondern auch gegen das Frauenstimmrecht in den Jahren vor seiner Annahme 1971.

Wichtige Diskussionsgrundlagen fehlen auch im dritten Teil, der die Jahre ab 1960 beleuchtet, als ganz allmählich die Frauen aktiv in die Politik gingen. Die Unterschiede zwischen neuer und alter Frauenbewegung werden zu wenig aufgezeigt, bis heute wichtige Diskussi-

onspunkte kommen kaum zur Sprache, was man sicher in kontroversen Statements etwa zum damals umstrittenen Marsch nach Bern hätte tun können, denn die meisten dieser Frauen leben noch und sind noch aktiv. Es ist zwar ausführlich von Kinderläden und den Erziehungskonzepten der Neuen Linken die Rede, der Frauenbuchladen in Zürich wird vorgestellt, die Abtreibungsfrage wird erwähnt, doch andere wichtige Impulse wie die Lesbenbewegung oder die Frauenselbsthilfegruppen werden einfach vergessen. Und auch im Interview mit einer aktiven Politikerin wie Ursula Koch wird die heute so wichtige Diskussion um die Schwierigkeiten und das Selbstverständnis von Frauen in politischen Ämtern kaum gestreift, eine Diskussion, die auch schon bei der Nichtwahl von Lilian Uchtenhagen und der Affäre um Elisabeth Kopp aktuell geworden ist – zwei Ereignisse, die im Film schlicht nicht vorkommen.

Sicher – auswählen und manchmal nur antippen ist auch in einem dreistündigen Film zur Frauengeschichte in diesem Jahrhundert unumgänglich. Nur scheint hier die Auswahl oft recht zufällig, das Antippen oft sehr Glückssache zu sein. Hätte Tula Roy sich auf das beschränkt, was sie als Thema im Untertitel nennt, nämlich auf «Einen Film in drei Teilen über politisch aktive Frauen in der Schweiz» und hätte sie den Anspruch, die «andere Geschichte» zusammenzufassen, aufgegeben, so wäre vielleicht ein ansprechender Film, bestehend aus guten Frauenporträts, entstanden. So aber ist daraus ein Zwitter geworden der nicht ganz befriedigt, ob schon er doch einige wichtige Impulse vermittelt. Und all jenen (Männern), die sich mit der «anderen Geschichte» wenig oder gar nicht auskennen, kann Tula Roys Film durchaus etliche Wissens- und Bewusstseinslücken auffüllen. ■

Hedi Wyss ist Schriftstellerin und freie Journalistin und publizierte zur Thematik der Geschichte der Frauen (z. B. «Das rosarote Mädchenbuch», erhältlich als Fischer-Taschenbuch).

The Remains of the Day

Regie: James Ivory

Grossbritannien/USA 1993

Was vom Tage übrigblieb

Michael Lang

Der 1928 geborene kalifornische Regisseur James Ivory gilt – und das ist für einen Amerikaner doch eher ungewöhnlich – im zeitgenössischen Kino als Spezialist für die feinen, aber auch vertrackten und moralisch doppelbödigen Konventionen der englischen Lebensart. Erinnert sei an seine hochgelobten Literaturadaptionen «A Room with a View» (1986), «Maurice» (1988) oder «Howard's End» (1991), alle nach Romanen von E.M. Forster. Nun bringt der eloquente Erzähler, elegante Bildgestalter, exzellente Schauspieler(innen)-Führer einen Roman des gebürtigen Japaners Kazuo Ishiguro (nach einem Drehbuch seiner Hausautorin Ruth Prawer Jhabvala) auf die Leinwand. Der 1954 geborene Autor lebt seit langem in London und gilt als eine der schillerndsten, bemerkenswertesten Figuren der angelsächsischen Literatur unserer Tage. In «The Remains of the Day» berichtet Ishiguro – vor einem brisanten zeitgeschichtlichen Hintergrund – von der unausgelebten Liebe zwischen einem stattlichen Butler, der die absolute Hingabe verkörpert, und einer bestanden Gouvernante in den allerbesten Jahren.

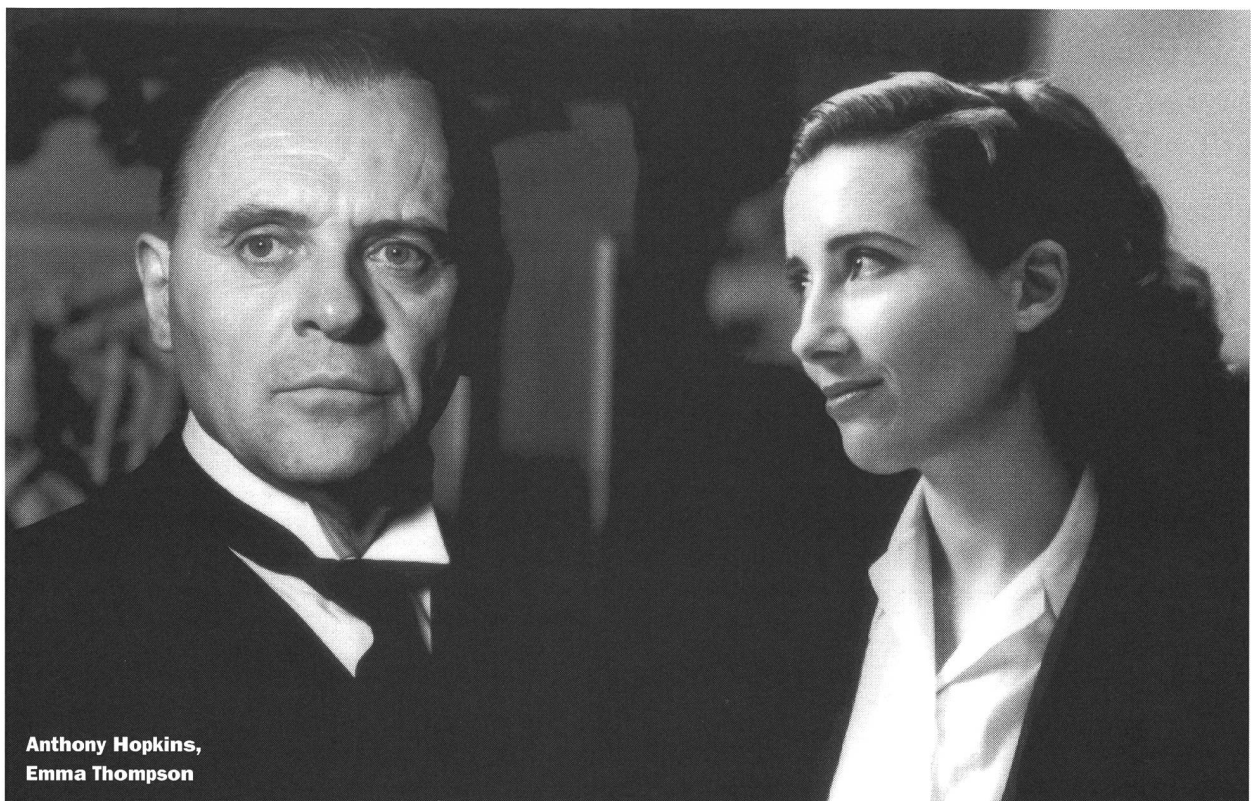
Das Umfeld für das nicht ohne subtile, situationskomische Tragik daher kommende Drama der versteinerten Herzen bildet im Roman die Zeit der späten zwanziger und der dreissiger Jahre, in der sich in Grossbritannien – auf dem Landgut eines gewissen Lord Darlington, wo der Butler und die Gouvernante in Dienst stehen – die eisernen Reste des unerschütterlichen politischen Kolonialbewusstseins und der aufkeimende nationalsozialistische Faschismus ein fata-

les Stelldichein geben. Darlington, ein liberaler, hochgebildeter Gentleman, will – wider besseren Wissens – mit den machtgeilen, wenig zimperlichen Repräsentanten der Hitlerei kooperieren, um noch einmal die Herrschaft der Fairness über plattes Taktieren zu demonstrieren. Darlington, der schliesslich eine Siegermacht des Ersten Weltkrieges in seiner Gestalt personalisiert, versucht mit Engagement, eine Verständigung mit den neu erstarkten, damaligen Verlierern zu erzielen; ein bildhaftes Beispiel für die legendäre Appeasement-Politik, die – so hat die Historie längst gelehrt – zwar das Gute bringen wollte und doch dem Bösen zudiente: Lord Darlington geht in die politische Falle, wird, spätestens nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, zum geächteten Kollaborateur, obwohl ihn weitsichtige Kreise warnten; im Film wird diese Seite vom amerikanischen Kongressabgeordneten Lewis («Superman»-Darsteller Christopher Reeve zeigt erstaunlich glaubwürdige Darstellerqualitäten) dargestellt.

In diesem faszinierenden Klima siedelt Ivory die Filmadaption an, verkürzt mit gutem Grund zeitlich die Ereignisse, verlegt diesen Teil der Handlung aus dramaturgischen Gründen ganz in die Hitlerzeit. Von dieser Zeit, von den Ereignissen im Hause Darlington erzählt Ivory in Rückblenden; den Rahmen der Geschichte bilden – im Buch wie im Film – die fünfziger Jahre, und an die Stelle eines (denkbaren) Politdramas tritt die eingangs erwähnte Chronik einer verkalkten Liebe. Stevens, der unerschütterlich loyale, berufsstolze Butler (brillant gespielt von Anthony Hopkins)

macht sich 1958 in einen Badeort auf, um für seinen neuen Arbeitgeber (den obgenannten Mister Lewis, welcher Darlington's Landgut inzwischen ersteigert und den Butler «übernommen» hat) die souveräne Gouvernante von damals ins Haus zu holen. Die inzwischen seit langer Zeit verheiratete Miss Kenton (Emma Thompson agiert mit Bravour) wäre, so denkt sich Mister Stevens, eine ideale Garant für das, was im Leben zwar oft herbeigesehnt, aber selten realisiert wird: die Restauration einer vergangenen Zeit, einer vergangenen Leidenschaft, einer verpassten Chance.

In den Rückblenden erfährt das Publikum, wie verbissen korrekt seinerzeit im Hause Darlington Ordnung, Contenance, Stil zelebriert wurden, ohne jeden Anflug von Zweifel oder Rücksichtnahme auf individuelle Gefühle: Alles ist Aufgabe, Pflicht und sonst gar nichts. Stevens etwa setzt seinen betagten Vater als Hilfsbutler ein, überfordert dessen Leistungskraft und nimmt dann – äusserlich ungerührt – sogar seinen Tod hin, ohne auch nur ein Jota von den Regeln der Tagesgeschäfte Abstand zu nehmen; die Fassade muss gewahrt sein, auch angesichts tiefer Trauer. Imponierend, wie Ivory dieses Szenario mit gewohnter Akribie illustriert, famos, wie er der wuchtigen, fossilen Gestalt des treuesten aller Diener eine Frauenfigur entgegenhält, die sich redlich anschickt, den versteinerten Koloss gefühlsmässig aufzuweichen. Miss Kenton, intelligent, von herber Schönheit und trotz beruflicher Routine überaus sinnlich, versucht dem Kollegen (und Vorgesetzten) näherzukommen, hebt an, ihn auf anrührende



Anthony Hopkins,
Emma Thompson

Weise zu verführen, nicht mit den sprichwörtlichen Waffen einer Frau, sondern auf einer intellektuell-erotischen Ebene. Eine Szene erhält hierbei Schlüsselbedeutung: Die Kenton versucht eines Nachts herauszufinden, was der untadelige Stevens an Büchern liest. Sie dringt in seine Privatsphäre ein, lockt und reizt ihn, fordert ihn heraus und findet dann nicht das, was sie eigentlich erwartet hat; Stevens ist eben kein verklemmter Spanner, der heimlich Pornografisches konsumiert. Nein, er ist eigentlich ein bemitleidenswerter Romantiker und Melancholiker, der sich mit herztiefen Liebesgeschichten weiterbildet.

Buchautor Ishiguro und sein filmischer Übersetzer Ivory liefern zum Glück keine Scheinlösung für tiefergreifende Probleme. Frau Kenton und Herr Stevens wollen zwar, das immerhin ist zu spüren, endlich aus ihrer Haut, aber sie können es beide nicht. In den schweren Krisenzeiten genausowenig wie 1958, als sie sich wieder begegnen. Der Mann, der ebenso wie seine Herrschaft von den dramatischen Polit-Ereignissen im Hause Darlington gebeu-

telt worden ist, hat zwar seinen Horizont erweitert, aber ihm fehlt im späten Stadium seines Dienerlebens dann doch die Kraft, die Energie und die Lust, das Steuer herumzureissen, sich endlich vom Kadavergehorsam abzunabeln, gar in die Wärme eines weiblichen Gegenübers einzutauchen. Und die Frau (die Ivory charakterlich weniger akzentuiert abbildet) mag trotz einer verunglückten Ehe nicht noch einmal an die Stätte ihrer grossen, unerwiderten Liebe zurückkehren.

«The Remains of the Day» erzählt die Geschichte um zwei kalte Herzen einnehmend, ist in den besten Momenten von ergreifender Intimität und – in gewohnter Ivory-Manier – bestechend gespielt. Dass die äusserst interessante politisch-historische Plattform in den Hintergrund tritt, ist weniger ein Mangel, als ein Merkmal der Ivory'schen Philosophie. Der britischste aller amerikanischen Regisseure projiziert dieses Element andeutungsweise in die zentralen Figuren hinein, fokussiert den übergreifenden Bewusstseinszustand einer rigorosen Verzichts-Haltung in einen

Mann-Frau-Konflikt und formuliert, dass letztlich jede sich auftuende Möglichkeit, den Wünschen des Herzens zu folgen, von einem gnadenlos verankerten Wertsystem kalter Vernunft hinweggefeht wird. «Remains of the Day» hat so gesehen einiges zu tun mit Martin Scorseses «The Age of Innocence» (ZOOM 11/93), der wunderbaren Studie über die grausamen Etiketten einer vordergründig heilen, doch verlogenen Erfolgsgesellschaft; doch dort entziehen sich die unglücklich Liebenden dem Seelenschmerz durch Flucht ins ferne Exil oder in die völlige Anpassung, derweil sie in «The Remains of the Day» letztlich im starren Gefüge hängenbleiben. Sie heben zwar zuweilen das Haupt zum Lichte, um dann doch ins unentrinnbare Meer des Immer-Gewesenen zurückzusinken.

Doch: Wer diesem Ivory-Film mit Hingabe bis zum Finale folgt (es unterscheidet sich vom Buch nicht unwesentlich), erkennt charmante Zeichen leiser Hoffnung und des Aufbruchs – dies ist die grösste Leistung dieses erstaunlichen Films. ■

Schindler's List

Regie: Steven Spielberg
USA 1993

Schindlers Liste

Erwin Leiser

Sieben Filme des Amerikaners Steven Spielberg gehören zu den grössten Publikumserfolgen aller Zeiten, «Jurassic Parc» schlug alle Rekorde. Spielbergs bisher letzter Film «Schindler's List» ist auch sein bester und verspricht ebenfalls ein Geschäft zu werden, obgleich er gar nicht kommerziell ist, denn sein Thema ist der Holocaust, die Ermordung von sechs Millionen Jüdinnen und Juden. Viele Kinobesucherinnen und -besucher dürften vor diesem Stoff Angst haben, weil sie vermuten, dass sie die Szenen von der Liquidierung des Krakauer Gettos oder in den Gaskammern von Auschwitz nicht ertragen können. Natürlich gehen diese und andere Teile des über drei Stunden langen Films einem unter die Haut, aber sie sind mit soviel Sensibilität gestaltet, dass sie nicht unerträglich werden.

Bevor ich den Film sah, fragte ich mich, ob es überhaupt möglich ist, diese unbeschreibliche und trotz aller Versuche sie zu beschreiben, noch immer unvorstellbare Wirklichkeit mit den Mitteln des Spielfilms darzustellen, und ich erinnerte mich an andere Versuche von Hollywood-Regisseuren, dem amerikanischen Publikum eine Vorstellung vom Holocaust zu vermitteln. Die Fernsehserie «Holocaust» (1982) erinnerte zwar Zuschauerinnen und Zuschauer in aller Welt, vor allem in Deutschland, an die jüdische Tragödie, die man am liebsten verdrängen würde, und leistete so einen nützlichen Beitrag zur Wiederbelebung der Diskussion über dieses Thema, aber das für die amerikanische Traumfabriken typische Produkt der kommerziellen Fernsehindustrie war voller Fehler und Klischees. Bei «Schindler's List» weiss man, dass es sich um eine wahre

Geschichte handelt, der deutsche Fabrikant und Kriegsgewinnler Oskar Schindler hat tatsächlich 1100 Menschen vor dem sicheren Tod in Auschwitz gerettet. Aber wie würde Spielberg diese Erfolgsstory erzählen? Sie hat ein Happy End im Gegensatz zum Holocaust. «Schindlers Juden», wie sie genannt werden, konnten überleben, aber



sechs Millionen mussten sterben.

Würde der Film die Wirklichkeit des Gettos und des Lagers glaubwürdig rekonstruieren können? Dass Spielberg es so weit wie möglich vermied, im Studio zu drehen, und seine Kamera an Originalschauplätzen aufstellte, empfanden nicht nur die Überlebenden des Holocaust als Blasphemie, sie lehnten auch die Szenen in den Gaskammern als obszön ab. Dazu kommt, dass nicht nur Neonazis und Rechtsextremisten behaupteten, der Holocaust habe nie stattgefunden, und in Auschwitz hätte es keine Gaskammern gegeben. Kurz vor der Einweihung des Holocaust-Museums in Washington zeigte eine Umfrage, dass jeder fünfte Amerikaner daran zweifelt, dass die Nazis sechs Millionen Juden ermordet haben. Auf die Frage, ob es ihnen «möglich oder unmöglich» erscheine, dass es keinen Holocaust gegeben habe, antworteten 22 Prozent der befragten Erwachsenen und 20 Prozent

der Oberschüler und -schülerinnen mit «möglich». Weitere zwölf Prozent erklärten, sie wüssten es nicht. Der Friedensnobelpreisträger Elie Wiesel, der seit Jahrzehnten einen Kampf gegen das Vergessen führt, war «schockiert» und fragte: «Wofür haben wir all die Jahre gearbeitet?» Kein Spielfilm kann die «revisionistischen» Historiker, die den Holocaust verneinen, oder andere, die sich einfach nicht vorstellen können, dass ein solcher Massenmord an unschuldigen Menschen von den Nazis verübt wurde, von der Wahrheit überzeugen. Welche Funktion hat dann ein Spielfilm wie «Schindler's List»?

Die Befürchtung, «Schindler's List» wäre eine der üblichen oberflächlichen Schnulzen aus Hollywood, erwies sich als unbegründet. Spielberg hat ein Meisterwerk geschaffen; als Spielfilm über den Holocaust kann «Schindler's List» wohl nie übertroffen werden. Der mit Janusz Kaminski an der Kamera schwarzweiss gedrehte Film überzeugt durch die feinfühligste Schauspielführung und den Realismus der oft atemberaubenden Spielszenen. Spielberg beweist seine Meisterschaft aber auch in der Bildsprache des Films. Er scheint das gesamte dokumentarische Bild- und Filmmaterial zu kennen und hat es in hinreissend geschnittenen Sequenzen kongenial nachgebildet. Er hat sich von den Standfotos eines Roman Vishniac und den historischen, authentischen Filmaufnahmen in «Nuit et brouillard» (1955) von Alain Resnais, in meinem «Den blodiga tiden» (Mein Kampf, 1960) und anderen Dokumentationen zu Rekonstruktionen inspirieren lassen, in denen alles Wesentliche stimmt, das Milieu, die Gesichter, die Kleidung, sogar die Haltung

und der Gang der Menschen. Um alle Rollen besetzen zu können, musste Spielberg Schauspieler aus vielen Ländern nach Polen bringen, denn es gab nicht genug Juden in Polen, dafür hatten sowohl die deutschen Nazis wie die polnischen Antisemiten gesorgt. Es ist soviel über die organisatorische Leistung der Produktionsabteilung geschrieben worden, dass die künstlerische Qualität des Films kaum gewürdigt worden ist. Dabei sind der Aufbau und der Rhythmus des Films gekonnt in jedem Detail.

Spielberg hat die Hauptrollen mit Schauspielern und Schauspielerinnen besetzt, die dem grossen Publikum kaum bekannt sind. Grosse Stars hätten die Aussage seines Films beeinträchtigt. Der bekannteste Darsteller ist Ben Kingsley, der den unscheinbaren jüdischen Buchhalter Itzhak Stern, das Gewissen Schindlers, mit leiser Autorität und in einer Maske spielt, die ihn fast anonym macht. Genial! Von der Leistung des nordirischen Schauspielers Liam Neeson als Schindler sagt Spielberg, dass er dem Menschen Schindler so, wie er tatsächlich war, sehr nahe kommt: «Er besitzt eine fesselnde Präsenz und eine wundervoll tiefe, von Zigaretten und Cognac geschwängerte Stimme. Auf der Leinwand strahlt er all das aus, was Schindler ausmachte: Charisma, Sex-Appeal und das Flair eines Gentlemans». Die Leistung des englischen Bühnenschauspielers Ralph Fiennes als Amon Goeth, der sadistische Kommandant des Plaszów-Zwangsarbeiterlagers, ist denen von Kingsley und Neeson ebenbürtig. Spielberg hat aber auch die Darsteller und Darstellerinnen der kleinen Rollen mit sicherer Hand geführt und nichts dem Zufall überlassen. Jede Einstellung ist durchgearbeitet.

Die Ausdruckskraft dieses grossen Spielfilms kann natürlich keine Dokumentation erreichen, weil der Dokumentarist von dem historischen Material abhängig ist, das ihm zur Verfügung

steht und das oft nur unvollständig und durch Zufall erhalten ist. Es überzeugt durch seine Authentizität, und nur dadurch kann die Propaganda widerlegt werden, die von der Auschwitz-Lüge spricht, aber die Dokumente sind in der Regel stumm, sie müssen durch Aussagen von Überlebenden des Holocaust ergänzt werden, die nicht so wortgewandt sind wie die Drehbuchautorinnen

Vermögen dazu verwendete, Juden loszukaufen und in seinen Fabriken vor der Deportation zu retten. Spielberg wollte den Film direkt nach «E.T.» drehen, aber die Arbeit am Drehbuch war schwerer und dauerte länger als vorgesehen, und heute ist Spielberg froh darüber, dass er so lange mit der Verwirklichung des Projektes gewartet hat. Er war damals noch nicht reif für diesen Film.



Ben Kingsley,
Liam Neeson,
Caroline Goodall

und -autoren eines Spielfilms.

Deshalb wird beides gebraucht, das Dokument, an dessen Echtheit nicht gezweifelt werden kann, und der Spielfilm, wenn ihn ein Meister wie Spielberg gestaltet. Die ergreifendste Szene in «Schindler's List» macht die Wirklichkeit sichtbar, von der die Spielszenen handeln: 128 «Schindler-Juden» defilieren in einer langen Reihe zum Grab Schindlers in Israel, jeder von ihnen legt nach jüdischer Sitte einen Stein auf die Grabplatte, und dabei können Zuschauerinnen und Zuschauer deren Namen lesen. Viele dieser Namen erkennt man wieder, man hat Schauspieler diese Personen verkörpern sehen, jetzt stehen die wahren Gestalten der Geschichte vor uns!

Schon vor zwölf Jahren begann Spielberg, sich für die Geschichte von Oskar Schindler zu interessieren, einem Mitglied der Nazipartei, das sein als Kriegsgewinnler in Polen erworbenes

Er nennt «Schindler's List» seinen «ersten Film für Erwachsene», aber das ist übertrieben, denn auch «The Colour Purple» (1980) war kein Ausflug in eine Märchenwelt. Aber «auf diesen Film habe ich mich sozusagen ein ganzes Leben vorbereitet», sagt Spielberg, der bereits in seiner Jugend durch den Tod von Verwandten in Europa mit dem Holocaust konfrontiert wurde und Judenhass am eigenen Leibe erfuhr. Die Aussage seines Films sieht er darin, dass hier gezeigt wird, wie ein einzelner Mensch zu retten vermochte. «Niemand kann die Vergangenheit verändern», meint Spielberg und fügt hinzu: «Aber ein Film wie dieser kann uns durch seine erschütternden Fakten nahelegen, dass wir Ähnliches nie wieder zulassen dürfen». ■

Zu Erwin Leiser, Autor von «Mein Kampf» und anderen Dokumentarfilmen über die Hitlerzeit, siehe ZOOM 5/93.

In the Name of the Father

Regie: Jim Sheridan
Irland/Grossbritannien/USA 1993

Trudy Baumann

Am 5. Oktober 1974 explodierte in einer von britischen Soldaten frequentierten Bar in Guildford, einer Stadt im Südwesten von London, eine Bombe und tötete fünf Menschen. Am 22. Oktober 1975 wurden Gerry Conlon, Paul Hill, Carole Richardson und Paddy Armstrong wegen des Anschlags verurteilt, obwohl sie frühere Geständnisse, die sie unter extremem Druck abgegeben hatten, widerriefen. Fünfzehn Jahre sassen die «Guildford Four», wie sie von der Presse medienwirksam genannt wurden, unschuldig im Gefängnis, bis sie 1989, nach mehreren Anläufen, ein neues Verfahren erhielten, das sie endlich freisprach. Dieser ungeheuerliche Justizirrtum markiert einen der schwärzesten Momente in der jüngeren britischen Justizgeschichte.

Wäre diese Geschichte nicht wirklich geschehen, man hätte Mühe, sie zu glauben. Sie erschüttert das Vertrauen in die Justiz beträchtlich, und man fragt sich, wie jemand, dem ein solches Unrecht geschehen ist, noch an Gerechtigkeit glauben kann. «In the Name of the Father», der dritte Film des irischen Regisseurs und Drehbuchautors Jim Sheridan, stellt sich diese Frage anhand der Geschichte von Gerry Conlon, einem der vier Verurteilten. Als Vorlage diente Sheridan und seinem Kodrehbuchautor Terry George Conlons autobiografisches Buch «Proved Innocent».

Der Film setzt in den frühen siebziger Jahren ein, als in Nordirland britische Truppen versuchten, den Frieden zwischen Protestanten und Katholiken, deren Konflikte eskalierten, zu sichern. In dieser von Gewalt und Hoffnungslosigkeit geprägten Zeit wächst Gerry Conlon in der nordirischen Stadt Belfast auf. Er geht auf seine Weise mit der angespann-

ten politischen Lage um: Aus purem jugendlichem Leichtsinn – weder politisch noch religiös motiviert – legt er sich nicht nur mit den die Stadt «belagerten» britischen Truppen an, sondern auch mit IRA-Anhängern. Als er es zu weit treibt und um sein Leben fürchten muss, flieht er, unterstützt von seinem Vater, nach London. Dort kommt er jedoch vom Regen in die Traufe: Die Leute der Hippie-Kommune, in welcher er und sein Freund Paul Hill, der Belfast zur gleichen Zeit verliess, Unterschlupf finden, gehören zum Kreis der Verdächtigen nach dem Bombenanschlag auf die Bar in Guildford.

Die britische Regierung hatte im November 1974 nach einer Welle des Terrors ein drakonisches Gesetz erlassen, das die Polizei mit weitreichender Macht ausstattete: die «Prevention of Terrorism Act». Unter anderem konnten somit Verdächtige sieben Tage festgehalten werden, ohne dass ihnen Rechtsbeistand gewährt werden musste. Gerry Conlon und Paul Hill, die äusserlich dem Bild, das sich die Regierung von IRA-Terroristen machte, entsprachen, wurden zu unschuldigen Opfern dieser neuen Regelung. Tagelang konnten sie verhört werden, bis der eine ein falsches Geständnis ablegte. Eine Kette von Zufällen, Vorurteilen und unter Erfolgsdruck stehende Polizeibehörden führte dann zur Verurteilung.

Die Zeit im Gefängnis, die Regisseur Jim Sheridan ausführlich behandelt, erlebt Gerry Conlon als Reifungsprozess. Giuseppe Conlon (ein hervorragender Pete Postlethwaite), der sympathische, moralisch integre und besorgte Vater von Gerry wird – ebenfalls unschuldig – als sein Komplize verurteilt und verbüsst

seine Gefängnisstrafe in derselben Zelle wie sein Sohn (ob dies auch der Realität entsprach, entzieht sich meiner Kenntnis). Der langsame Annäherungsprozess zwischen Sohn und Vater führt gleichsam zu einer Bekehrung des Sohnes, der nach der erfahrenen Ungerechtigkeit erst allmählich lernt, nicht zu resignieren und, obwohl es zunächst den Anschein macht, nicht auf den Weg der Gewalt abzudriften. Erst der Tod des Vaters, der mit ruhigem, aber vollem Einsatz für ihre Freilassung gekämpft hatte, veranlasst Gerry Conlon schliesslich, in seinem Namen den Kampf, den er zuvor noch belächelt hatte, fortzuführen.

Die Detailfülle, in der Sheridan Gerry Conlons Geschichte chronologisch aufrollt, dient leider eher spektakulären singulären Effekten – was dem Stoff schadet – anstatt einer vertiefenden Intention. Die erzählerische Geschlossenheit, die eigendynamische Entwicklung der Geschichte leidet unnötig darunter. Daniel Day-Lewis (der Hauptdarsteller und Oscargewinner in Jim Sheridans Erstlingserfolg «My Left Foot», 1989) als Gerry Conlon hinterlässt, anders als von ihm gewohnt, einen wenig überzeugenden Eindruck.

In Anbetracht der Thematik des Films sind dies jedoch geringe Einwände. «In the Name of the Father» setzt, gerade jetzt, ein wichtiges Zeichen. Er hält die Erinnerung daran wach, dass die Gefahr von willkürlichem Recht in Zeiten des Terrors besonders gross ist und die Suche nach Sündenböcken Unschuldige zu Opfern macht.

Auch die Jury der 44. Internationalen Filmfestspiele Berlin setzte ein Zeichen: «In the Name of the Father» gewann den Goldenen Bären. ■

Life According to Agfa

Regie: Assi Dayan
Israel 1992

Eva Hohenberger

Leora (Irit Frank) ist Hobbyfotografin und steht hinter dem Tresen des «Barbie», einer Kneipe in Tel Aviv. Mit ihrem lichtempfindlichen Schwarz-Weiss-Film von Agfa fotografiert sie die Angestellten und Gäste in einer denkwürdigen Nacht. Doch wenn sie abdrückt, zeigt das angehaltene Bild des ebenfalls in Schwarz-Weiss gedrehten Films die Szene etwas anders. Das Geschehen ist mit dem Foto nicht identisch, eher schon entstehen die Fotos in einer Gegenbewegung zu dem, was im Film geschieht. Diese Gegenbewegung lenkt den Blick nicht nur auf eine allgemeine Differenz zwischen Foto und Film (das Foto ist immer Vergangenheit, der Film immer Präsenz) und auf das, was die Fotografie im Film bewirken kann (miten im imaginären Geschehen einen Moment der Konkretion, eine Art dokumentarischen Augenblick zu schaffen), sie bezeichnet vor allem innerhalb der erzählten Geschichte den Widerstand einer Figur gegen die Unaufhaltsamkeit eines Geschehens, das mit einem Insert zu Beginn auf «ein Jahr später» terminiert ist. Da dieses «Jahr später» im Film selbst keinerlei Referenz erfährt, werden die Fotos zu seiner einzig möglichen Vergangenheit, woraus paradoxerweise folgt, dass die Fotos eine Zukunft haben, die Menschen aber nicht.

Die Geschichte des Films ist eine Parabel, ein Gleichnis auf die Gesellschaft Israels. In einem Nachtklokal stossen die verschiedensten Menschen und Machtgruppen dieser Gesellschaft aufeinander. Nach und nach bevölkert sich die «Barbie»-Bar. Mit der drogensüchtigen Kellnerin, die glücklich ist über ihr Visum für die USA, wo die Drogen billiger sind. Mit Sammy, dem arabi-

schen Koch, der eine Kopfverletzung hat und jedem eine andere Version erzählt, woher. Mit Chernika, dem Sänger und Pianisten, der alle Ereignisse sofort in ein Lied umsetzt. Mit einer Gruppe Soldaten, mit dem Polizisten Benny, mit der «Barbie»-Besitzerin Dalia und ihrem Geliebten Eli, mit Bennys Frau Leora. Sie fotografiert in einer Gegenbewegung zu dem, was noch geschehen wird.

Als erste randalieren die Soldaten. Sie grölen und lassen sexistische Sprüche ab. Benny wartet auf einen dienstlichen Einsatz. Die Kellnerin kotzt und kokst. Die von Mann und Kind getrennt lebende, depressive und selbstmordgefährdete Riki kommt herein, und die Soldaten grapschen nach ihr. Benny spielt den Kavalier, nur um sie selbst zu verführen. Er zerstückt den Soldaten die Autoreifen, schläft mit Riki und versaut seinen Einsatz. Als er duscht, merkt er nicht, dass sie sich aus dem Fenster stürzt. Ungerührt geht er in die Bar zurück, deren Name «Barbie», wie Dalia sagt, «Irrenhaus» heisst. Die Soldaten müssen gehen und sinnieren auf Rache. Arabische Juden machen Krawall, fordern arabische Musik. Alle fallen über Sammy her. Dalia erfährt die Wahrheit über Eli. Leora über Benny und Riki, und am Ende – es ist schon fast Tag – kommen die Soldaten zurück und ein Gemetzel beginnt, das niemand überlebt. In Leoras Wohnung hängen die schwarz-weißen Fotos, und Tel Aviv, von ihrem Fenster aus gesehen, ist auf einmal farbig.



Nachdem vorher die Aussenräume so eng waren wie das Innere der Kneipe, ist dieser einzige Ausblick im Film ein bezeichnend menschenleerer Schwenk über die Dächer der Stadt. Wenn von den Menschen einmal mehr als ihre Fotos bleiben soll, scheint Assi Dayan zu sagen, müssen sie ihre Institutionen reformieren und ganz besonders das Militär. Israel erscheint in seinem Film nicht nur als kriegerische Gesellschaft, die vom Konflikt ethischer Differenzen und einer Abhängigkeit von Amerika geprägt ist, sondern auch als machistische Gesellschaft, in der die Frauen die Opfer sind, und die Taten der Männer umso schlimmer werden, je mehr sie ihre Macht vom Staat beziehen. Der eigenmächtig und selbstsüchtig agierende Polizist und die wildwütig gewordenen Militärs überschreiten die Grenzen der ihnen von ihren Institutionen übertragenen Legitimation, und diese Verselbstständigung der Macht endet tödlich. Assi Dayan hat in seiner Kritik an Deutlichkeit nicht gespart, und als Israeli, Ex-Soldat und Sohn des Kriegshelden Mosche Dayan wird er wissen, wovon er spricht. ■

Trois couleurs. Blanc

Regie: Krzysztof Kieslowski
Frankreich/Schweiz/Polen 1993

Drei Farben. Weiss

Franz Ulrich

Im zweiten Teil der Trilogie, die Krzysztof Kieslowski nach den Trikolore-Farben, die die Ideale der Französischen Revolution symbolisieren, benennt, bildet die jüngste Entwicklung in Europa, weit mehr als im ersten Teil «Trois couleurs. Blanc», den die Handlung mitbestimmenden Hintergrund. Der grössere Teil des Films spielt in Polen, wo nach dem Zusammenbruch des jahrzehntelang herrschenden politischen und wirtschaftlichen Systems alles drunter und drüber zu gehen scheint. Ihren Anfang aber nimmt die Geschichte in Paris, im Palais de Justice, wo der polnische Coiffeur Karol (Zbigniew Zamachowski) von seiner französischen Frau Dominique (Julie Delpy) geschieden wird. Scheidungsgrund: Dominique wirft Karol vor, seit der Hochzeit nicht mehr mit ihr geschlafen zu haben. Nach der amtlichen Trennung unternimmt Karol einen letzten verzweifelten Versuch, Dominique zurückzugewinnen, der jedoch kläglich scheitert: Dominique wirft ihn aus ihrem Coiffeursalon, dem bisherigen Mittelpunkt ihres gemeinsamen Lebens, steckt die Vorhänge in Brand und droht, ihn als Brandstifter anzuzeigen.

Ohne Frau, Arbeit und Geld – der Bancomat schluckt seine Kreditkarte, weil Dominique das gemeinsame Konto gesperrt hat – sitzt Karol, der kaum Französisch spricht, in einer Métro-Station und bläst auf seinem Kamm, dem wichtigsten Werkzeug seiner bisherigen Existenz, eine polnische Melodie, um einige Francs zu erbetteln. Die Melodie bringt ihn zufällig mit Mikolaj (Janusz Gajos), einem anderen Polen in Paris, ins Gespräch, der ihm alsbald sogar einen «Job» anbieten kann: Ein Lebensmüder bezahle

eine grosse Summe, damit man ihn umbringe. Karol lehnt ab, akzeptiert aber Mikolajs Vorschlag, sich von ihm nach Polen bringen zu lassen – als blinder Flugpassagier in einem engen Koffer. Aber Mikolaj wartet auf dem Warschauer Flughafen vergebens auf das gewichtige Gepäckstück: Diebe haben sich dessen bemächtigt, die grenzenlos enttäuscht und wütend sind, als sie den Koffer auf eine riesige Müllhalde kippen und statt der erhofften Beute ein kleiner, unscheinbarer Mann zum Vorschein kommt, dem ein Seufzer grenzenloser Erleichterung entfährt: «Endlich zuhause!»

Es ist wohl nicht ganz daneben, Karols Stosseufzer auf Kieslowskis eigene Gemütslage zu münzen: Mit dieser Szene schwarzen, sarkastischen Humors zeigt er an, wie befreiend es offenbar auch für ihn war, wieder vertrauten Boden – und sei es der eines Müllplatzes – unter die Füsse zu bekommen. Erweckt das Pariser Vorspiel etwas den Eindruck, die Szenen in der französischen Metropole mit ihrem glitzernden westlichen Lebensstandard seien fast atemlos und distanziert abgedreht worden, so bekommen die Figuren in Polen mit seinen rostbraunen, erdigen Farben eine ganz andere Präsenz aus Fleisch und Blut, treibt die Geschichte Wurzeln in einem Umfeld und in Lebensumständen, die Kieslowski nestwarm vertraut sind. Aber ganz ohne Blessuren geht dieser Sturz in eine andere Welt nicht ab: Von den frustrierten Dieben verprügelt, sucht Karol zuerst einmal Unterschlupf bei seinem sanftmütigen Bruder Jurek (Jerzy Stuhr) und dessen Coiffeurladen.

Nach einiger Zeit erst nimmt Karol wahr, wie sehr sich Polen in gesellschaft-

lichem und wirtschaftlichem Umbruch befindet. Auch er will von den neuen Möglichkeiten profitieren, legt Kamm und Schere weg und wird Leibwächter eines Schwarzmarktprofitieurs und Spekulanten. Er belauscht dessen Plan eines günstigen Grundstückserwerbs, kommt dem Deal zuvor und erwirbt von einem alten Bauern ein grosses Gelände, auf dem westliche Firmen (Hartwig und Ikea) bauen wollen. Mit dem gelungenen Coup verdient Karol genug zur Gründung eines eigenen Unternehmens. Zufällig trifft er Mikolaj wieder, der ihm gesteht, dass er selbst der unglückliche Lebensmüde sei und noch immer auf seinen Mörder warte. Diesmal geht Karol auf den Tötungsauftrag ein und erschiesst Mikolaj auf einer Warschauer U-Bahn-Baustelle – mit einer Platzpatrone: Er schenkt seinem Freund gleichsam ein «zweites Leben». Als er ihn später wieder sieht, ist Mikolaj beladen mit Geschenkpaketen für seine Familie.

Der vermögend gewordene Karol sieht sich nun in die Lage versetzt, seine Rache an Dominique zu organisieren. Er inszeniert seinen eigenen Tod (mit Hilfe einer aus Russland importierten Leiche) und lockt seine «Witwe» mit der Aussicht auf die Erbschaft nach Warschau. Nach der «eigenen» Beerdigung, an der er im Versteckten teilnimmt, trifft er Dominique zu ihrer grenzenlosen Überraschung im Hotelzimmer, wo sie sich alsbald zum ersten Mal leidenschaftliche lieben. Aber die beiden können sich ihrer neugewonnenen Liebe nicht lange erfreuen: Die Polizei hat Verdacht geschöpft und steckt Dominique ins Gefängnis. Das Gesetz des Handelns ist Karol entglitten. Die Liebe zwischen den

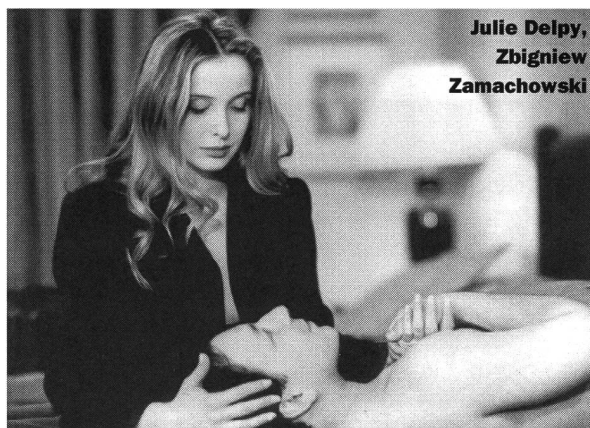
beiden muss fortan auf Distanz bleiben.

Überraschend ist, wie spielerisch, ja augenzwinkernd Krzysztof Kieslowski diese tragikomische Geschichte zwischen zwei Welten inszeniert hat. Und man fragt sich ständig, was das teils realistische, teils absurde und mit schwarzem Humor eingefärbte Geschehen in «Weiss» denn überhaupt mit dem Thema der Gleichheit zu tun haben könnte. Dazu Kieslowski in einem Interview: «Es findet sich – versteckt – auf verschiedenen Ebenen: zwischen Mann und Frau, auf der Ebene der Ambitionen, im Reich der Finanzen. In 'Weiss' geht es nicht um Gleichheit, sondern um Ungleichheit. In Polen sagt man: 'Jeder will ein bisschen mehr gleich sein als der andere.' Der Satz ist fast ein Sprichwort geworden und will sagen, dass die Gleichheit unmöglich ist: Sie steht im Widerspruch zu

unserer Natur. Daher auch das Scheitern des Kommunismus. Aber es ist dennoch ein schönes Wort, und man sollte alles tun, damit es Gleichheit geben kann – auch wenn man weiss, dass es einem nicht gelingen kann, und das ist ein Glück: Denn wirkliche Gleichheit endet in einem konzentrationären System...»

Für Kieslowskis bisheriges Werk eher ungewöhnlich ist auch die Figur des Karol, obwohl der eher stille und in sich gekehrte Mann ein wenig an den Amateurfilmer und Familienvater in «Amator» (1979) erinnert, bei dem unter Druck ebenfalls unvermutete Kräfte zum Vorschein kommen. Die absurden, ja kafkaesken Situationen, in die Karol gerät, wecken in ihm Fähigkeiten, die ihn zu einer Figur zwischen störrischem Kind, listigem Schwejk und cleverem Drahtzieher machen. Aber nie verliert er die Aura eines sympathischen Clowns (eine hervorragende Leistung von Zbigniew Zamachowski). «Als wir das Buch zu 'Weiss' schrieben», sagt Drehbuchautor Krzysztof Piesiewicz, «dachten wir uns, dass es vielleicht an der Zeit wäre, vom Wahnsinn unserer polnischen Realität zu

erzählen. Und dazu dachten wir an Chaplin. Karol Karol (Charlie Charlie auf polnisch) hat, hoffen wir, auch etwas von seiner Poesie. Wir dachten auch an Breughel und Fellini, denn es ist unmöglich, ohne Humor die Absurdität, die wir heute erleben, zu beschreiben. Die Polen sind unsagbar komisch, wenn sie auf einen Schlag fünfzig Jahre Kommunismus vergessen und von heute auf morgen Kapita-



listen werden wollen. In diesem Licht muss man Karol sehen... Er denkt, es sei leicht, wie die anderen – gleich – zu werden, wenn er dazu nicht ganz moralische Mittel benutzt. Es gelingt ihm, er verdient viel Geld. Aber er hat sich selbst nicht ändern können. Er war sentimental, naiv und gut – und er ist es geblieben. Es ist kein Zufall, das er so oft in einen Spiegel blickt und seine Frisur verändert. Seine Frisur kann er ändern, sein Wesen nicht. Und wenn er brutal, gewalttätig sein will, dann wendet sich die Gewalt immer gegen ihn selbst.»

Kieslowski und Piesiewicz planten das Farben-Triptychon nach dem gleichen Prinzip wie den «Dekalog»: Alte Gebote, Werte und Ideale sollen auf dem Hintergrund der heutigen Wirklichkeiten eine Interpretation mit neuen Aspekten und Facetten erfahren. Und die Teile des «Dekalog» und der Trilogie sollten unabhängig voneinander sein und dennoch Verbindungen untereinander haben, indem sich die Wege einzelner Figuren in den verschiedenen Filmen kreuzen. In «Trois couleurs. Blanc» taucht Juliette Binoche aus «Trois couleurs. Bleu» kurz

im Pariser Justizpalast auf; die berühmte polnische Schauspielerinnen Grazyna Zapolowska, das «Opfer» des Voyeurs in «Ein kurzer Film über die Liebe», befindet sich unter den Trauergästen von Karols Beerdigung; Zbigniew Zamachowski (Karol) war der Rocker in «Dekalog 10», dessen Bruder ebenfalls Jurek hiess und ebenfalls von Jerzy Stuhr gespielt wurde; Karols Freund Mikolaj spielt Janusz Gajos, der Vater in «Dekalog 4»; und Aleksander Bardini, der alte Arzt in «Dekalog 2», tritt als Anwalt auf. So reizvoll dieses Spiel mit den Figuren für die Autoren auch sein mag, es gewinnt nie irgendwelche Bedeutung dramaturgischer oder inhaltlicher Art und bleibt deshalb dem Publikum wohl meistens verborgen. Dramaturgisch wichtiger ist die Farbe Weiss, angefangen vom weissen Brautkleid Dominique in der

Rückblende auf die Hochzeit über das silbern glänzende Geldstück, das Karol immer wieder in den Fingern dreht, und die Alabasterbüste einer Frau, die er von Paris nach Waschau mitnimmt, bis zur Liebesszene im Hotel, auf deren Höhepunkt die Leinwand weiss explodiert.

Die verschiedenen Handlungselemente, Symbole und Leitmotive sind wie üblich bei Kieslowski nicht zu einem stringenten Gesamtbild zu formieren und lassen – anregenderweise – unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten offen. Dennoch ist der Zugang zu diesem Werk leichter als etwa bei «La double vie de Véronique» oder «Trois couleurs. Bleu». Das hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass «Weiss» ein ausgesprochen lustvolles Kinoerlebnis vermittelt. Die rasant geschnittene Geschichte entwickelt ein mitreissendes, aber nie hektisches Geschehen. Eine verschmutzte, ja gelassene und gelöste Heiterkeit, gepfeffert mit schwarzem Humor und Sarkasmus erhellt diesen Film und überträgt sich auf Zuschauerinnen und Zuschauer, die sich auf diese vertrackte Liebes-, Rache- und Zeitgeschichte einlassen. ■

L'arbre, le maire et la médiathèque

Regie: Eric Rohmer
Frankreich 1993

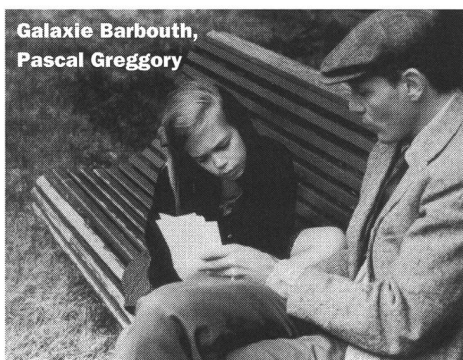
Der Baum, der Bürgermeister und die Mediathek oder Die sieben Zufälle

Hans Messias

Julien Dechaumes (Pascal Gregory) ist der klassische zugereiste Städter auf dem Lande. Im Herzen durch und durch Pariser, von der Haltung her Geldadel par excellence, von der Gesinnung her ein romantischer Grüner. Der Wochenendbauer, der darauf achtet, dass seine Hühner im Freien scharren, und dem jedes seltene Blümchen heilig ist, steht der kleinen Gemeinde Saint-Juire in der Vendée als sozialistischer Bürgermeister vor. Er hat hochtrabende Pläne, um seinen Ort ins Medienzeitalter einzubinden: Eine Mediathek muss her. Zumindest die finanziellen Vorzeichen stehen günstig, hat doch die Regierungspartei in Paris Subventionen zugesagt. Der Zuschuss ist allerdings an eine kulturelle Einrichtung gebunden. Zwar gibt es dringlichere Aufgaben in der Provinz, doch die Mediathek – Bibliothek, Kino, Videothek, Sportstätte, Schwimmbad und Stätte der Begegnung – hat sich in Dechaumes' Denken schon als sein Vermächtnis für die Öffentlichkeit eingenistet – als steingewordene Manifestation seines Weges in die grosse Politik.

Ein Pariser Architekt hat ein eher uninspiriertes Projekt ausgearbeitet, über das sich zwar trefflich streiten lässt, das jedoch bereits bis ins letzte abgesehen ist. Auch der Standort steht bereits fest, eine grosse Wiese vor dem Dorf. Doch hier beginnen die Probleme. Die neue Begegnungsstätte würde den Blick auf die alte Kirche, eine Begegnungsstätte aus früheren Tagen, verstellen, und noch schlimmer: Dem Prachtbau müsste ein alter Baum geopfert werden. Dies bringt den Lehrer Marc Ros-

signol (Fabrice Luchini) in Rage, der eher unreflektiert über das Geschenk aus Paris wettet und sich in seinen Selbstgesprächen gegen das Projekt in Hass Tiraden und Massaker-Phantasien hineinsteigert. Nur seine zehnjährige Tochter Zoé (Galaxie Barbouth) behält die Ruhe. Sie weiss auch, dass die Media-



Galaxie Barbouth,
Pascal Gregory

thek überflüssig ist, weiss aber auch, dass sich alles erst in ferner Zukunft zum Besseren wenden wird – dann, wenn sie selbst in die Politik eingestiegen sein wird.

Bürgermeister und Lehrer liefern sich also einen provinziellen Kleinkrieg: Der eine hat Paris hinter sich, der andere stachelt seine Schulkinder auf, aber die Dinge nehmen ihren eigenen Lauf. Eine Reporterin taucht auf, die über den Bürgermeister und seine Politik recherchieren soll, doch ihr wohlwollender Artikel wird während ihrer Abwesenheit in Grund und Boden und zum Sprachrohr des Schulmeisters redigiert. Plötzlich bleiben auch die Gelder aus Paris aus, und der Traum von der Mediathek zerplatzt wie eine Seifenblase. Doch der Bürgermeister nimmt die Schlappe gelassen, wohl vor allem deshalb, weil er zwi-

schenszeitlich ein ausführliches Gespräch mit der klugen Lehrerstochter hatte. Das Kind, politisch und dialektisch bestens geschult, hatte den Politiker schon vorher überzeugen können, dass das grüne Land, mit seinen Weiden und Wäldern im Überfluss, Grünflächen für die Bürger braucht, Parkanlagen und Wiesen für ausgedehnte Picknicks. So wird denn am Ende ein grosses Bürgerfest gefeiert. Der Baugrund ist ebenso gerettet wie der Baum, nur die Enten im Dorfteich haben wenig zu lachen, werden sie doch in die Volksbelustigung eingebunden.

Eigentlich sollte Eric Rohmer an seinem Zyklus der Jahreszeiten arbeiten, von dem die Sommer- und Herbst-Filme noch ausstehen. Statt dessen liefert er eine politisch grün angehauchte Fingerübung, die den verschlungenen Fäden des Zufalls gewidmet ist. Nicht von ungefähr lässt Lehrer Rossignol im Prolog seine Grundschüler die Bildung eines Nebensatzes unter Verwendung einer Bedingung üben, der mit «wenn» beginnt. Mit diesem Wörtchen beginnen die sieben Kapitel des Films und leiten jeweils die weitere Entwicklung dieses speziellen Media-Projektes ein. Da ist auf der einen Seite die politische Absichtserklärung, auf der anderen der Zufall, von dem man seit Lessing wissen könnte, dass allein dieses Wort schon «Gotteslästerung» ist, und so nimmt die Katastrophe, die niemand als solche empfindet, ihren Lauf. Dinge erledigen sich eben manchmal von selbst. Ein modernerer Erklärungsansatz für das Rohmersche Denkmodell mag auch die zur Zeit viel zitierte Chaostheorie sein, die populärwissenschaftlich

erklärt, warum der Flügelschlag eines Schmetterlings in Peking Regen in New York auslösen kann. Will sagen, menschliches Handeln und Zusammenwirken ist nicht auf die Gesetzmässigkeit linearer Gleichungen zu reduzieren. Das Leben ist voller überraschender Wendungen - gottlob.

Doch dieser gedankliche Überbau bleibt in Rohmers kleinem Traktat über die (französische) Politik und die Menschen im Hintergrund. Entwaffnend naiv kommt der Film zur Sache, die einzelnen Kapitelüberschriften werden in Kinderschönschrift abgefilmt, und dies ist dem Film denn auch Programm. Hier erklärt kein weiser alter Mann die Welt und wie sie endlich funktionieren könnte, hier blickt jemand ganz naiv - mit den Augen eines «klugen Kindes» - auf unsere komplexe moderne Welt mit ihren vielen Fallstricken und Widersprüchen und versucht, aus vielen Denkansätzen das Beste für die Zukunft daraus zu destillie-

ren. Dabei wirken viele der angerissenen Probleme wie aus dem Zettelkasten; der Nicht-Zeitungsleser Rohmer gesteht ein, in den letzten beiden Jahren viele Zeitungen gelesen zu haben. Man hat das Gefühl, dass der Film nicht unbedingt Rohmers Herzensangelegenheit war, sondern vielmehr eine intellektuelle Spielerei, in der der Altmeister ganz bewusst einen kindlichen Standpunkt eingenommen hat. Das am Ende des Films vielstimmig vorgetragene Kinderlied parodiert fast diese schlichte Haltung. Alle trällern vom schönen Leben auf dem Lande, alle sind's zufrieden und alle wissen, dass die Zukunft der Welt nur die Zukunft der Kinder sein kann. Wie diese Zukunft beschaffen sein muss, darauf weiss auch der Film keine Antwort, denn er bietet keine Lösungen, sondern nur ein Ausweichprogramm.

Die Dialoglastigkeit, die in den meisten Filmen Rohmers funktioniert und durchaus funktionell eingesetzt ist, wird

in diesem Film ein wenig zur Qual. Es ist schon etwas anderes, ob sich Personen politische Statements um die Ohren hauen oder ob sie über die Sprache ihr Innerstes, ihre Gedanken und Gefühle, Träume und Hoffnungen preisgeben und öffentlich machen, allein aus der Notwendigkeit, sich mitteilen zu müssen, um akzeptiert zu werden. Im vorliegenden Fall teilt niemand sich selbst mit, die Personen dienen als Sprachrohr für die unterschiedlichsten Parteien und Strömungen, reden viel und haben doch wenig zu sagen. Dies mag durchaus Programm sein, ist allerdings an manchen Stellen nur schwer zu ertragen. So ist «L'arbre, le maire et la médiathèque» trotz typischem Rohmer-Charme eine kleine Enttäuschung und kann nur Lust machen auf den nächsten «grossen» Rohmer-Film, der die kleinen Formen pflegt und in dem die Menschen wieder das sagen dürfen, was sie wirklich interessiert. ■

12 OSCAR NOMINATIONEN

u. a.

Bester Film

Beste Regie: Steven Spielberg

Bester Hauptdarsteller: Liam Neeson

"The Best Picture Of The Year."

- NEW YORK FILM CRITICS CIRCLE
- NATIONAL BOARD OF REVIEW
- LOS ANGELES FILM CRITICS ASSOCIATION

A FILM BY STEVEN SPIELBERG
SCHINDLER'S LIST

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS AN AMOLIN ENTERTAINMENT PRODUCTION "SCHINDLER'S LIST" LIAM NEESON • BEN KINGSLEY • RALPH FENNES • CAROLINE GOODALL
JONATHAN SAGALL • PHILIP DAVUTZ • JOHN WILLIAMS MUSIC BY KATHLEEN KENNEDY EDITED BY THOMAS KENEALLY PRODUCTION DESIGNER STEVEN ZAULIANY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY STEVEN SPIELBERG
EXECUTIVE PRODUCERS GERALD R. MOLEN BRIANNO LUSTIG PRODUCED BY STEVEN SPIELBERG
CASTING BY JUDY ROSENBERG COSTUME DESIGNER JUDY ROSENBERG
HAIR BY JUDY ROSENBERG MAKEUP BY JUDY ROSENBERG
CATERING BY JUDY ROSENBERG
TRANSPORTATION BY JUDY ROSENBERG
UNIVERSAL PICTURES
© 1993 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

Ab 4. März im Kino

7 OSCAR NOMINATIONEN

u. a.

Bester Film

Beste Regie: Jim Sheridan

Bester Hauptdarsteller: Daniel Day-Lewis

A TRUE STORY FROM THE DIRECTOR OF "MY LEFT FOOT"

DANIEL DAY-LEWIS

EMMA THOMPSON

"A BRILLIANT FILM. RIVETING."

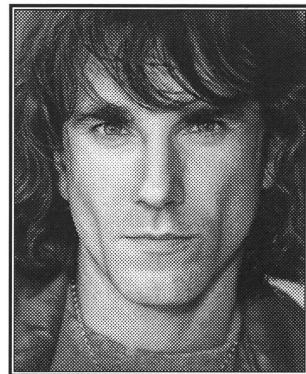
Daniel Day-Lewis gives another dazzling performance in what is so far the role of his career.
- Janet Maslin, NEW YORK TIMES

"A GRIPPING TALE... AN IMPASSIONED MOVIE."

Daniel Day-Lewis's Gerry Conlon is a rich creation.
- David Ansen, NEWSWEEK MAGAZINE

"DANIEL DAY-LEWIS IS BRILLIANT."

A splendid ensemble of actors and some of the year's most skillfully kinetic filmmaking.
- TIME MAGAZINE



IN THE NAME OF THE FATHER



©1993 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.



Ab 18. März im Kino

Philadelphia

Regie: Jonathan Demme

USA 1993

Franz Derendinger

Andrew Beckett (Tom Hanks) ist Anwalt: jung, ehrgeizig, erfolgreich. Eine bekannte Kanzlei hat ihn angeworben und lässt ihm jede nur denkbare Unterstützung zukommen. Doch auf einmal – er hat eben einen prestigeträchtigen Fall abgeschlossen – sieht er sich vor die Tür gesetzt. Der Grund: Eine wichtige Rechtsschrift war kurz vor dem Gerichtstermin nicht mehr auffindbar, was die Firma beinahe um den Sieg in diesem Prozess gebracht hätte. Andrew allerdings sieht für den Rausschmiss eine andere Erklärung; er ist nämlich homosexuell und mittlerweile an Aids erkrankt. Beides hat er seinen Arbeitgebern zwar verheimlicht, doch die könnten dahintergekommen sein, denn in der letzten Zeit haben sich bei ihm die Zeichen der Immunschwäche gehäuft. Andrew ist jedoch nicht gewillt, die offensichtliche Diskriminierung zu schlucken; so nimmt er den Kampf auf und zieht seinen Chef Charles Wheeler (Jason Robards) vor Gericht.

Aids, in Hollywood spätestens seit dem Tod von Rock Hudson ein Thema, ist nach dem Ende der Reagan-Ära offenbar für die grossen Produktionsgesellschaften salonfähig geworden; gleichzeitig mit «Philadelphia» läuft zur Zeit «And the Band Played On» im Kino, ein Film, in dem Roger Spottiswoode die Geschichte der Aids-Forschung nachzeichnet. Laut Presseheft war es das Ziel Demmes und seines Drehbuchautors, mit einem Unterhaltungsfilm zum Thema aufzurütteln und die nach wie vor virulenten Vorurteile aufzubrechen. Allerdings wäre zu fragen, ob sie dabei nicht zuviel Rücksicht auf die Berührungsängste genommen haben, gegen die sie ankämpfen. Der Film hat nämlich unbestreitbar

die Tendenz, das eigentlich Anstössige wegzuschminken, zum Beispiel dadurch, dass er die Homosexualität einem sehr allgemein gefassten und entsprechend leicht akzeptablen Begriff von Liebe einordnet. Im Titel «Philadelphia» steckt die Bedeutung von Bruderliebe, und dieser recht platonische Begriff wird im folgenden ausschliesslich illustriert durch problemlose Spielarten: etwa durch die Liebe von Andrews Anwalt zu Frau und Kind oder die Familienbande der Becketts. Die Homosexualität jedoch bleibt dabei seltsam körperlos, beschränkt auf den Abschiedskuss am Sterbelager.

Auf der gleichen Linie liegt, dass Demme dem Protagonisten mit dem Anwalt Joe Miller (Denzel Washington) eine Figur an die Seite stellt, welche anfänglich all die Ängste und Abwehrreflexe des durchschnittlich schwulenfeindlichen Publikums teilt. Mehr noch als mit dessen Krankheit hat Joe nämlich Mühe mit Andys Homosexualität, mit der befremdend anderen sexuellen Ausrichtung. Sein anfänglich rein juristisch

motiviertes Interesse am Fall weicht jedoch mehr und mehr der Wertschätzung für seinen Klienten. Insofern ist Joe die eigentliche Identifikationsfigur, die die Zuschauerinnen und Zuschauer quasi abholt und ihnen in der Folge behutsam eine veränderte Perspektive vermittelt. Auch hier aber wirkt die pädagogische Absicht eine Spur zu penetrant: Denzel Washington gibt seinen Joe als absolut astreinen Hetero, den nie auch nur die geringsten Zweifel bezüglich seiner sexuellen Präferenzen beschleichen könnten. Dadurch jedoch blendet Demme exakt das aus, was eigentlich Angst macht, und verkürzt so das Problem um die entscheidende Dimension.

So bleibt letztlich ein zwiespältiger Eindruck: Das Anliegen hinter diesem Film ist gewiss sympathisch, die flüssige Inszenierung verhindert zudem weitgehend das Abgleiten in Rührseligkeit; aber wie weit eine Geschichte Schranken abbauen kann, die sie aus Rücksicht auf den Publikumserfolg konsequent umgeht, dahinter ist schon ein Fragezeichen zu setzen. ■



Tom Hanks,
Denzel Washington

Through the Veil of Exile

Regie: David Benchetrit
Israel 1992

Drei Frauen in Palästina

Franz Ulrich

Der Israeli David Benchetrit, ausgebildet an der Filmakademie Tel Aviv und als Kameramann seit 16 Jahren in den besetzten Gebieten unterwegs, recherchierte für diesen Film, zusammen mit seiner Frau, Koproduzentin und Cutterin Sini Bar-David, vier Jahre in Westjordanland und im Gazastreifen, führte über 100 Interviews und wohnte rund acht Monate in verschiedenen Flüchtlingslagern. Drei der Frauen hat er schliesslich in «Durch den Schleier des Exils» porträtiert – oder vielmehr: Er liess ihnen Kamera und Mikrofon, um sie von ihrem Schicksal als zutiefst vom israelisch-palästinensischen Konflikt Betroffene erzählen zu lassen. Kein Kommentar berichtet oder ergänzt ihre Aussagen. Entstanden ist ein ruhiger und fast intimer Film, der sich von polemisch-agitatorischen Werken beider Seiten grundsätzlich unterscheidet. Die Palästinenser werden nicht als Terroristen, die Israeli nicht als Aggressoren verketzert. Während man sich an die Fernsbilder von Flüchtlingslagern, palästinensischen Terrorakten und israelischen Vergeltungsschlägen längst als etwas fast Alltägliches gewöhnt hat, weil die Menschen in diesen Berichten anonym bleiben, bekommen der Konflikt und die durch ihn verursachten Leiden in diesem Film ein konkretes menschliches Gesicht. Benchetrit ist etwas fast Unmögliches gelungen: Sein Dokumentarfilm ist zwar pro-palästinensisch, aber nicht anti-israelisch.

Die 33jährige Dalal Abu Kamar wurde im Flüchtlingslager Schati geboren, lief mit 15 von zuhause weg, um sich der radikalen «Volksfront zur Befreiung Palästinas» anzuschliessen. Von den Israe-

lis festgenommen und verurteilt, kommt sie für Jahre hinter Gitter. Aus dem Gefängnis entlassen, erwartet man von der unverheiratet gebliebenen Ex-Kämpferin, dass sie möglichst schnell unter die Haube komme. Die Mutter liegt ihr in den Ohren, sie solle einen reichen Saudi heiraten, um die ganze Familie aus dem Elend des Flüchtlingslagers zu erlösen. Bitter stellt Dalal fest: «Ich habe keine Freiheit und keine Unabhängigkeit. Manchmal denke ich, dass unsere politischen Organisationen uns hier behalten als Symbol des Kampfes, der Armut und der Not.»

53 Jahre alt ist die Bäuerin Umm Mohammed, die als Flüchtling zur Welt kam. Mit 13 wurde sie an einen 30 Jahre älteren Mann verheiratet, dem sie acht Kinder gebar. Während sie ihr erstes Kind hüten musste, hätte sie lieber mit den anderen Kindern im Freien gespielt. Eine Schule durfte sie nie besuchen. Bis 1967, als die Israelis bis zum Jordan vordrangen, wohnte sie in einem Camp bei Jericho. Vater und Mann starben im Krieg, die meisten Nachbarn flohen nach Jordanien, auch ihre Töchter. Während sie für die israelischen Grundbesitzer den Boden bearbeitet und eine Bananenplantage pflegt, träumt sie davon, Haus und Land zu kaufen, die einst ihrer Familie gehörten. Sie wisse nichts von Israel und den Juden, sie kenne nur die Soldaten, die hier patrouillieren. Sie hasst die, die ihr Leben zerstörten. Und sie denkt, dass Allah, der allein alles zum Besseren wenden könnte, sie vergessen hat.

Marie Chass ist 60 Jahre alt, stammt aus einer Familie christlicher Araber in Haifa, war aktives Mitglied der kommunistischen Partei und wurde 1948 bei der

Staatsgründung Israels. Durch die Heirat mit einem moslemischen Journalisten wurde sie zur Aussenseiterin. Nach dem Sechs-Tage-Krieg 1967 zog sie zur Familie ihres Mannes. Doch sie und ihre Kinder galten in Gaza als Fremde. Um zu beweisen, dass er ein echter Palästinenser sei, zog ihr Sohn als PLO-Kämpfer in den Libanon-Krieg, weshalb er nicht mehr nach Israel zurückkehren darf. Hinter dem Stacheldrahtverhau an der Grenze kann sie bloss von fern ihrem Sohn zuwinken und sich nach dem Befinden ihrer Enkel erkundigen. Ihre Tochter ist nach Haifa zurückgekehrt, zu ihrer israelischen Identität. Gespalten und von Schuldgefühlen geplagt, pendelt Marie Chass zwischen Flüchtlingslagern und israelischen Siedlungen und versucht, junge Menschen von der Notwendigkeit der Koexistenz beider Völker zu überzeugen. Der israelisch-palästinensische Konflikt zieht sich als schmerzlicher Riss mitten durch ihr Leben.

Die Berichte der drei Frauen werden einige Male durch Landschaftsaufnahmen und Bilder vom Intifada-Alltag – patrouillierende Soldaten, Krieg spielende Kinder, Festnahmen – unterbrochen. Eindrücklich führt der Film, der an zementierten politischen Tabus rüttelt, die offiziellen Feindbilder ad absurdum. Er scheint irritierend zu sein sowohl für die Israelis, deren Regierung ihn für Jugendliche unter 17 als ungeeignet befand, als auch für die Palästinenser, denen die Forderung Dalals nach weiblicher Selbstbestimmung und Identität als ketzerische Rebellion erscheinen muss. Und vielleicht das Eindrücklichste dieses Film: Die drei Frauen besitzen eine unzerstörbare Würde. ■