

Filmkritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **33 (1981)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

Dass das Schweizer Trickfilmschaffen auf eine ansehnliche Kontinuität verweisen kann, wurde dem Besucher der Filmtage mit einem speziell zusammengestellten Programm von in den letzten zehn Jahren prämierten Werken verdeutlicht. Dieser aus Anlass des zehnjährigen Jubiläums des Cinégram-Wettbewerbs präsentierte Rückblick enthielt unter anderen Werken «Die Nägel» von Kurt Aeschbacher, «Das Duell» von Peter Haas, «La Maison» von Nicole und Jean Perrin,

«Anima» von Gisèle und Ernest Anserot oder «La forza del destino» von Hans Glanzmann. Leider fehlten einige hervorragende Animationsfilme, die man gerne wiedergesehen hätte. Es ist zu hoffen, dass die Qualität des einheimischen Trickfilmschaffens, von der man sich angesichts des Jubiläumsprogramms überzeugen konnte, zu einer verstärkten Verbreitung und Anerkennung dieser Filmkunst führt.

Robert Richter

FILMKRITIK

Sauve qui peut (la vie)

(Rette sich, wer kann (das Leben))

Frankreich/Schweiz 1980. Regie:
Jean-Luc Godard (Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 81/35)

In mehr als einer Hinsicht bringt Jean-Luc Godards erster Kinofilm seit 1975 («Numéro deux») Neues: Er spielt in der Schweiz, in die Godard für seine Arbeit vor einiger Zeit zurückgekehrt ist. Er versucht eine Verbindung von Kinofilm- und Videotechnik herzustellen und wird in je verschiedenen Fassungen auf der grossen Leinwand und auf dem kleinen Bildschirm gezeigt. Schliesslich hat man es trotz Elementen wie verlangsamten Bildfolgen wieder mit einem Film zu tun, dessen Bestandteile integriert sind.

Anlässlich einer Vorstellung in einer Schulklasse legt Godard seinem Hauptdarsteller – Paul Godard geheissen – eigene Worte in den Mund: Er mache Filme, weil er es nicht aushalte, ohne etwas zu tun. Davon hat man freilich seit «Numéro deux» nichts mehr gemerkt. Nachdem schon 1968 eine Zäsur in seinem Schaffen gebracht hatte, blieb er ab 1975 ganz aus dem Kino weg. Es gab bloss Berichte über ausufernde Video-Experimente und über Fernsehsendungen, die er geplant oder gar ausgeführt hatte, die aber in diesem oder jenem Stadium der Ausführung schubladisiert worden waren. Noch immer lag Godard offenbar quer zum System, hatte dieses seine Mühe mit dem

«Neuerer». Godard war konsequent ins Abseits gegangen. Er wollte frei vom Anpassungsdruck der Filmwirtschaft neue Wege suchen für sein altes Ziel: Die Realität des Bildes sichtbar zu machen und damit ein Bild der Realität zu gewinnen. Oder: Aus dem Medium ein Instrument zu rüsten, das nicht den Menschen die Sicht auf ihr eigenes Dasein verstellt, sondern diese Sicht gerade ermöglicht.

Von der Theorie zur Praxis: «Sauve qui peut (la vie)» zeigt ein Dasein, in welchem die Menschen Mühe haben, ihren Ort zu finden, einen Ort zum Leben. Die Enge der Gesellschaft, die Unwirtlichkeit der Städte und die gegenseitige Ausbeutung stehen der Freiheit, der Entfaltung und der Geborgenheit entgegen. In Kapitel gegliedert, erzählt der Film Geschichten von mehreren Personen, die handlungsmässig locker miteinander verbunden sind. Denise (Nathalie Baye) und Paul Godard (Jacques Dutronc) können sich über ein Zusammenleben nicht einigen. Paul bleibt in seinem Luxushotel. Denise zieht aufs Land. Paul begegnet der Prostituierten Isabelle (Isabelle Huppert). Diese stellt sich gegen Bezahlung Männern für ausgefallene Rituale zur Verfügung. Wenn sie nicht genügend abgeliefert, wird sie von ihren Zuhältern handfest bestraft. Paul versucht mit seiner Ex-Frau und seiner Tochter wieder ins Einvernehmen zu kommen. Bei einem zufälligen Treffen mit den beiden wird er von einem Auto zutodegefahren.



Verbindung zwischen Kinofilm und Videotechnik: Nathalie Baye in «Sauve qui peut (la vie)».

Diese Geschichten werden sprunghaft, im Stenogrammstil wiedergegeben. Das Gewicht liegt auf der Handlung, mehr noch auf der Bewegung der Figuren, in der die Handlung sich verkörpert. Das macht, dass der Film kühl, distanziert und sezierend wirkt (obwohl Godard nun nicht mehr das Medium selbst in seine Bestandteile zerlegt). Die besondere Art Sachlichkeit paart sich aber noch immer mit Spielereien, Insider-Andeutungen und Zitaten, die auch diesen neuen Film einem elitären Publikum vorbehalten. Wer sich nicht im gleichen literarisch-kulturellen Umfeld wie Godard bewegt, bleibt bei manchen Details schlicht «draussen».

Das gilt vor allem für die Figur Paul Godards, die offenbar dem Autor so nahe steht, dass er sich mit ihrer Kontrolle schwertut. Pauls Probleme mit Denise

bleiben skizzenhaft, wie auch deren Flucht aufs Land nur summarisch motiviert wird. Über Pauls Vorliebe für Hotelzimmer erfährt man gar nichts. Man kann bloss ahnen, dass er einer jener Typen ist, die immer unterwegs sein müssen, sich nicht entscheiden wollen. Er pendelt immer zwischen mehreren Möglichkeiten, auch in seinen Beziehungen zu anderen. Er scheint nirgendwoher zu kommen und nirgendwohin zu gehen, nicht in der Zeit zu leben, sondern bloss im Augenblick. Seine letzten Worte vor dem Sterben: Es gibt keinen Film, der nochmals abrollt, keine Vergangenheit und keine Voraussicht auf den Tod.

Anders Isabelle: Auch sie hat im Film keine Geschichte. Sie erscheint zwar oft nachdenklich, aber was in ihr vorgeht, erfährt man nicht. Sie dient als Gelegenheit, eine Mechanik vorzuzeigen, die Mechanik der Wirtschaft, die Mechanik auch der Filmproduktion. Provokativ (aber ohne Pikanterie) wählt Godard als Bild dafür das lächerlich-ingenieureuse Arrangement, das ein Manager mit zwei Dirnen

und einem Angestellten trifft, um sich zu befriedigen.

Die zuletzt beschriebene Episode (unter der Kapitel-Überschrift «Le commerce») mag Zweifel an Godards Absicht wecken. Über seinen Anspruch, einer neuen Sehweise den Weg zu bereiten, über sein radikales und auch moralistisches Engagement ist aber nicht so rasch ein Urteil zu fällen. Ein Film wie «Sauve qui peut (la vie)» erlaubt mehrere Lesarten (wie auch der Titel) und erschliesst sich nicht unbedingt bei erstem Ansehen. Verständnisschwierigkeiten sind fast zwangsläufig, wo einer Eigenes in eigener Sprache mitzuteilen versucht. Geduld ist gefordert, mehr als üblich. Man wird sich den Film vielleicht auch daraufhin ansehen müssen, wie er Bilder der Schweiz gegeneinanderstellt: Die in sich ruhende Genfersee-Landschaft und die (kombinierte) Städtkulisse von Genf und Lausanne. Es gibt Entdeckungen zu machen in Godards Film. Bloss sind die Hürden beim Zugang zu ihm nicht weniger hoch gestellt als in früheren Arbeiten des Franco-Schweizers.

Edgar Wettstein

Wege in der Nacht

BRD 1979, Regie: Krzysztof Zanussi
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 81/40)

Am 9. September 1979, 40 Jahre nach Hitlers Überfall auf Polen, strahlte das Erste Deutsche Fernsehen diesen Film des Polen Zanussi aus, die traurig-vergebliche Liebesgeschichte zwischen einem deutschen Offizier und einer adligen polnischen Gutsbesitzerin 1943 im besetzten Polen. «Die Geschichte, die ich erzähle, stammt nicht aus meinen Erinnerungen, sie stammt aus der (Kollektiverinnerung), auf die ich in meinem Film hinweise, genauer gesagt, den Erinnerungen meiner Familie. Einiges hat mir meine Mutter erzählt, einiges mein Vetter, einiges habe ich selbst erfunden. So entstand eine Geschichte, die den uralten Archetypus unserer Kultur aufgreift: Liebe zwischen den Feinden und der sich daraus ergebende

Zwiespalt zwischen der Treue den eigenen Gefühlen gegenüber und dem Pflichtbewusstsein gegenüber der Gemeinschaft, dem eigenen Volk. (...) Ich weiss nicht, ob ich das Thema völlig bewusst gewählt habe, aber ich will versuchen, die Wahl nachträglich zu begründen. Ich bin häufig im Westen. Ich habe den Eindruck, dass heute, nach dem Abflauen der Jugend-, der Studenten-Revoluten und der Begeisterung für gemeinsame Probleme viele Menschen Zuflucht im Privaten suchen. Überdrüssig der Politik, möchten sie erneut glauben, dass man private Erlebnisse von der Geschichte, vom Gedächtnis und von der Gemeinschaft isolieren kann» (Zanussi).

Herbst 1943: Im Generalgouvernement für die besetzten polnischen Gebiete wartet eine deutsche Division auf Ersatz und neue Ausrüstung. Auf einem Gutshof mit reichbestückter Bibliothek und Musiksalon sind die Offiziere einer Artillerie-Abteilung untergebracht, reetablieren sich und warten auf einen neuen Einsatzbefehl. Hauptmann Hans Albert, im Zivildienst Universitätsdozent und sarkastischer Zyniker, und sein jüngerer Vetter Friedrich von Odenthal (Mathieu Carrière), der noch Literatur studiert, vertreiben sich die Zeit mit philosophischen Gesprächen. Friedrich verliebt sich in Elzbieta (Maja Komarowska), die Tochter des Gutsbesitzers, der ins Gesindehaus ausziehen musste. Der schlanke, dunkle Asket verfällt der weiblich-mütterlichen Ausstrahlung der üppig-blonden Polin und vergisst darob seine Verlobte in der Heimat. Weil sie beide vieles gemeinsam haben – eine ähnliche Erziehung, eine ähnliche kulturelle Tradition, dieselbe Liebe zu Musik und Kunst –, glaubt der Deutsche, die Polin gewinnen zu können. Aber die Baronin weist ihn schroff und unmissverständlich ab: «Sie und ich stehen auf beiden Seiten der Front. Muss ich das Fenster schliessen, damit Sie das begreifen.»

Aber Friedrich lässt nicht locker, und die beiden kommen sich in Gesprächen allmählich näher. Zum erstenmal schlägt sein Herz nicht nur für Literatur und Kunst, sondern für das leidenschaftliche, volle Leben. Ganz benommen von der Gegenwart der schönen, kultivierten Frau,



Unmögliche Liebe zwischen den Fronten:
Maja Komarowska und Mathieu Carrière.

die nur langsam und widerstrebend auf die Werbung des «Feindes» reagiert, verrät er ihr eines Tages ungewollt den Einsatztermin seiner Einheit gegen polnische Partisanen, mit denen Elzbieta in Verbindung steht. Die Deutschen geraten in eine Falle, und im Gefecht wird sein Vetter getötet. Hans fühlt seine Liebe und sein Vertrauen von Elzbieta verraten und missbraucht und zieht sich von ihr zurück. Aber nun sucht Elzbieta den Kontakt zu ihm und drängt ihn, einen der gefangenen Partisanen, ihren Bruder, zu retten. Wider besseres Wissen, aber noch unter dem Schock der unmenschlichen Brutalität, mit der die Gestapo, seine Landsleute, den hochkultivierten Gutsbibliothekar Amadei (Zbigniew Zapariewicz), der sich in der deutschen Literatur besser auskannte als jeder Offizier der deutschen Wehrmacht, als Juden enttarnten und erschossen, ermöglicht er es Elzbieta, den

Gefangenen, der in Wirklichkeit ihr Mann ist, freizukaufen.

Auf einem kurzen Urlaub heiratet Friedrich seine Braut, schwängert sie und macht Wochen später auf der Fahrt an die russische Front noch einmal in Polen Station. Er trifft Elzbieta auf einem Friedhof: Ihr Mann ist an den Folgen der Verhöre gestorben, ihr Vater umgekommen, das Gut niedergebrannt. Zum Abschied übergibt er Elzbieta einen Brief, ein Buch und einen Siegelring zur Erinnerung. Dann fährt er an die Front, von der er nicht mehr zurückkehren wird.

In einem Epilog besucht ein Historiker die inzwischen erwachsene Tochter Friedrichs, um ihr Elzbietas in Polen gefundene Erinnerungsstücke zu überreichen und sie über ihren Vater zu befragen. Doch die Tochter ist an den «alten Geschichten» nicht interessiert: «Ich weiss nicht, ich habe ganz andere Sorgen. Mein Vater hatte mit meinem Leben nichts zu tun. Ich bin erst nach seinem Tode geboren. Fast wie eine künstliche Befruchtung.» In diesem Epilog ist begründet, warum Zanussi diesen Film überhaupt gedreht hat: Er will

die Nachkriegsgeneration nachdrücklich daran erinnern, wie wichtig es ist, diese «alten Geschichten» zu kennen, da sie immer noch eine Rolle in den Beziehungen zwischen Deutschland und Polen spielen. Ohne das Wissen um die Gewalttaten und das Leid, das die Völker unter den Deutschen im Zweiten Weltkrieg erlitten haben, ist weder die Vergangenheit noch die Zukunft zu bewältigen. «Ich gehe heute durch die Strassen Kölns und schaue in die Gesichter meiner deutschen Altersgenossen; aber wenn ich an die Deutschen denke, die nach dem Krieg geboren wurden, so muss ich mir als Pole die Frage stellen, ob sie von den Ereignissen der Geschichte beeinflusst wurden, ob sie im entscheidenden Augenblick ihren Konformismus ablegen, ob sie der Gewalt und Befehlen trotzen können, das heisst: ob sie fähig wären, bewusst und verantwortungsvoll «Nein» zu sagen» (Zanussi).

Wie die meisten anderen Filme Zanussis ist auch «Wege in der Nacht» geprägt von einem Dialog mit philosophischer Tiefe und ruhigen, statischen Bildern, stimmungsvoll tristen Landschaftsaufnahmen und sorgfältig arrangierten Intérieurs. Trotz des verhaltenen Grundtones ist «Wege in der Nacht» alles andere als ein trockenes didaktisches Lehrstück: Viele Szenen sind von unmittelbarer, intensiver Sinnlichkeit (was nichts mit nackter Haut zu tun hat), und es fehlt auch nicht an der Schilderung heftiger, bis an die Grenzen des Kitschs gehender Gefühle. Allerdings geraten einige Figuren in die Nähe des Klischees, so etwa die Gegenüberstellung der lebensnah sinnlichen, rational-politisch selbstbewussten Polin (eindrücklich verbindet Maja Komarowska die kämpferische, verschlossene Notwehr der Unterlegenen mit der Sensibilität einer liebenden Frau) und des durch die Liebe zum «Schönen» geadelten «guten Deutschen» Friedrich. Zanussi zwischen sensibler Intensität und moralischer Rigorosität balancierender Film deckt dennoch eindrücklich die Absurdität des Krieges auf am Beispiel einer Liebe, die sich im Spannungsfeld der Macht, die das Verhältnis zwischen «Sieger» und «Unterlegener» bestimmt, als unmöglich erweist.

Franz Ulrich

Smierć Prezydenta (Der Tod des Präsidenten)

Polen 1977. Regie: Jerzy Kawalerowicz
(Vorspanangaben s. Kurzbesprechung 81/50)

Jerzy Kawalerowicz gehört zu den Altmeistern des polnischen Films. Als künstlerischer Leiter der «Kadr Einheit» galt er zusammen mit Andrzej Munk und Andrzej Wajda als Erneuerer des polnischen Films nach der Stalin-Ära. Nach «Pociąg» (Der Nachtzug, 1959) gelang ihm 1961 mit «Matka Joanna od Aniolów» (Mutter Johanna von den Engeln) der Durchbruch auch im Westen. Mit politischen Mechanismen, mit dem Problem der Macht setzte er sich bereits 1965 in «Faraon» auseinander und nahm diesen Themenkreis 1977 – nach siebenjähriger Produktionspause – mit «Der Tod des Präsidenten» wieder auf. Beschrieben werden acht Tage aus der polnischen Geschichte, acht Tage im Dezember 1922, während denen der erste Präsident der polnischen Republik gewählt wird. Das Parlament ist gespalten in eine starke nationalistische Rechte und eine aus mehreren Parteien zusammengewürfelte Linke. Mehr zufällig entscheidet sich die Wahl im fünften Wahlgang für Gabriel Narutowicz. Narutowicz ist erst vor zwei Jahren aus der Schweiz nach Polen zurückgekehrt. In der Schweiz war er Professor für Wasserbau an der ETH. Er bezeichnet sich als «radikalen Demokraten» und gehört keiner Partei an. Wider Willen ist er von einer linken Gruppierung zur Wahl vorgeschlagen worden.

Auf den Strassen Warschaus demonstrieren Nationalisten und junge Faschisten gegen die Wahl dieses «nicht-polnischen Verräters». Sie versuchen, die Verteidigung mit Strassenbarrikaden und Entführung aller linken Parlamentarier zu sabotieren. Polizei und Militär stehen auf der Seite der Rechten. Narutowicz lässt sich nicht einschüchtern und nimmt seine verfassungsmässigen Rechte in Anspruch. Während seiner Verteidigung kommt es auf den Strassen zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen Rechten und Bauern. Am zweiten Tag nach seinem Amtsantritt wird Gabriel Narutowicz

während der Eröffnung einer Kunstausstellung vom rechtsextremistischen Kunsthistoriker Eligiusz Niewiadomski erschossen. In einem Monolog verteidigt Niewiadomski seine Tat als politischen Akt nicht gegen Narutowicz als Person, sondern gegen die «antinationalistischen Tendenzen», die er verkörpert.

Diese acht Tage werden rein chronologisch im Film dargestellt. Die Zeit wird mittels eingeblendeten Zwischentiteln markiert. Kawalerowicz glaubt an die natürliche Dramatik historischer Ereignisse – und beweist mit diesem Film auch, dass er recht hat. Die Spannung beruht nicht auf dem einfachen «Who done it», sondern auf der Zweifrontenbildung zwischen links und rechts einerseits und auf den hinterhältigen Machenschaften andererseits. Es interessiert, mit welchen Argumenten die Nationalisten und insbesondere der Attentäter sich rechtfertigen, und wie sich Narutowicz dazu verhält.

Obwohl er als Handlungsträger fungiert, wird er als Person nur schematisch von aussen charakterisiert. Das mag allerdings an der vorliegenden, um rund 50 Minuten gekürzten Exportfassung liegen, die – nach früheren Kritiken zu schliessen – stark vom Original abweicht. Zum Beispiel durchbricht im Original der Monolog des Mörders die strenge Chronologie des historischen Ereignisses, während in der westlichen Kinofassung der Mörder nur flüchtig und unbestimmt – quasi ausserhalb seiner «Aufgabe» – auftaucht. Damit wird diese Fassung mehr den westlichen Sehgewohnheiten gerecht, indem beim nichtpolnischen Zuschauer auch keine Kenntnisse der politischen Situation in diesem Dezember 1922 vorausgesetzt werden. Gerade deshalb ist es aber sehr schwierig, sich in dem ohnehin chaotischen Gewirr von Namen und Parteien zurechtzufinden. Besonders die Szenen in der Schweiz, das Begräbnis der Frau Narutowicz' und die Bahnfahrt nach Polen sind jetzt nichts weiter als sinnentleerte Verzierungen, die zur Exposition Narutowicz' nichts beitragen. Auch die Parallel-Montage des Monologs Niewiadomskis zur Begräbnisszene am Ende des Films fällt jetzt in Gestaltung und Dramatik deutlich von den

übrigen straffen und präzisen Schilderungen ab.

Was aber bleibt, sind die Bilder. Wie häufig in polnischen Filmen nehmen die Dialoge eine stark bedeutungstragende Stellung ein. In diesem Fall steht der verbale Sprache aber eine ebenso tragfähige und innovative Bildsprache entgegen. Die Parteien werden während der Wahlen nicht durch Statements, sondern durch ihren Platz innerhalb des Parlaments charakterisiert; der «Präsident» vermittelt seine Überzeugungen und seine Stärke durch eine fast wort- und gestenlose Darstellung. Dekor und Kostüme sind unaufdringlich präzise, nicht sauber und frisch, sondern authentisch. Und die Massenszenen sehen gar nicht so teuer und spektakulär aus. Vielmehr sind sie wesentlicher Träger politischer Standortbestimmungen. Diese ganze inszenatorische Disziplin ist schon wieder so treffend, dass sie der thematischen Gestaltung nie als Blickfang im Weg steht. Die Kamera bewegt sich wie zufällig unter den Massen und vermittelt so den Eindruck einer Direktreportage. Allein schon diese lockere und zugleich beherrschte Kameraführung ist ein Meisterwerk, auch was die Beleuchtung betrifft: Der Parlamentssaal in einem fast durchsichtigen Weiss und am Schluss der einsame Gang des Präsidenten durch die nachtblauen, verlassen Räume; die hellen Winterszenen zu Anfang des Films und die schmutziggraue kaltnasse Begräbnisszene.

«Der Tod des Präsidenten» ist ein dichtes Gefüge perfekter Einzelleistungen. Der ganze Produktionsstab scheint hier problemlos diszipliniert zusammengearbeitet zu haben. Von Zeitnot und engen finanziellen Erwägungen ist nichts zu spüren. Das polnische Produktionssystem erweist sich mit diesem Film als aussergewöhnlich effizient.

Verglichen mit der jüngsten Generation polnischer Regisseure, unter anderem mit Feliks Falk («Die Chance») und Krzysztof Kieslowski («Amator»), die in ihren Filmen unverholen zur Kritik an politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen ansetzen, bewegt sich Kawalerowicz jedoch noch in einem absolut systemkonformen Rahmen. Wo wären die

polnischen Arbeiter heute, wenn sie sich an die Moral des Films – die Aufforderung zu Toleranz und Masshalten würden?

Barbara Flückiger

Lili Marleen

BRD 1980. Regie: Rainer Werner Fassbinder (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 81/45)

Laterne reimt auf Kaserne: Das ist sozusagen der Haupteinfall für das Lied «Lili Marleen». Die Laterne wird zum Sinnbild für den Abschied des Soldaten von seiner Geliebten, für Trennungsschmerz und Sehnsucht nach Rückkehr. Ihr Schein grenzt einen kleinen Bezirk von Geborgenheit ab gegenüber der Heimatlosigkeit des Soldaten, seinem Ausgeliefertsein an Entbehungen, Angst und Tod. Schleppend-schnulzig gesungen, mit «rauchiger» Stimme, wurde das Lied im Zweiten Weltkrieg zum phänomenalen Erfolg, der alle Fronten übersprang. Lale Andersen, vordem eine kaum bekannte kleine Sängerin aus Bremerhaven, stieg mit ihm zum Star auf. Andere übernahmen es später in ihr Repertoire.

Es scheint, dass Zufälle nicht unwesentlichen Anteil hatten an der Karriere von «Lili Marleen». Geschrieben wurde der Text bereits 1915 von Hans Leip, angeblich stilgerecht beim Wacheschieben und in Erinnerung an zwei Frauen namens Lili und Marleen. Die Vertonung durch Norbert Schultze erfolgte dagegen erst 1938. Lale Andersen sang 1939 die «Lili» auf Schallplatte, ohne Erfolg. Erst 1941 begann der weitreichende deutsche Soldatensender Belgrad das Lied mit dem Zapfenstreich-Schluss zum Ausklang seines Programms abzuspielen – mit unerwarteten und nicht überall erwünschten Folgen. Während die Hörer an der Front und zuhause die «Lili» mehr als jeden anderen Titel wünschten, während alliierte Kämpfer sie unbeschadet ihrer Herkunft mitsummten oder dazu eigene Textversionen improvisierten, soll sich Goebbels Sorge gemacht haben über die «wehrkraftzersetzende» Wirkung der «Schnulze mit dem Leichengeruch». Dichtung oder Wahrheit – der Propa-

ganda-Minister vermochte den Erfolg des Liedes nicht mehr als vorübergehend zu hemmen.

Dichtung und Wahrheit: Sie sind in der Geschichte von «Lili Marleen» kaum sauber auseinanderzuhalten. Lale Andersen hat sie in ihrer Autobiographie («Der Himmel hat viele Farben») munter untereinander gemischt, und Fassbinder und der Lieferant des Drehbuch-Entwurfs, Manfred Purzer, haben es mit ihr gehalten und noch einiges hinzugefügt. Das Resultat ist eine kräftig ausgeschmückte Legende, in der die private Geschichte der Sängerin Wilkie (so ihr Name im Film), vor allem ihre unerfüllte Liebe zum in der Schweiz lebenden Musiker David Mendelsson breiten Raum einnimmt. Weil Mendelsson (zu dessen Figur Rolf Liebermann die Inspiration geliefert hat) in einer jüdischen Fluchhilfe-Organisation tätig ist, gerät Wilkie in eine heikle Doppelstellung: Sie lässt sich von NS-Größen begünstigen und umwerben, gar vom Führer empfangen. Für ihren Geliebten spioniert sie andererseits den Endlösungs-Terror aus – bis die Verbindung aufgedeckt wird und Wilkie in Ungnade fällt. Nach einem Selbstmordversuch rettet sie mit einem Auftritt direkt aus dem Spitalbett den Nazis die Show und sich vor ihrer Rache. Bei Kriegsende folgt ein Abschied fast so traurig wie im Lied. Mendelsson ist inzwischen verheiratet und als Konzertdirigent erfolgreich. Ein letzter Blickwechsel auf der Treppe zu seiner Garderobe, während im Saal noch Beifall rauscht, ein versöhnlicher Zuspruch der Ehefrau an die Rivalin – und Wilkie entsagt für immer dem ersehnten Glück.

Glück in der Liebe und Glück im Beruf, sie können für Wilkie nicht zusammenkommen. Das tönt nicht nur nach Romanheft-Weisheit, sondern wird im Film auch so dargeboten, mit all den traurig-schönen Zusammentreffen, Missverständnissen und fatalen Schicksalswendungen, die dazu gehören. Fassbinder kommentiert, er habe sich nicht nur für die Geschichte des Liedes, sondern auch für diejenige der grossen unerfüllten Liebe interessiert, als er das Angebot seines Produzenten annahm. Dieser organisierte sich zur «künstlerischen Potenz» (Verleihinformation) des «Spielleiters» (Nazi-Jargon



Karriere einer Edelschnulze im «braunen» Reich (Hanna Schygulla).

im Vorspann) einige internationale Stars hinzu und machte die nötigen zehn DM-Millionen für eine Grossproduktion locker, die ihm für einen so populären Stoff angemessen schien. Das Resultat lässt keine Zweifel aufkommen, um was es dabei jedenfalls nicht ging: Um die Konfrontation der Schnulze mit der Kriegswirklichkeit. Wenn schon, geht Fassbinder den umgekehrten Weg: Er gleicht den Film dem Lied an und überzieht die Effekte kräftig. Er inszeniert nach Mustern des deutschen Vor- und Nachkriegsfilms (derlei Techniken sind freilich international, weshalb auch Hollywood angeführt werden könnte) und strickt die Masche so grob als nur möglich. Ironie? Sicherlich. Die Bilder von den an allen Fronten andächtig lauschenden Deutschen, Briten, Amerikanern und Rotarmisten sind überdeutlich gestellt; Welt- und private Geschichte werden bei jeder Gelegenheit mit Zufalls Hilfe dramatisch verknotet; Nazis, Mitläufer und Widerständler fin-

den sich nahezu gleichmässig klischiert und womöglich chargiert (herausragendes Beispiel: Fassbinders eigener Auftritt als Widerstands-Chef Günther Weisenborn); und für jene, die es sonst nicht merken, signalisiert die Musik mit gelegentlichen Missklängen, dass das alles in Wirklichkeit natürlich überhaupt nicht schön und hehr gemeint ist.

Wie es freilich Fassbinder, seine Helfer und sein Produzent wirklich meinen, ist eine andere Frage. Die aufwendigen Dekors im wieder in Mode gekommenen Geschmack jener Jahre samt Nazi-Folklore sind nicht bloss historische Reminiszenzen. Zu ausdauernd kostet die Kamera die Arrangements aus, bringt sie die knallige Licht- und Farbregie zur Geltung; zu glatt sind auch Revue-Szenen und Feuer-schläge ineinandermontiert zum kontrastreichen Spektakel. Und schliesslich kann sich Fassbinder nicht genügen, seinen Star Hanna Schygulla in immer neuen Frisuren und Roben, als Tingeltangel-Sängerin, schmachtende Geliebte oder in der Pose der umjubelten Sängerin zu bewundern. Ironische Brechung, selbst sarkastische Verhöhnung ist da

nur noch Vorwand, das Publikum mit dem ganzen Schwulst von falschen Gefühlen und historischem Kitsch eben doch zu gängeln. Vielleicht will Fassbinder mit seinem Film den Beweis antreten, dass wir heute nicht viel weiter sind als vor

vierzig Jahren. Dann kann er mit dem Produzenten zusammen zufrieden sein, wenn die aufgewendeten Millionen wieder eingespielt sind – was ja als Kalkulation dem ganzen Unternehmen zugrundeliegen muss. Edgar Wettstein

TV/RADIO-KRITISCH

Wollust oder Gutknechts Traum

Zu June Kovachs Film aus der Reihe «Die sieben Todsünden», Fernsehen DRS, 19. Februar, 20.50 Uhr.

Regie, Buch und Schnitt: June Kovach; Kamera: Pio Corradi; Kameraassistent: Rainer Maria Trinkler; Redaktion: Lutz Kleinselbeck; Darsteller: Fritz Lichtenhahn, Janos, Sibylle Canonica, Franziska Spalinger, Ulrich Bodamer u. a.; Produktion: Schweiz 1980/81, Nemo-Film (Georg Radanovicz) für Fernsehen DRS, 16 mm, Farbe, 58 Min.; Verleih: noch offen.

An einer Diskussion der Solothurner Filmtage wurden die Autoren der Fernsehreihe «Die sieben Todsünden» als «Fernsehuren» beschimpft, weil sie sich zum Fernsehen für ein relativ gut dotiertes Budget (pro Film etwa 600 000 Franken) ins Bett gelegt, dem gängigen Konsumstandard des Fernsehens angepasst und um die Gunst des Publikums gebuhlt hätten. Wenn dieser Vorwurf für den einen oder anderen Autoren der «Todsünden» vielleicht nicht ganz unberechtigt sein mag, weil er sich dem Nivellierungsdruck des Fernsehens insofern angepasst hat, um bei einem TV-Durchschnittspublikum «anzukommen», so trifft ein solcher Vorwurf ganz gewiss nicht auf June Kovachs Beitrag «Wollust oder Gutknechts Traum» zu. Dieser Film ist wider alle Fernsehkonventionen gestrickt, er erzählt nicht «logisch» und linear, sondern diskursiv und assoziativ. Der Film lässt sich überhaupt nicht einfach «konsumieren», sondern verlangt vom Zuschauer ein intensives Hinsehen und Zuhören, eine konzentrierte Auf-

merksamkeit und eine angestrengte Gedankenarbeit, um das Puzzle dieses Films zusammensetzen und verarbeiten zu können. Da ist natürlich der Vorwurf allzu grosser Kopflastigkeit rasch bei der Hand. Doch dürfte er hier daneben treffen, weil gerade dieser Film mit dem (männlichen) Intellekt allein nicht zu bewältigen ist. Gefordert ist vielmehr ein intensives Erspüren dessen, was die Bilder signalisieren, um daraus einen Zusammenhang und eine Aussage zu erschliessen. Aber diese Aussage lässt sich nicht auf Eindeutigkeiten festlegen. Mir ist der Film geradezu «chinesisch» vorgekommen. Wie in der chinesischen Philosophie und Kultur gibt es hier kein eindeutiges Entweder-Oder, kein Schwarz/Weiss und keine vordergründige Dialektik, von denen das abendländische (männliche) Denken so stark geprägt ist. Hier dominiert vielmehr ein Denken und Fühlen des «Sowohl-als-auch»: Die Bilder und Szenen sind nicht eindimensional, sondern vielschichtig. Je nach dem Zusammenhang, in den sie gestellt sind, schillern sie in verschiedenen Bedeutungen, werden ambivalent.

Es ist klar, dass ein solches Werk hohe, in vielen Fällen zu hohe Anforderungen stellt an ein Fernsehpublikum, das nur an die eindimensionale Konsumkost der Serien, Sportsendungen und Trivialfilme gewohnt ist. Wer aber vom Fernsehen nicht nur Zerstreuung und Zeitvertreib, sondern Anregungen und Anstösse zum Denken und zu neuen Erfahrungen und Auseinandersetzungen erwartet, wird diesen Film als fruchtbare und anregende Herausforderung und Provokation zu würdigen wissen. Nicht ganz auf ihre Rechnung werden jene kommen, die auf-