

Film im Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 9

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Franz Ulrich

Stammheim

BRD 1985. Regie: Reinhard Hauff (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 86/136)

Reinhard Hauffs Film nach einem Drehbuch von Stefan Aust, für das der Autor des Buches «Der Baader-Meinhof-Komplex» (Hamburg 1985) insbesondere das vierte (Prozess-)Kapitel verwendet hat, handelt vom Ende historischer Ereignisse, die zeitweise nicht nur die deutsche Öffentlichkeit buchstäblich in Atem gehalten hatten, vor Gericht. Mit den Ursachen, Hintergründen und dem gesellschaftlich-politischen Umfeld, die zum berühmt-berüchtigten Stammheimer Prozess führten, befasst sich der Film nicht. Zum besseren Verständnis dessen, worum es in diesem Prozess ging, seien hier einige Fakten, insbesondere für jüngere Leser, kurz rekapituliert.

I.

Als die Studentenbewegung der sechziger Jahre, die sich am Protest gegen den Krieg in Vietnam und (später) Kambodscha entzündet und mit ihrer Aufbruchsstimmung die Hoffnung einer jungen, meist intellektuellen Generation auf tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen beflügelt hatte, gegen Ende des Jahrzehnts zerfiel, verloren viele den Glauben, diese Verän-

derung auf demokratische, rechtsstaatliche Weise herbeiführen zu können. Sie wollten den «Marsch durch die Institutionen» nicht mitmachen, wollten sich nicht der «morschen» bürgerlichen Gesellschaft anpassen. Einige von ihnen tauchten in den Untergrund, um ihre sozial-revolutionären Ziele mit Gewalt durchzusetzen.

1968 steckten *Andreas Baader* (geboren 1943, Sohn eines im Krieg verschollenen Historikers, aufgewachsen bei Mutter und Grossmutter, abgebrochenes Kunststudium), *Gudrun Ensslin* (1940 geboren, Tochter eines evangelischen Pfarrers, Phil I-Studium in Tübingen und Berlin, Hochbegabtenförderung, Mutter eines Kindes), und andere in Frankfurt am Main ein Kaufhaus in Brand, um gegen den Vietnamkrieg zu protestieren. Baader wurde gefasst, aber zwei Jahre später aus der Haft befreit. An dieser Aktion beteiligte sich auch *Ulrike Meinhof* (geboren 1934, Tochter eines Historikers und einer Lehrerin – beide früh verstorben –, aufgewachsen bei einer Pflegemutter, Studium der Pädagogik, Hochbegabtenförderung, Chefredaktorin der Zeitschrift «Konkret», Radio- und Fernsehjournalistin, Mutter zweier Kinder, geschieden). Damals entstand die «Baader-Meinhof-Gruppe», die sich später «Rote Armee Fraktion (RAF)» nannte. Neben anderen gehörte zu ihr auch *Jan-Carl Raspe* (1944 geboren, Sohn eines frühverstorbenen Kaufmannes, aufgewachsen in Ost-Berlin, Studium der Chemie und Soziologie in West-Berlin, Mitglied des «Sozialistischen Deutschen Studentenbundes»). Nach dem Vorbild von Guerilla-Bewegungen führten sie eine Art Krieg gegen die Gesellschaft: Banküberfälle, Bombenanschläge, Schiessereien mit der Polizei, wobei es auf beiden Seiten Tote gab.

II.

1972 wurden sie festgenommen, und nach drei Jahren wurde dem harten RAF-Kern (zu dem noch Holger Meins gehörte, der jedoch bei einem Hungerstreik für bessere Haftbedingungen gestorben war) der Prozess gemacht. Dieser begann am 21. Mai 1975 unter einmaligen Umständen und Sicherheitsvorkehrungen in dem dafür neugebauten Gerichtsgebäude der Strafanstalt Stuttgart-Stammheim. Am 5. Juni wurden drei Vertrauensanwälte wegen Verdachts auf Konspiration mit den Angeklagten vom Prozess ausgeschlossen. Am 19. Juli erfolgte der erste Befangenheitsantrag gegen den Vorsitzenden Richter Prinzing, dem 84 weitere derartige Anträge folgten. Am 19. August begannen die Wahlverteidiger mit einem Prozessboykott, um ein Gutachten über die Verhandlungsfähigkeit ihrer Mandanten zu erzwingen. Einen Monat später bestätigt ein ärztliches Gutachten, dass die Angeklagten nur begrenzt verhandlungsfähig seien. Darauf wurde der Prozess in deren Abwesenheit fortgeführt. Die Verteidigung erhob Einspruch wegen Verweigerung des rechtlichen Gehörs, aber die Entscheidung wurde vom Bundesgerichtshof bestätigt.

Am 11. November 1975 begann die Beweisaufnahme, in deren Verlauf alle Vertrauensanwälte bis auf einen durch Pflichtverteidiger ersetzt wurden. Die Angeklagten lehnten aber jeden Kontakt mit ihnen ab. Am 9. Mai 1976 wurde Ulrike Meinhof erhängt in ihrer Zelle gefunden. Am 20. Januar 1977 wurde der Vorsitzende Richter aufgrund des 85. Befangenheitsantrags von der Prozessführung entbunden, weil ihm Pflichtverletzungen nachgewiesen werden konnten. Weil Gespräche zwischen Anwälten und Angeklagten abgehört worden wa-

ren, forderten im März zuerst die Vertrauensanwälte, später auch die Pflichtverteidiger unter Hinweis auf die Unrechtmässigkeit des Abhörens die Einstellung des Verfahrens – erfolglos.

III.

Nach zwei Jahren und 192 Verhandlungstagen wurden die drei Angeklagten am 28. April 1977 wegen vollendeten Mordes in vier und versuchten Mordes in 34 Fällen sowie wegen Bildung einer kriminellen Vereinigung zu je dreimal lebenslänglicher Haft und zu je 15 Jahren Gefängnis verurteilt. Noch am Tag der Urteilsverkündung legte ein Vertrauensanwalt Berufung ein, so dass die Urteile keine Rechtskraft erlangten. Noch während des Prozesses sowie nach der Verurteilung wurden von der RAF und ihren Nachfolgeorganisationen weitere Terroranschläge verübt, darunter 1975 die Entführung des Berliner CDU-Vorsitzenden Peter Lorenz, im April 1977 die Ermordung des Generalbundesanwalts Siegfried Buback und zweier Begleiter und Ende Juli die Ermordung von Jürgen Ponto, Vorstandssprecher der Dresdner Bank. Um die drei Terroristen freizupressen, wurde am 5. September Hans Martin Schleyer, Präsident der Deutschen Arbeitgeberverbände und des Bundesverbandes der Deutschen Industrie, entführt, während seine vier Begleitpolizisten erschossen wurden. Am 14. Oktober entführten palästinensische Luftpiraten ein Flugzeug der Lufthansa und forderten die Freilassung von elf deutschen (darunter die drei Stammheimer Insassen) und zwei türkischen Terroristen. Als am 18. Oktober die Lufthansa-Maschine in Mogadischu (Somalia) von einem Kommando des Bundesgrenzschutzes befreit wurde, begingen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und

Jan-Carl Raspe im Stammheimer Gefängnis unter bis heute nicht ganz geklärten Umständen Selbstmord. Einen Tag später wurde Hanns Martin Schleyer bei Mühlhausen ermordet aufgefunden.

IV.

Der Prozess fand in einer äusserst erregten Atmosphäre statt. Die Öffentlichkeit fühlte sich durch die Terroranschläge bedroht. Der Staat reagierte auf diese Bedrohung ebenfalls mit einer Härte, die an eine Baader-Meinhof-Psychose grenzte. Der Bundestag erliess Sondergesetze und diskutierte Gesetzesentwürfe, die die Einführung des dem Deutschen Recht unbekanntes Rechtsinstituts des Kronzeugen als Mittel zur Bekämpfung krimineller Vereinigungen vorsah. Auswirkungen, die mit den Erfahrungen dieser Jahre zusammenhängen, sind bis in die neuen Sicherheitsgesetze und den Ausbau eines überbrissenen Sicherheitsapparates festzustellen.

Die Bedrohung durch die RAF-Terroristen allein erklärt je-

doch nicht die ungeheuer heftigen Reaktionen von damals. Die Gründe dafür müssen tiefer liegen: «Von vornherein ging es den Beteiligten, oft auf unausgesprochene Weise, um eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Es sollte abgerechnet werden mit den Nazijahren. Darin steckte vermutlich, wie man heute genauer wahrnimmt, die bedrohlichste Herausforderung für viele. Dass ausgerechnet diejenigen, die sich mit der deutschen Vergangenheit auseinandersetzen wollten, nun das Feindbild abgaben – das hatte vermutlich eine ungeheure Entlastungsfunktion. (...) Zu dem Bizarrsten und Bedrängendsten dieser Jahre gehört, dass sich die jungen Täter als neue Opfer des «Faschismus» begriffen und aus dieser verbogenen Perspektive ihr Verhalten rechtfertigen wollten. Auch sie hatten ihr schlichtes Feindbild. Und auch sie haben sich damit entlastet oder selbstgerecht immunisiert.» (Gunter Hofmann in der «Zeit» vom 7. 2. 86).



V.
192 Verhandlungstage, fast 1000 Zeugen, gegen 20000 Seiten Protokoll haben Stefan Aust und Reinhard Hauff zeitlich auf 107 Minuten und personell auf die Richter, Angeklagten, Staatsanwälte, Verteidiger und einige wenige Zeugen komprimiert. Zwangsläufig ging es dabei nicht ohne gewaltige Kürzungen und, dadurch bedingt, Vereinfachungen und Verzerrungen ab. «Stammheim» verzichtet zum vornherein darauf, das ganze Spektrum der mit dem Prozess zusammenhängenden Probleme aufzeigen zu wollen. Hauff und Aust haben sich entschieden, das juristisch-politische Duell in den Mittelpunkt zu stellen.

Obwohl die Dialoge und Szenen sowohl im Gerichtssaal als auch jene (selteneren) im Gefängnistrakt, mit denen die Auseinandersetzungen der Gefangenen untereinander und mit den Haftverhältnissen vorsichtig skizziert werden, durch authentische Dokumente belegt sind, ist der Film nicht in diesem Sinn «authentisch» oder dokumentarisch, sondern ein nach allen Regeln filmischer Dramaturgie spannend und effektiv inszenierter Schaukampf vor Gericht, mit bestimmten Rollen für alle Beteiligten. Die Darstellung von Gerichtsverhandlungen, die wegen des Ablaufs und der Rollenverteilung a priori eine gewisse Dramatik besitzen, bewährt sich auch hier wieder als spannender Filmstoff. Prozessfilme sind, vor allem im angelsächsischen Kino, fast ein eigenes Genre. Dessen erprobten Gesetzen folgt auch Reinhard Hauffs Film: Dramatisch zugespitzte Konfrontationen, geladene Atmosphäre, flüssige Inszenierung und Montage, saubere Fotografie und ganz hervorragende Darsteller machen ihn zu einem packenden Erlebnis.

Aber seine Perfektion, seine

ästhetische Glätte und Neutralität sind vielleicht auch seine Schwäche: Die brutale, zwiespältige und verwirrende Realität erscheint wie domestiziert für eine bühnenreife Darstellung auf hohem, aber distanzierendem Niveau. Dadurch setzt sich der Film einem ähnlichen Vorwurf aus, den er, auf einer anderen Ebene, dem Stammheimer Prozess macht: Wie im Prozess die politisch-gesellschaftlichen Aspekte ausgeklammert blieben, so blendet der Film nicht nur die komplizierte, keinen dramaturgischen und ästhetischen Regeln gehorchende Realität jener Jahre aus, er geht mit seiner klassischen, geschlossenen Theaterdramaturgie auch zur Prozesswirklichkeit auf Distanz. Es fehle diesem Film die «Ästhetik des Widerstandes» hat ein Kritiker nicht ganz zu Unrecht geschrieben.

VI.
Bei allen Einschränkungen und Vorbehalten aber ist anzuerkennen, dass es dem Film gelingt, einige wichtige Aspekte der mit dem Baader-Meinhof-Prozess verbundenen Probleme eindrücklich und präzise herauszuarbeiten. Hier begegnen sich zwei Welten, die sich unversöhnlich gegenüberstehen, vor Gericht. Repräsentiert werden sie vom Gerichtsvorsitzenden Prinzing (Ulrich Pleitgen) und den Vertretern der Anklage auf der einen, von Andreas Baader (Ulrich Tukur), seinen Mitangeklagten und den Verteidigern auf der andern Seite. Personifiziert sind die Gegensätze in den beiden Hauptkontrahenten Prinzing und Baader. Das RAF-Mitglied, fanatischer Gegner der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Staates, attackiert das Gericht wütend, arrogant, manchmal zynisch oder mit unflätigen Beschimpfungen. Sein Verhalten diskreditiert ihn als Kämpfer für eine humanere Gesellschaft.

Der Richter als Repräsentant des Staates baut eine Mauer aus Paragraphen um sich auf, versteckt seine Unsicherheit hinter den Buchstaben des Gesetzes, verschliesst sich allen Einwänden und Argumenten, die seiner Strategie zuwiderlaufen. Diese Strategie besteht darin, politische Verhältnisse, Beweg- und Hintergründe weder zur Kenntnis zu nehmen noch für Urteilsbegründung und Strafzumessung zu berücksichtigen. Jede Beschwerde über Haftbedingungen wie die monatelange Isolation wird abgeschmettert. Der Richter kommt schliesslich wegen Übertretung der Strafprozessordnung selbst zu Fall.

Dass in dieser von ideologischen Gegensätzen bestimmten Konfrontation Angeklagte und Verteidiger in einem günstigeren Licht erscheinen als die Richter und Ankläger, hat nur bedingt mit einer etwas «parteiischen Sympathieführung» durch Regie und Darsteller zu tun, sondern liegt eher daran, dass die Vertreter des Staates im Namen einer mehr oder weniger anonymen und abstrakten Macht agieren, während die Angeklagten buchstäblich um ihre Existenz kämpfen und daher menschlich fassbarer, weil einfühlbarer sind.

Als Repräsentant staatlicher Gewalt hat ein Richter auch dann Menschlichkeit und Recht zu wahren, wenn er es mit Angeklagten zu tun hat, die den Staat, der sie zur Rechenschaft zieht, radikal ablehnen und ihre Verbrechen politisch motivieren. Eine politische Motivation befreit die Täter nicht von individueller Schuld und Strafe, sie darf aber von einem Gericht auch nicht a priori negiert werden. Aber nicht das ist der kritischste Punkt, den der Film bewusst macht, sondern er deckt weit schwerwiegendere Probleme auf: Der Stammheimer Prozess

zeigt, dass solche Haftbedingungen und Gerichtsverhandlungen nicht nur Menschen kaputt machen, sondern auch die Glaubwürdigkeit des Rechtsstaates erschüttern. Denn im Umfeld dieses Prozesses haben sich Politik und Justiz von den RAF-Terroristen dazu provozieren lassen, mit Mitteln zu reagieren, die eines Rechtsstaates unwürdig oder zumindest höchst fragwürdig sind. Die Frage der angemessenen, rechtsstaatlichen Bekämpfung des Terrorismus besitzt immer noch brisante Aktualität – siehe die Strafaktion Reagans gegen Libyen. ■

Lorenz Belser

Plenty

USA/Grossbritannien 1985.

Regie: Fred Schepisi

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/122)

Die Handlung kommt von David Hare, dem Autor und Regisseur von «Wetherby». Dieser englische Bühnenschriftsteller ist momentan im Kommen, wird lanciert, nicht nur im Film.

Eine junge, sehr gefühlsbetonte Engländerin, so die Story, kämpft 1943 in der französischen Résistance mit und schläft mit einem britischen Fallschirmspringerhelden. Nach dem Krieg kehrt sie zurück und lernt dabei einen Beamten der britischen Botschaft kennen, Raymond Brock. Für einige Zeit werden die beiden ein Paar. Doch die Zeit geht vorbei, und die junge, sehr gefühlsbetonte Engländerin spürt das. Man trennt sich. Von einem andern, sehr jungen Mann will sie ein Kind und schießt auf ihn, als



das nicht geht. In der Nervenheilanstalt besucht sie Raymond Brock. Sie wird Frau Brock, bewegt sich in Diplomatenkreisen, lebt in Jordanien, ständig exaltierter und resignierter. Dem Vorgesetzten ihres Mannes droht sie mit Selbstmord, falls er ihn nicht befördere. Und ihr Mann droht ihr mit erneuter Einweisung in die Nervenheilanstalt. Sie verlässt ihn. Sie findet ihren Fallschirmspringerhelden wieder. Jedoch auch wieder nur für eine Nacht.

Historie als Gefühlshintergrund für die Heldin – und für den Autor? Künstlerisch oder künstlich verknappte, doch weiterhin dünne, vordergründige Dialoge bestimmen den Film. Gemütlich werden Themen aufs Tapet gebracht: Ruhe, Friede,

Freiheit, Ideale, Gefühle.

«Plenty» greift weit und will kompakt sein, wie schon «Wetherby», wie viele Bühnenbestseller.

Verfilmt war «Wetherby» adäquat: Knapp, kompakt, doch gezielt hyperrealistisch. Bewussteste Farbigekeit, dramatische Lichtstimmungen, unruhige Travellings – so macht das Prätentiose Spass. «Plenty» sucht hier andere Wege. Auch der Australier Schepisi nimmt das Wort «adäquat» in den Mund. Er wolle David Hare treu bleiben. Diese seltene, vielversprechende Bescheidenheit schlägt sich dann auch im Film nieder. Doch leider nur als blasser Hauch.

Vor allem an inszenatorischer Raffiniertheit fehlt es hier. Die

gestalterischen Konzepte fliegen auf oder verselbständigen sich: So die gedämpfte, gefilterte Idylle des Anfangs, so das Ton-in-Ton, die vielen Innenräume, in die nie Aussenlicht fallen darf (dafür brennen überall Ständerlampen; ein alter Beleuchtertrick), so auch die bemühten, unspielerischen, funktionell sein wollenden Plansequenzen. Aufdringlich Unaufdringliches.

In all dem Kunsthandwerk geht jegliche Zeitstruktur – und sei es auch nur die eines subjektiven Zeitchaos – flöten. Längen, endlose, ratlose Dialoginszenierungen, nichtssagende Sequenzen schwimmen in diesem dezenten Bewusstseinsstrom mit, ohne erst aufzufallen. So dauert ein Film von knapp zwei Stunden subjektiv viel länger, und das Ende kommt willkürlich. Da fragt man auch denn nicht mehr nach fotografischen Ausrutschern. Man fragt nicht einmal mehr, warum hier das Scope-Format verwendet wurde.

Das Kunsthandwerk tarnt sich. «Plenty» scheint sehenswert, trotz allem.

Meryl Streep spielt die Hauptrolle, authentisch, fein und virtuos wie immer, man könnte ihr ewig zuschauen. Doch sie bleibt allein. Ihre Authentizität schwebt frei, ihre Nuancen luxurieren ziellos, und die für das Wesen dieses Films so wichtige Frage, was eigentlich das Wesen dieser Frau sei, bleibt offen. Tracey Ullmann wiederum, die ihren Gegenpart, eine vitale, kauzige Freundin spielt, passt ganz prächtig in dieses Filmwerk, pulvert auf, verliert ihr Profil nie, aber auch gar nie.

Wie sich da Kunsthandwerk tarnt, ist fast schon funktionell: Schliesslich geht es ja auch in dieser Geschichte um scheinhaft Konstruiertes, Freischwebendes. So scheint der Anfang,

die französische Episode, sehenswert. Abrupt wird sie geschnitten, scheint dann am Ende des Filmes wieder aufzutauchen. Doch nein: Die nicht mehr so junge, noch immer sehr gefühlsbetonte Engländerin hat nur die Vergangenheit beim Wiedersehen mit ihrem Fallschirmspringerhelden nachinszeniert. Ist das hier Thema? Liegt hier ihr Problem? Scheinhaftes scheint sehenswert: Für einmal entsteht dieser Effekt ganz bewusst. ■

Andreas Berger

Eleni

USA 1985.

Regie: Peter Yates

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/111)

Die Kampfhandlungen des Zweiten Weltkrieges gingen in Griechenland nach dem Rückzug der deutschen Truppen im Oktober 1944 bruchlos über in einen Bürgerkrieg zwischen monarchistischen und kommunistischen Truppen. Während in Athen König Georg die Regentschaft dem Erzbischof Damaskinos übertrug, versuchte im Norden die «Griechische Befreiungsfront» (EAM) eine kommunistische Republik zu etablieren. Dieser Krieg endete offiziell 1949, doch behinderten Einzelaktionen noch lange den Wiederaufbau der alten Ordnung.

Vor diesem Hintergrund spielt die eine Geschichte in Peter Yates' Film «Eleni». Eleni Gatzoyannis (Kate Nelligan) lebt mit vier Töchtern und dem kleinen Nikola im Dörfchen Lia. Von neidischen Nachbarn wird sie «Americana» genannt, weil ihr Mann Christos emigriert ist und sich in den USA eine neue Exi-

stenz aufzubauen versucht. Eleni gewährt dem revolutionären Lehrer Spiro (Ronald Pickup) in einer Notlage Unterschlupf, muss ihm und seinen Gesinnungsgenossen aber wenig später das Haus überlassen: Das Heim wird beschlagnahmt und zum Hauptquartier der Rebellenarmee umfunktioniert. Unter Leitung des Richters Katis (Oliver Cotton) errichten die durchweg unsympathisch gezeichneten Kommunisten eine brutale Willkürherrschaft. Zwangsrekrutierungen gehören zur Tagesordnung, auch eine von Elenis Töchtern wird zum Waffendrill gezwungen. Eleni will fliehen mit ihren Kindern, wird aber verraten. In Anwesenheit sämtlicher Dorfbewohner wird sie auf dem Dorfplatz als Anführerin einer faschistischen Verschwörung gebrandmarkt und kurz danach hingerichtet.

Die andere Geschichte von «Eleni» spielt über 30 Jahre später: Aus dem kleinen Nikola ist Nicholas Gage (John Malkovich) geworden, ein stattlicher «New York Times»-Journalist mit Frau und Kindern. Er leidet unter der düsteren Vergangenheit und ist im Gegensatz zu seinen Angehörigen nicht unglücklich, als ihn seine Zeitung in eine Aussenstelle nach Athen schickt. Entschlossen, mit jenem Mann abzurechnen, der das Todesurteil über seine Mutter gesprochen hat, reist Nicholas mit einem Revolver im Handgepäck nach Griechenland. Er besucht alte Spielkameraden und verbitterte Kriegsveteranen und findet nach dem Umweg über ein tschechoslowakisches Archiv auch Elenis Mörder Katis. Am Ziel seiner Racheträume lässt Nicholas aber den Revolver sinken, als er Katis' Tochter auftauchen sieht: Einmal muss ja der Kreislauf von Gewalt und Gegengewalt ein Ende nehmen.

Diese zwei Geschichten, die

durch eine dramaturgisch völlig willkürliche (und spannungslose) Rückblendentechnik miteinander verbunden sind, basieren auf authentischen Geschehnissen. Nicholas Gage hat die Geschichte seiner Kindheit, seiner Mutter Eleni und der Mördersuche zuerst in einem Bestseller, dann in einer Fernsehreportage verarbeitet. Dass er dabei dazu neigt, seine Mutter als Inkarnation alles Guten ins beste Licht zu rücken und ihre Peiniger als blindwütige ideologische Fanatiker zu verzeichnen, mag man ihm als Direktbetroffenem noch verzeihen. Von den Autoren der aufwendigen Produktion des Fernseh-Networks CBS dagegen, dem Drehbuchautor Steve Tesich und dem renommierten Regisseur Peter Yates («Bullit», «John and Mary», «The Deep»), hätte man mehr sachliche Differenzierung erwarten dürfen. Sie aber haben darauf verzichtet, Gages private Geschichte in einen grösseren historischen Zusammenhang zu stellen. Ohne Abstriche haben sie das gefährlich simple und naive Gut-Böse-Weltbild der Vorlage(n) übernommen und steigern den Mutterkult des Buches mit viel musikalischem und darstellerischem Pathos bis zur unfreiwillig komischen Karikatur. Schon lange vor der unerträglichen Hinrichtungsszene, wenn Eleni zu einem letzten Schrei nach ihren Kindern ansetzt, kippt die Geschichte um ins platte und leicht durchschaubare Melodram, das mit seinen propagandistischen Untertönen an die schauderhaftesten Kalte-Kriegs-Streifen der fünfziger Jahre erinnert und damit voll im Trend von «Rocky IV», «White Nights» und «Invasion USA» liegt.

In «Die Reise nach Kythera» (1983), einem der epischen Meisterwerke von Theo Angelopoulos, kehrt ein alter Kämpfer nach 30 Jahren Russlandaufenthalt in

seine griechische Heimat zurück. Der rebellisch und störrisch gebliebene Mann, der am Schluss mit seiner Geliebten auf einem Floss ins offene Meer treibt, hätte als Vertreter der anderen Seite vieles in Elenis Geschichte anders gesehen und interpretiert. Dass der mit viel Hollywood'scher Griechenland-Folklore garnierte Film nur herzlich wenig zur Auseinandersetzung mit jüngster Zeitgeschichte taugt, liegt wohl nicht zuletzt an den Produktionsstrukturen: Als Produzent zeichnet neben Nick Vanoff und Mark Pick auch Nicholas Gage verantwortlich, der (s)eine kleine Geschichte damit zum dritten Mal im grossen Stil vermarktet. ■

Ursula Blättler

Harem

Frankreich 1985.
Regie: Arthur Joffé
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/113)

«Harem» – schon das Wort allein weckt je nach Gesichtspunkt verschiedene Assoziationen. Gemeint ist natürlich jene spezifisch islamische Institution, die den Ehefrauen eines vermögenden Mannes einen bestimmten abgeschlossenen Bezirk innerhalb des Hauses zuweist, auf dass kein anderer Mann einen Blick auf das reservierte Besitztum werfe. Der Harem gilt, zusammen mit dem seit Khomeinis Machtübernahme wieder vermehrt populären Tschador (dem schwarzen Schleiergewand) als Inbegriff aller patriarchalischen Bevormundung von Frauen. Er ist aber auch Inbegriff jahrhundertalter westlicher Männerträume. Einmal einen Blick auf

das Verbotene zu riskieren und ein solch irdisches Paradies ausgesuchter weiblicher Schönheit von nahe zu besehen – diese Vorstellung hat westliche Maler, Musiker und nicht zuletzt auch Filmemacher seit jeher beflügelt. Was dabei wirklich hinter den Türen eines Harems früher oder heute vor sich ging, drang kaum in solche Traumbilder ein – gefragt war nur Exotisches aus Tausendundeiner Nacht.

Wenn nun ein junger französischer Filmemacher den Titel «Harem» über sein erstes längeres Spielfilmprojekt setzt, so weckt das sehr unterschiedliche Erwartungen. Erhoffen sich die einen Kinogänger einen (weiteren) voyeuristischen Blick auf das von betörenden Düften geschwängerte Reich der Scheherazade, so wünschen sich die anderen viel eher tiefergehende Einblicke in die wahren Lebensverhältnisse, die in einer derart männerdominierten Frauengemeinschaft herrschen. Auf den ersten Blick drückt sich der Franzose Arthur Joffé elegant um die heikle Aufgabe, diesem doppelten Anspruch gerecht zu werden. Ob «sein» Harem ein «echter» sei oder nur eine weitere Ausgeburt europäischer Phantasie, bleibt zunächst einmal dahingestellt. Die Frage erübrigt sich scheinbar, steht doch im Zentrum des Filmes nichts weniger als eine unverstellte direkte kulturelle Begegnung von Ost und West. Was passiert, wenn sich eine aufgeklärte Frau aus dem Hier und Heute unversehens als Braut unter vielen Bräuten eines ihr unbekanntem Orientalen wiederfindet und gezwungen ist, ihre eigene Welt- und Selbstsicht gründlich zu überdenken? Die Idee ist bestechend und verspricht Spannung; da könnten im Grunde alte und neue Geschlechterrollen ebenso ins Wanken geraten wie allzurasch gefasste kulturelle Vorurteile.

Denn noch fällt es uns leichter, die Polygamie pauschal als frauenfeindlich abzuqualifizieren, anstatt nach ihren Wurzeln und ihren Konsequenzen im jeweiligen gesellschaftlichen Umfeld zu fragen.

Die von Arthur Joffé mit offensichtlicher Begeisterung angestrebte Auseinandersetzung und anschliessende Versöhnung zwischen West und Ost, zwischen Frau und Mann im Harem findet dann aber leider auf der Leinwand letztlich doch nicht statt. Dafür fehlen schon die Voraussetzungen, die das Drehbuch (ebenfalls von Arthur Joffé) mit sich bringen müsste. Wenn die Figuren eines Spielfilms bereits als Stereotypen zu ihrem Leinwandleben erwachen, ist von ihnen nur in Glücksfällen ein veritabler Entwicklungsprozess zu erwarten, und hier bleibt er – nach hoffnungsvollen Ansätzen – aus. Dabei sind in diesem besonderen Fall die Stereotypen nicht einfach die erstbesten, sondern Stück für Stück sorgsam gesucht. Im Bestreben, Klischees zu vermeiden, ist der Autor offenbar dauernd in neue Klischeevorstellungen hineingestolpert. Sein Wüstenscheich, von Ben Kingsley so differenziert wie nur irgend möglich innerhalb der vorgegebenen Möglichkeiten dargestellt, ist gewiss kein von sich überzeugter strammer Haremsherrscher – dafür gerät er mehr und mehr zum hoffnungslos romantischen Märchenprinzen, der die Bürde der Frauengemächer lediglich als lästiges familiäres Erbstück mit sich herumschleppt. Und die New Yorker Grosstadt-pflanze, die er entgegen seinen Prinzipien eigenmächtig per Entführung aus dem Serail in den Wüstensand des Vorderen Orients umtopft, sie ist nicht einfach nur selbstbewusst und auf nicht näher definierte Weise «emanzipiert», sondern mischt

beruflich ausgerechnet an vorderster Front in der New Yorker Börse mit und ist ansonsten sehr, sehr einsam. Nastassja Kinski bekundet mit der unausgegorenen Typisierung ihrer Rolle deutlich Mühe. Komplexe Menschenwesen sollen die zwei sein, doch sie erscheinen lediglich als komplexbeladene Geschöpfe, die sich hinter den hohen Haremsmauern fast zwangsläufig in die Arme fallen müssen, weil sie ja irgendwo tief drinnen in ihren wunden Herzen Seelenverwandte sind.

Von einer kulturellen Auseinandersetzung kann natürlich unter solchen Umständen kaum mehr die Rede sein.

Sie findet wenigstens ersatzweise statt auf der Ebene des Dekors, indem Elemente orientalischer Tradition mit Elementen westlicher Zivilisation (Fernseher, Walkman, Kühlschrank) stets von neuem zu reizvoll kontrastierenden Stilleben kombiniert werden. Den Sündenfall hat dieses Paradies hinter den sieben Öltürmen bei den sieben Schleiern offenbar schon lange hinter sich, aber noch diese Aussage gerinnt in den geschmackvollen Bildern (und Tönen) von «Harem» unfreiwillig zum Klischee.

Wie wirklichkeitsfern die Dramaturgie von «Harem» bei allen gutgemeinten Bemühungen bleibt, zeigt sich am einfachsten in der Behandlung der Sprachproblematik. Die noch mitten im Kulturschock begriffene Amerikanerin stakst auf Stöckelschuhen zwischen ihren arabischen Wohngenossinnen herum und spricht natürlich kein Wort Arabisch. Anstatt dass sie sich die wesentlichen Grundbegriffe der fremden Sprache kurz aneignen würde, um ihr dringendes Bedürfnis nach Kommunikation anzumelden, schreit sie die munter plaudernden Frauen entnervt auf Englisch an, ob keine unter ihnen sprechen

könne? Aus dem betretenen Schweigen löst sich alsbald eine Frauenstimme, die – in akzentfreiem Englisch wiederum – sagt: «Hallo, ich bin Zelide und komme aus dem Atlasgebirge.» Allah sei Dank, eines der Mädchen kann sprechen. Was die anderen reden, bleibt bis zum Ende des Films unübersetzt, und so kommt das wahre Sprachproblem (dieses Filmes wie vieler ähnlich gelagerter Filme) nie zur Sprache.

Es ist leichter, über misslungene Filme zu lästern, anstatt nach den tieferen Gründen des Misslingens zu fragen. Hier hat sich ein junger und durchaus talentierter Kino-Enthusiast (sein Kurzfilm «Merlin et le cours de l'or» errang 1982 in Cannes eine Palme) einfach zuviel auf einmal vorgenommen. Das Mysterium der exotisch fremden Haremsinstitution sollte unangetastet bleiben, die Einrichtung selbst aber handkehrum als unzeitgemäss porträtiert werden, auf dass sie in Schönheit sterben könnte in diesem schönen und edlen Film. Das konnte ja nicht gut gehen, zumindest nicht ohne Frustrationen abgehen für den zwischen Stuhl und Bank sitzengelassenen Zuschauer. Als ehrgeiziger Versuch, wenigstens Unvereinbares dramaturgisch unter einen Hut zu bringen, unter väterlicher Mithilfe übrigens von so bewährten Kinoprofis wie Pasqualino de Santis (Kamera) und Ruggero Mastroianni (Schnitt), ist «Harem» sehr wohl von Interesse. ■

Bruno Loher

A Private Function

(Magere Zeiten)

Grossbritannien 1984.

Regie: Malcolm Mowbray

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/134)

Die Briten verstehen es, den ihnen eigenen Humor im Film auszudrücken. Dies dürfte jedem klar sein, der die Möglichkeit hatte, eines der sarkastisch-anarchischen Werke von Monty Python zu sehen. Doch schon zu Beginn der fünfziger Jahre existierte in England eine Komödiengattung, die dem spezifisch britischen Humor in der Filmgeschichte einen Platz sichern konnte. Es handelt sich dabei um die Ealing-Komödien. Sie wurden nach ihrer Produktionsstätte, den Ealing-Studios, benannt, in welchen nach haus-eigenen Drehbüchern und unter Förderung junger Talente eine eigene Komödiengattung entwickelt wurde. Es entstanden, oft unter Mitwirkung von Alec Guinness, Filme, deren Eigenart darin bestand, bizarre Ereignisse auf die normale, analytisch gezeichnete Wirklichkeit prallen zu lassen.

«A Private Function» erinnert stark an diese Ealing-Komödien der fünfziger Jahre. Dass er aber nicht ganz ohne den respektlosen Humor der Monty-Python-Gruppe auskommen muss, dafür sorgt deren Mitglied Michael Palin. Er spielt in «A Private Function» die Rolle des sanftmütigen Fusspflegers Gilbert Chilvers, der versucht, in einem kleinen Städtchen in Yorkshire gesellschaftlich und geschäftlich Fuss zu fassen. Es ist Nachkriegszeit, 1947, die Leute haben noch immer, vielleicht sogar mehr als je zuvor, unter den Folgen des Krieges zu leiden. Alles ist rationiert, das

Brot, die Eier, vor allem aber das Fleisch. Für ein beliebiges Stück Geschlachtetes oder gar für ein Schweinskotelett ist jedermann zu Betrug und Schwindel bereit. Die Nahrungsmittelknappheit scheint den ganzen Ort moralisch verdorben zu haben.

Die harten Massnahmen mit den nie ausreichenden Lebensmittelkarten trifft auch die High-Society des Landstädtchens: den überheblichen royalistischen Doktor, den Rechtsanwalt und den dicklichen Buchhalter. Sie möchten anlässlich der Vermählung von Prinzessin Elizabeth und Prinz Philipp ein Bankett veranstalten, zu dem sie alles, was im kleinen Städtchen Rang und Namen hat, einladen wollen. Damit ein standesgemässes Mahl aufgetragen werden kann, haben die drei ehrenwerten Herren mit einem ansässigen Schwarz-Bauern ausgehandelt, gleich selbst ein Schwein mästen zu dürfen. Allerdings muss die rosarote, grunzende Betty «unlizenziert» fetter werden. Denn Betty ist eine illegale, nicht registrierte Sau, welche dann für das grosse Fressen zu Ehren des Brautpaares zum Hauptgang verarbeitet werden soll.

Dass die ganze Sache aber nicht so reibungslos abläuft, wie sich dies die drei Honoratioren vorgestellt haben, dafür sorgt der frisch zugezogene Fusspfleger Chilvers. Wie überall auf der Welt wehren sich auch in Yorkshire die Alteingesessenen gegen Neuankömmlinge. Chilvers bekommt dies zu spüren, als er versucht, an der Hauptstrasse des Landstädtchens einen Pediküre-Salon zu eröffnen. Sein Vorhaben wird von den Stadt-Potentaten, insbesondere vom überheblichen Arzt, sabotiert. So ist Chilvers weiterhin gezwungen, mit seinem Fahrrad von Haus zu Haus zu radeln, um seinen Beruf ausüben zu können.

Bei einem dieser Hausbesuche stösst der Fusspfleger zufällig auf das verbotenerweise fett gewordene Borstenvieh. Die Gelegenheit, sich endlich für alle Schikanen, die er erdulden musste, rächen zu können, und dabei erst noch zu einem guten Stück Fleisch zu kommen, bringt ihn auf die Idee, Betty zu entführen. Seine Frau ist vom Einfall sofort begeistert. Sie wartet schon lange auf die Chance, sich im Landstädtchen gesellschaftlich etablieren und endlich den ihr zustehenden Platz im Establishment einnehmen zu können. Betty soll ihr nun zum ersehnten Aufstieg verhelfen. Denn in Zeiten der Nahrungsmittelknappheit gelingt es sogar einem Schwein, zum Statussymbol zu werden.

Man kann sich in «A Private Function» einfach an die vordergründig ablaufende Geschichte halten, man kann sich aber auch auf die Symbole dieser Geschichte konzentrieren. Auf die Symbole einer Gesellschaft, die eine in den Abfällen wühlende Schweinsschnauze immer wieder fündig werden lassen. Die überkommenen Traditionen und der Standesdünkel werden von Regisseur und Autor immer wieder schonungslos entlarvt.

Die Dialoge von Alan Bennett, der das Drehbuch schrieb und zur Zeit wahrscheinlich der bekannteste und möglicherweise auch profilierteste Stückeschreiber des englischen Fernsehens ist, sind messerscharf und verfügen über einen Humor, der sich an den Personen und Situationen entzündet. Die Idee zur Geschichte des Films entwickelte Bennett zusammen mit dem jungen Regisseur Malcolm Mowbray, der in «A Private Function» zum erstenmal in einem Spielfilm Regie führte. Das Duo verstand es, einen Film zu schaffen, der von jener Boshaftigkeit lebt, die wohl amüsant ist, aber auch ei-

nen bitteren Nachgeschmack hinterlässt.

Dass «A Private Function» daneben auch noch den echt britischen schwarzen Humor «versprüht», dafür sorgen nicht nur Bennetts Dialoge, sondern ebenso die skurrilen Charakterköpfe (verkniffene und etwas verschlagen dreinblickende Gesichter, aber nie ohne eine gewisse Würde), die Schauspieler, die die grössten Derbheiten servieren, als ginge sie dies alles nichts an, und die Gags, die der Film mit unnachahmlicher Nonchalance serviert.

Speziell hervorzuheben ist dabei die Leistung der Darsteller und darunter besonders jene von Maggie Smith. Sie spielt die von Lady Macbeth inspirierte Parodie einer eisernen Ehefrau, die den ambitionslosen Gatten mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln bearbeitet, um ihre Ziele zu erreichen. Zusammen mit Liz Smith als senile Mutter bildet Maggie Smith ein Mutter-Tochter-Tandem, das durch die divergierenden Absichten der beiden Charaktere immer wieder amüsante Situationen provoziert.

So entstehen einige geradezu abstruse Szenen, nachdem der Fusspflieger Chilvers die zu allem Unglück auch noch an akutem Durchfall leidende Betty ins Haus gebracht hat. Der zartbesaitete Mr. Chilvers bringt es natürlich nicht übers Herz, das rosafarbene, domestizierte Tierchen umzubringen, und so muss er dem Borstenvieh wohl oder übel sein eigenes Heim als Gehege zu Verfügung stellen. Die Besucher sind vom sich langsam im Haus ausbreitenden üblen Geruch zwar etwas irritiert, doch Mrs. Chilvers meistert die Situation, indem sie naserümpfend die Peinlichkeit mit dem schon fortgeschrittenen Alter der Mutter erklärt, was jene in der Folge doch leicht verunsichert.

Auch die ehrbaren Herren sind unterdessen nicht untätig geblieben und machen sich nach dem abhanden gekommenen Hauptgang auf die Suche. Es fällt ihnen leicht, die verlorene Betty wiederzufinden – sie brauchen ja nur dem Geruch nachzugehen. Mrs. Chilvers erwartet sie jedoch bereits. Bewaffnet mit einem wahrhaft umwerfenden Kleid, versucht sie, die Gäste mit weiblicher Anmut und einigen Cocktails zu bezwingen. Eine Szene, die wohl vielversprechend beginnt, dann aber leider nicht ganz zu halten vermag, was sie verspricht. Sie beginnt sich hinzuziehen und bricht so, wie dies leider auch an anderen Stellen vorkommt, den Rhythmus des Films.

Überhaupt gibt es in «A Private Function» einige Gags, die allzu leicht durchschaubar sind und dadurch gewisse Längen produzieren. Trotz allem aber lebendig und manchmal frech und «unanständig» inszeniert, gelingt es dieser Parodie auf gesellschaftliche Zustände immer wieder, makabren Humor aufkommen zu lassen.

Den sarkastischen Höhepunkt des Films bildet aber sicher der Schluss. Der Familie Chilvers ist es gelungen, sich die Teilnahme am Bankett und den damit verbundenen Einzug ins Establishment zu sichern. Zu diesem Erfolg dürfte jedoch die nährstoffreiche Betty mehr beigetragen haben als die ambitiöse Mrs. Chilvers. Die letzte Szene zeigt die endlosen Tische des Banketts, an denen auch die Chilvers ihren Platz zugewiesen bekamen, ganz am Ende eines Tisches, gleich neben den Toiletten ... ■

Thema: Deutscher Film

im Jahre Null

Malte Ludin

Die Episode des «Trümmerfilms»

«Wenn ich oder der Führer nicht so kunstliebend wären, wäre es sowieso aus. Dann wäre der grösste Teil der Schauspieler an der Front, der andere in den Rüstungsfabriken.» Joseph Goebbels, der dies befand, meinte es auch so; er, der «Minister für Volksaufklärung und Propaganda», der Herr des deutschen Films, ein Herr mit Zuckerbrot und Peitsche. Sein Wort konnte Filmmenschen erhöhen oder vernichten, seine Hand konnte schützen und zerstören. Er wusste, woran er war mit seinen Filmleuten, und sie wussten, woran sie mit ihm waren. Als es ums Überleben ging, da brauchte man einander mehr als zuvor.

Goebbels tat so, als stünde dem deutschen Film nach dem vorübergehenden Ernst der Lage noch eine grosse Zukunft bevor, und liess die Filmindustrie auf Hochtouren laufen. Jetzt, im Winter und Frühjahr 1945, als gewiss wurde, dass es keinen Ausweg mehr gab vor dem Ende, mahnte er die Filmmenschen zu einer Straffung ihrer Kräfte, hielt er sie an zum sparsamen Umgang mit dem Material und zur Disziplin bei der Arbeit. Die Produktion sollte hochgefahren, das Programm umgestellt werden: statt Filme mit Anspruch und Grösse heitere, den leichten Seiten des