

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 36 (1984)  
**Heft:** 5

**Rubrik:** Filmkritik

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 19.03.2025

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

## Mann ohne Gedächtnis

Schweiz 1984. Regie: Kurt Gloor  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung  
84/70)

I.  
Ein Funkspruch im Polizei-Streifenwagen: Bei einer Autobahnraststätte irrt ein junger Mann herum, blond, so und so gross, trägt eine graue Jacke, Jeans und Turnschuhe, möglicherweise auch eine Waffe. Die Patrouille fährt hin. Einer, der auf die Beschreibung passt, hockt am Strassenrand, den Kopf in den Armen verborgen, hilflos. Der Fluchtversuch, den er unternimmt, ist aussichtslos. Waffe findet sich keine auf dem Mann, auch kein Ausweis. Mehr als etwas ausländisches Kleingeld, eine Packung französischer Zigaretten und ein grösserer Vorrat Kaugummi geben die Taschen bei der Durchsuchung kaum preis. Und der Mann bleibt stumm wie ein Fisch, ist nicht ansprechbar.

Verlegenheit auf dem Polizeirevier: Polizisten-Psychologie – irgendwo angesiedelt zwischen Verhöroutine, freundlicher Aufforderung und Drohgebärden – hilft auch nicht weiter. «Warte nur; wir haben noch jeden zum Sprechen gebracht!» Er sieht zwar nicht verladen aus, der junge Mann, aber immerhin hat man ein Medikamentenfläschchen und auch etwas Shit bei ihm gefunden – höchst verdächtig, nicht wahr? Dann gelangt, wen verwundert's, das Allerweltsmittel zum Einsatz: Ellbogenschlag in die Magen-grube. Mehr als ein schmerzverzerrtes Gesicht ist allerdings auch damit nicht zu erreichen.

«Wir haben noch jeden zum Reden gebracht, wir haben Zeit,» heisst es auch im Untersuchungsgefängnis, vor allem nachdem der Arzt die Unversehrtheit der Stimmbänder festgestellt hat. Die Sprachlosigkeit des Unbekannten wird

zur Provokation. Doch weder eine Kaltwasser-«Therapie» noch Schläge lösen dem Mann die Zunge. Eine Schramme über dem Auge bleibt das einzige Ergebnis der brutalen Behandlung.

II.  
Der stumme Mann ohne Identität, ohne Herkunft und scheinbar auch ohne Ziel wird – folgerichtig sozusagen – in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Was Polizei und Verhörbeamte nicht fertiggebracht haben, nämlich einem unbekanntem Menschen jene klassifizierbare Akte zu verpassen, die ihn erst zum unbescholtenen oder aber bereits einschlägig polizeilich erfassten Mitglied unserer Gesellschaft macht, soll nun den Seelenschlossern überlassen werden. Benares, so wird der geheimnisvolle Stumme fortan an seinem neuen, keineswegs freiwillig gewählten Aufenthaltsort genannt, gerät in die Mühlen der Psychiatrie. Vermutungen kursieren: Tumor, Schizophrenie, Schockerlebnis mit hysterischer Reaktion und Gedächtnisverlust, selbstgewählte Kommunikationsverweigerung kommen als mögliche Diagnosen in Frage. Und der Verdacht, dass Benares ein gerissener Simulant ist, schwebt auch immer in der Luft. Er wird getestet und unter den Einfluss von Psychopharmaka gesetzt: ergebnislos, was die medizinischen Befunde betrifft, verhängnisvoll in Bezug auf die Persönlichkeit des Patienten, der langsam aber sicher ein psychisches Wrack wird.

Den Sprachlosen wiederum zum Reden zu bringen, wird in der Klinik zu einer Art «Erstentdecker-Syndrom» aus verschiedenartiger Motivation. Die Direktion ist den Behörden ein Resultat schuldig, und sie will es – dem Ruf des Hauses verpflichtet – auch liefern. Die Ärzte, getrieben vom ethischen Beweggrund der Hilfe, aber auch von der wissenschaftlichen Neugier, wollen das Geheimnis um

den Unbekannten lüften, neue Erkenntnisse in einem Forschungsgebiet erhoffend, das sich weniger auf gesicherte Erkenntnisse der Wissenschaft als auf Vermutungen abstützen hat. Die Betreuer von Benares schliesslich, eine Sozialarbeiterin und ein Pfleger, stellen menschliches Mitgefühl in den Vordergrund ihrer Bemühungen. Der Persönlichkeitszerfall des Patienten im psychologischen Test- und Stressgefüge löst bei ihnen – wohl nicht zum erstenmal – Betroffenheit und Abneigung gegen ein System aus, das mit den gefährlichen Mitteln einer letztlich wenig kontrollierbaren Bewusstseinsbeeinflussung die Heilung einer mehr vermuteten als diagnostizierten Krankheit herbeizwingen will.

Am Ende steht die Einsicht: Die Oberärztin will Benares entlassen. Eine krankhafte Veränderung des Gehirns ist nach den bestehenden wissenschaftlichen Einsichten nicht feststellbar. Benares – so die Vermutung – hat irgendeinmal beschlossen, sein Gedächtnis, seine Erinnerungen auszuschalten und die Kommunikation zur Umwelt abzubrechen. Verboten ist das im Prinzip nicht, und die Gesellschaft hat davon nichts zu befürchten. Es gibt keinen Grund, Benares weiterhin in der Klinik festzuhalten. Erleichtert wird dieser Entschluss durch die Tatsache, dass Interpol die Identität des Unbekannten zu klären vermag. Dessen Frau reist an, um ihn heimzuholen.

### III.

«Mann ohne Gedächtnis» ist entgegen den Vermutungen, welche die Zusammenfassung des Inhalts provoziert, nicht einer jener schon fast unzähligen Psychriefilme, die uns in den letzten Jahren beschert wurden. Weder fliegt da einer über's Kuckucksnest, noch versucht der Autor mit spektakulärer Schwarzmalerei das psychiatrische Kind mit dem Bade auszuschütten. Der Film ist vielmehr ein Bericht über die Schwierigkeiten, die entstehen, wenn einer aus dem normalen Kommunikationsfluss aussteigt. Diese Situation wird dadurch verschärft, dass die Identität des Mannes ohne Gedächtnis unbekannt ist und somit über die Gründe seines Schweigens nur spekuliert werden kann. Das trifft zumin-

dest für jene zu, die ihn zu behandeln und zu betreuen haben. Der Zuschauer dagegen erhält gewisse Hinweise auf die Herkunft des Stummen. Er sieht die Traumbilder – eine Art Rückblenden – mit und erfährt dadurch, dass Benares traumatische Eindrücke von Tierversuchen mit Katzen in sich herumträgt.

Der kleine Wissensvorsprung erweist sich nicht nur als dramaturgisch geschickter Kniff, der zusätzliche Spannung schafft, er dient auch der Erweiterung der vorwiegend realistischen Erzählebene in die Dimension des Unbewussten. Die Versuche am lebendigen Tiergehirn sind einerseits zur Realität geronnene Horrorvision und von Kurt Gloor als solche durchaus auch inszeniert. Andererseits stehen sie als Schlüsselbilder für Benares' psychische Veränderung und erhalten dadurch Symbolgehalt: Die Manipulation der Wissenschaft am lebendigen Gehirn – und damit an Persönlichkeitsbild und Charakter – wird zum Sinnbild einer Gesellschaft, die in ihrem Streben nach einer totalen Einordnung des Individuums in ihr Ordnungssystem vor nichts mehr Halt macht.

Diese Rückblenden – expressiv inszeniert, in 16 mm aufgenommen und auf 35 mm aufgeblasen, was ihnen einen verfremdenden Charakter verleiht – sind somit nicht nur wichtiger Rückschluss auf das Trauma von Benares, das offenbar aus seiner brutalen Beschäftigung mit Katzen im Dienste der Wissenschaft stammt. Sie stellen auch die Relationen zwischen Forschungsanspruch der Psychiatrie einerseits und der Praxis der Behandlungsmethoden andererseits her. Oder anders gesagt: Sie weisen auf die ethischen Grundsätze psychiatrischer Diagnostik und Therapie hin. Gloor trägt den Konflikt zwischen dem oft an die Grenzen ethischer Verantwortung herantastenden Forschungsbedürfnis und einer humanen Medizin auch in die Geschichte um Benares hinein. Als die Chefärztin – eine offensichtlich der liberalen Psychiatrie verpflichtete Kapazität – an einen Kongress verreist, gerät Benares in die Hände eines kaltschnäuzigen Karrieristen, der um jeden Preis ein Resultat will. Der Patient wird zum wehrlosen Versuchskaninchen für ein fragwürdiges Ex-



Vor dem Kader der psychiatrischen Klinik.

periment mit bewusstseinsverändernden Psychopharmaka. Nach ihrer Rückkehr verurteilt die Chefärztin – erschrocken über den negativ veränderten Zustand Benares' – nicht nur den problematischen Versuch, der über ihren Kopf hinweg unternommen wurde, sondern beschleunigt auch dessen Entlassung. Die Einsicht, dass der Klinikaufenthalt keine Verbesserung von Benares' psychischem Zustand bringen kann und dass sein Verstummen als Form der Verweigerung zu akzeptieren ist, leitet dabei ihren Entschluss.

#### IV.

Kurt Gloor's Film ist aber auch nicht einer jener quasi wissenschaftlich verbrämten Erkenntnisfilme, die einer bestimmten Form oder Methode der Psychiatrie das Wort reden. In «Mann ohne Gedächtnis» geht es um etwas ganz anderes. Nicht die Fallstudie um Benares' Leiden steht im

Mittelpunkt des Films, sondern die Unsicherheit jener, die mit ihm konfrontiert werden. Dort, wo der Film auf die persönlichen Widersprüche jener eingeht, die sich um das Wohl des Patienten bemühen, dort, wo diese ganz offen ihre Ohnmacht bekennen – und sei es auch nur, indem sie diese Unsicherheit mit Autorität oder gar Gewalt zu überwinden suchen –, hat er seine stärksten Momente. Sie weisen dann immer auch über die eigentliche Geschichte hinaus und machen «Mann ohne Gedächtnis» zur Parabel für die Schwierigkeiten einer genormten Gesellschaft mit dem Andersartigen. Die Geschichte um Benares, der nicht mehr spricht, der «den Stecker ausgezogen hat», wie mal einer sagt, der seine Erinnerung aufgegeben hat, spielt sich in anderer Form ja immer wieder ab. Sie hat den Charakter des Alltäglichen, auch wenn das, was sich hier abspielt, durchaus aussergewöhnlich erscheint.

Gloor, ein Freund des Erzählkinos – das Ziel, Geschichten in klaren, fassbaren Linien zu erzählen, prägt alle seine Spielfilme – ist indessen alles andere als ein



«terrible simplificateur». «Mann ohne Gedächtnis» hat Stil, weil er anstelle von Figuren Charaktere setzt; Menschen aus Fleisch und Blut: Das Gute und Sympathische in ihnen bleibt nicht ohne Widerspruch, und hinter dem Rohen, dem in diesem Film mehrmals zu begegnen ist, steckt meist weniger böse Absicht als Unbeholfenheit. Zur Qualität des Films gehört, dass dieses Prinzip bis in die kleinste Nebenrolle durchgehalten wird.

#### V.

Die Idee zu diesem Film kam Kurt Gloor bei der Lektüre jener Pressenotiz, die am 7. November 1980 die Runde machte: Im Berner Jura hatte die Polizei damals einen verwehrlosten Mann – ein Spanier, wie sich später herausstellte – aufgegriffen, der kein Wort sprach und die Ermittlungsbehörden vor Rätsel stellte. Aber «Mann ohne Gedächtnis» ist kein Film über dieses Ereignis. Es ist dem Autor/Regisseur bloss Ausgangspunkt für eine fiktive Geschichte, die sich mit einer Urangst des Menschen, dem Identitätsverlust, befasst und die möglichen Reaktionen im bürgerlichen Sozialstaat mit seinem Ordnungssystem untersucht.

Entstanden ist ein ebenso spannender wie auch hintergründiger Spielfilm von überzeugender atmosphärischer Dichte. Seine Faszination und Süffigkeit bezieht er einerseits aus dem geradezu bestechenden Umgang mit dem filmischen Handwerk. Die Kamera (Franz Rath) arbeitet beherrscht mit optischen Reizen, ohne diese jemals auszubaden. Schnitt und Montage verhelfen dem Film in raffinierter Weise zu einem fließenden Rhythmus. Die Musik von Jonas C. Häfeli (und ein Song von Lucio Dalla) stützt die durchdachte Bildkomposition aufs Beste, reisst den Film sogar stellenweise mit, emotionalisiert.

Andererseits lebt der Film ohne Zweifel von starken schauspielerischen Leistungen. Eine solche erbringt in erster Linie Michael König, der die Rolle des stummen Unbekannten in beklemmender Weise nicht bloss verkörpert, sondern wirklich lebt. Er, der kein Wort sagen darf, ist dabei ganz auf seine mimische Ausdruckskraft angewiesen. Königs Palette an nonverbaler Äusserung ist enorm

breit, bleibt aber immer im Bereich der kleinen Geste. Es gelingt ihm damit, eine Art persönlicher Kommunikation mit dem Zuschauer zu führen und jene gefühlsmässige Sympathie zu wecken, die uns an seinem Schicksal Anteil nehmen lässt, Verständnis fordert, aber dennoch nie ganz den Schleier seines Geheimnisses lüftet: eine durch und durch reife Interpretation dieses so schwierigen Parts. Nicht minder subtil gestaltet Lisi Mangold die Rolle der Sozialarbeiterin Lisa. Wie sie sich behutsam und doch hartnäckig an «ihren» Patienten und Schützling Benares herantastet, zeugt von grosser Einfühlungskraft, und es gelingt ihr auch trefflich, ihre persönliche Unsicherheit, hervorgerufen durch die Unfähigkeit Benares', sich mitzuteilen und seinen Bedürfnissen, Ängsten und Nöten Ausdruck zu verleihen, auf die Leinwand zu bringen. Physisch eher zerbrechlich, aber stark in ihrer Opposition gegen die Vereinnahmung des Patienten durch die Psychiatrie und in ihrer Akzeptanz eines ungewöhnlichen Rückzugs eines Menschen aus einer ihm unmöglich gewordenen Welt, wird sie zur tragenden Persönlichkeit. Ähnliches gilt für Laszlo I. Kish, der den Pfleger darstellt. Äusserlich eine Wucht von Mensch, ganz jenem Image des Psychiatriepflegers entsprechend, der heiklen Situationen auch physisch gewachsen ist, entwickelt er eine Sensibilität, die ihn an seiner Aufgabe oftmals beinahe zerbrechen lässt und an den Rand der Verzweiflung und der Aufgabe bringt. Schöner ist Liebe zum ungewöhnlichen Menschen ausserhalb der gesetzten Normen in einem Schweizer Film kaum jemals zum Ausdruck gebracht worden.

#### VI.

Kurt Gloor ist kein intellektueller Filmmacher. Er ist ein Vertreter jenes Filmschaffens, das eine erprobte Dramaturgie geschickt und vielseitig nutzt. Sein «Mann ohne Gedächtnis» ist ein Musterbeispiel für jenes noch immer gültige und wirksame Kino, das über die Emotionen des Zuschauers einfährt und damit Denkprozesse in Gang setzt. Seine Filme, sagt Gloor, schliessen nicht mit einem Punkt, sondern mit einem Doppelpunkt. Der offene Schluss in «Mann ohne Gedächtnis»

belegt dies deutlich: Benares' Schicksal erfährt im Kopf des Zuschauers nach Filmende eine Fortsetzung, die den Einbezug eigener persönlicher Erfahrungen, Wertvorstellungen und Verhaltensweisen geradezu zwangsläufig provoziert.

Urs Jaeggi

## Le bal

Frankreich 1983. Regie: Ettore Scola  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/63)

Er habe den Eindruck, immer den gleichen Film zu drehen, hat Ettore Scola wiederholt gesagt. Eine erstaunliche Aussage, wenn man an äusserlich so unterschiedliche Filme denkt wie «Dramma della Gelosia» (1970), «C'eravamo tanti amati» (1974), «Brutti, sporchi e cattivi» (1975), «Una giornata particolare» (1977), «La terrazza» (1979), «La nuit de Varennes» (1981) und zuletzt nun «Le bal». Tatsächlich kommen aber immer wieder ähnliche Themen und formale Elemente vor, aber mit neuen Schwerpunkten und differenzierterer Ausdrucksweise. Es sind vor allem drei Themen, die diesen unheimlich produktiven Autor (über 80 Drehbücher, von denen er fast 20 selbst inszeniert hat) beschäftigen: die vergehende Zeit, welche täglich, stündlich Illusionen gebiert und sterben lässt; die Einsamkeit; und die Geschichte, die inoffizielle Geschichte der kleinen Leute, welche die «grosse», offizielle Geschichte nicht machen, sondern erdulden. In seinem neuesten und wohl originellsten Film entfaltet Scola, ohne dass ein einziges Wort fällt, diese Themen im Mikrokosmos eines Ballsaals und setzt die Körper- und Bildsprache als unglaublich präzises und komplexes Ausdrucksmittel ein.

Dem Werk liegt ein Stück des französischen «Théâtre du Campagnol» zugrunde, das Scola für seinen Film aber weitgehend überarbeitet und umgeschrieben hat. Der Handlungsort ist aber

der gleiche geblieben: ein Ballsaal, den die Kamera nie verlässt, in dem sie aber trotzdem rund 50 Jahre Geschichte schlaglichtartig einfängt. Der Film setzt in der Gegenwart ein und rollt in Flashbacks die Vergangenheit auf, beginnend mit dem Jahr 1936, als die «Volksfront» in Frankreich die Regierung übernahm. Es folgen der Krieg, die Besetzung, die Befreiung, die Amerikanisierung Frankreichs (das von da an für den westlichen Teil Europas steht), die spätfünfziger und frühen sechziger Jahre mit den rebellischen Rockern sowie dem Algerien- und Vietnamkrieg, Mai 68, und dann wieder die Gegenwart. Das sind in etwa die zeitlichen Stationen des Films, der geschichtliche Rahmen, in dem das eigentliche Geschehen passiert.

Die Protagonisten sind mit wenigen Ausnahmen «kleine Leute», wie Scola sie liebevoll nennt (Scola spottet gerne, aber er verachtet nicht), die einsam, manchmal hoffnungslos ins Tanzlokal kommen, um für wenige Stunden das zu sein, was sie im Alltag nicht sein können, um Gesellschaft zu finden, vielleicht sogar eine Beziehung anzuknüpfen oder, ganz einfach, um abzuschalten, sich zu amüsieren. Scola zeigt, wie sich diese Menschen, indem sie sich einander nähern, verstellen – und entlarven. Er zeigt, wie in diesen 50 Jahren gewisse Wünsche, Absichten und Regungen zwar gleich bleiben, aber neuen Ausdruck finden, und wie umgekehrt neue Verhaltensregeln zwar alte Probleme beseitigen, aber dafür schwerwiegende neue Konflikte schaffen können. Im Verhalten dieser Menschen spiegeln sich, ihnen unbewusst, die politischen und sozialen Umwälzungen, die kollektiven Hoffnungen und Ängste und die Kinomythen ihrer Zeit wieder. In über 100 Minuten und auf engstem Raum sieht der Zuschauer ein halbes Jahrhundert Revue passieren – und erkennt gerade dank dieser zeitlichen und räumlichen Verdichtung mit erstaunlicher Klarheit, wie stark sich sowohl die individuellen als auch die gesellschaftlichen Kommunikationsformen bei gleichbleibenden Grundbedürfnissen verändert haben, und welche gesellschaftlichen Entwicklungen und kulturellen Entfremdungen der Einzelne zu verarbeiten hatte bezie-



Ettore Scola: «Man muss das Vertrauen in die menschliche Natur behalten. Die Freude angeschaut zu werden und zu schauen, zu lieben und geliebt zu werden, bleibt bestehen.

ungsweise zu verarbeiten gehabt hätte. Da erstaunt es nicht mehr, dass Scola die Menschen in der Gegenwart als in fast jeder Hinsicht desorientiert beschreibt, was sich in ihrem verzweifelt lächerlichen Gebaren äussert.

«Le bal» erzählt, ohne ein Wort zu gebrauchen, viele Geschichten. Vielleicht wirkt darum der Film so überzeugend und vertrauenswürdig. In «La terrazza» hatte Scola gezeigt, wie das Wort sich verbraucht, wie es missbraucht wird, wie alles verdreht und zerredet werden kann. In «Le bal» hat er eine – wahrscheinlich einmalige – Möglichkeit gefunden, Aussagen über politische, soziale und kulturelle Probleme ohne die belastete verbale Sprache zu machen. Die Analyse von Konflikten wird nicht verbalisiert, sondern bildlich dargestellt. Der Zuschauer kann sie nachvollziehen, wenn er es will, wie er überhaupt dem Film das entneh-

men kann, was er will. Aber je genauer er beobachtet, umso amüsanter, gefühlvoller, vielfältiger und lehrreicher werden die Erfahrungen sein, die ihm dieser Film vermittelt.

Unter den rund 140 Charakteren (von bloss 24 enorm wandlungsfähigen Schauspielern verkörpert!) wird sich jeder, mehrmals wiedererkennen, zu seinem Vergnügen und Erschrecken. Aber auch in den unschönen, tragischen Momenten schwingen zuletzt der Humor und die Hoffnung, zwar mit Melancholie durchtränkt, obenauf. Ettore Scola glaubt an den Menschen und das Leben und verwahrt sich gegen das gängige Suhlen in Endzeitstimmung, das gewisse seiner Kollegen so gerne pflegen – ohne selbst im geringsten daran zu glauben: «Trotz den grausamsten Ereignissen werden Frau und Mann weiterhin in allen Epochen die gleichen Emotionen leben. Man muss das Vertrauen in die menschliche Natur behalten. Die Freude, angeschaut zu werden und zu schauen, zu lieben und geliebt zu werden, bleibt bestehen. Darin liegt, trotz der Melancholie, der Optimismus meines Filmes.» Tibor de Viragh



## **Animal Farm (Die Farm der Tiere)**

Grossbritannien 1954. Regie: John Halas und Joy Batchelor  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/61)

Das Jahr 1984 ist in den Print- und elektronischen Medien schon so oft als Orwell-Jahr bezeichnet worden, dass man als Leser oder Zuhörer und Zuschauer neugierig werden muss auf diesen George Orwell, der 1948 einen Roman mit dem Titel «1984» veröffentlichte: die Vision eines Staates, in dem alles überwacht wird («Big Brother Is Watching You!»), in dem die Sprache als Kommunikationsmittel total manipuliert wird («War Is Peace!», «Freedom Is Slavery!»), in dem auch die Geschichte nach den jeweiligen Bedürfnissen des Staates immer wieder umgeschrieben wird. Eine andere mögliche Reaktion aber wäre, hinter all dem Publizitätsrummel eine absatzfördernde Werbestrategie von Medienproduzenten zu wittern, die geschickt die Zukunftsängste der Menschen für ihre kommerziellen Interessen ausnützen. (Schliesslich ist «1984» als Titel ein Zufallsprodukt, entstanden aus der Umkehrung der letzten zwei Stellen des Erscheinungsjahres des Romans!)

Eine – aus den obgenannten Gründen naheliegende – Wiederaufführung des nach dem Roman «1984» gedrehten Films scheint aus urheberrechtlichen Gründen momentan nicht möglich zu sein. An seiner Stelle kommt jetzt ein anderer Film, der ebenfalls auf einem Werk Orwells basiert, als Réédition in die Kinos: «Animal Farm» (Die Farm der Tiere). Die 1944 veröffentlichte Tierfabel wurde 1953/54 von John Halas und Joy Batchelor zu einem Zeichentrickfilm gestaltet.

«Alle Tiere sind gleich, aber einige sind gleicher als die andern.» Das ist wohl der berühmteste Satz aus dieser Fabel, die ganz in der Tradition der Tierfabeln eines Aesop oder eines La Fontaine steht. Ursprünglich lautet der Satz natürlich: «Alle Tiere sind gleich.» Er bildet eines der Gebote, die von den Tieren auf die Scheunenwand geschrieben werden, nachdem sie sich von der Willkür und dem Terror des Farmers mit einer Revolution befreit

haben. Ohne Ausbeutung durch die Menschen, unter der organisatorischen Führung der Schweine, arbeiten die Tiere gemeinsam und erfolgreich in Feld und Stall, debattieren sie in demokratischen Versammlungen, wehren sie konterrevolutionäre Angriffe der Menschen ab.

Doch die grösste Gefahr kommt schliesslich von innen, als das Schwein Napoleon mit Hilfe von Bluthunden die Macht an sich reisst, für sich und seine Artgenossen Privilegien beansprucht und die demokratischen Spielregeln abschafft. «Einige Tiere sind gleicher als die andern», so lautet die absurde Pervertierung des demokratischen Gebotes. Als die andern Farmtiere realisieren, dass Schwein jetzt gleich Mensch ist, machen sie sich zu einer neuen Revolution bereit.

Obwohl für Orwell, den Sozialisten, persönliche Erfahrungen aus seiner Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg und die damalige politische Entwicklung in der Sowjetunion Stalins den Ausgangspunkt dieser Tierfabel bildeten, wäre es falsch, sie – aus der Position eines selbstgerechten Demokratieverständnisses heraus – nur als Kritik an sozialistischen Systemen mit innerparteilichen Kämpfen und Säuberungsaktionen zu lesen.

Die dramatische Gestaltung des Stoffes durch das Künstler- und Ehepaar John Halas/Joy Batchelor – Pioniere des englischen Zeichentrickfilms in den dreissiger und vierziger Jahren – ist denn auch viel zu differenziert, um eine solche Fehlinterpretation zu erlauben. Die optische und akustische Charakterisierung der einzelnen Tiergruppen ist ohne jede süssliche Verkitschung (wie ihr etwa ein Walt Disney gern und oft zu erliegen droht). Die Farbpalette der gemalten Szenen, die von heiter leuchtenden bis zu düster gedämpften Farbtönen reicht, entspricht präzise der gekonnten Mischung von Humor und Tragik.

Ein köstliches Vergnügen ist es, zu beobachten, mit welcher spielerischer Phantasie die Farmtiere die technischen Probleme der landwirtschaftlichen Arbeit lösen. Von einem anklägerischen Realismus geprägt sind die Bilder des Pferdes und des Esels, die sich beim Bau der Windmühle allein abrackern: Bilder einer gequälten Kreatur, wie man sie von Bild-



künstlern wie Goya oder Daumier in Erinnerung hat. Die musikalische Rhythmisierung der Tierbewegungen, wie sie vor allem in den Konfrontationen mit den Menschen ins Spiel kommt, setzt – unterstützt durch pointierte Kameraperspektiven – starke Akzente einer «eisensteinischen» Montagedynamik. Die meisterhafte Beherrschung der audiovisuellen Gestaltungsmittel durch Halas und Batchelor (und ein eingespieltes Team von Zeichnern, Malern, Photographen, Ton-technikern und Musikern) macht «Animal Farm» zu einem sinnlichen und intellektuellen Vergnügen. Peter Kupper

### **Brainstorm (Projekt Brainstorm)**

USA 1983. Regie: Douglas Trumbull  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 84/64)

12 Sekunden und 36 Meter, so lange dauerte und mass der erste Motorflug der Geschichte, erst gerade ein Menschenleben ist's her. Heute ist mit dem Einsatz des Space Shuttles selbst der Griff nach den Sternen zur Routine geworden. Die horrende Geschwindigkeit von Innovationen bestimmt den Puls unserer Zeit, sie formt unsere Welt in zunehmendem Masse. Michael Brace (Christopher Walken), die Titelfigur im zweiten Film des Spezialeffekte-Spezialisten Douglas Trumbull («2001», «Blade Runner»), hat die Attribute unseres atemberaubenden Jahrhunderts in einer Ecke seines Schlafzimmers verstaut: Ein Wright-Gleitmodell baumelt neben einem Raumanzug. Er arbeitet an einer Erfindung, die grössere Umwälzungen nach sich ziehen würde, als alles zusammen, was die Menschen bisher erfunden haben. Ein Gerät, das Erlebnisse, Gedanken und Gefühle psychisch und physisch aufnimmt, eine Art Gehirnfibrillenabhorchmaschine. Furios zeigt Trumbull die Möglichkeiten einer solchen Erfindung.

Der Einzelne kann nicht nur sein Leben nochmals leben, sondern auch mit den Augen eines anderen sehen und empfinden, sich selbst aus der Perspektive eines

anderen erfahren. Ein siebenjähriger Knabe kann sich innert Minuten das Wissen eines Universitätsprofessors aneignen. Durch das direkte Erleben der Gefühle und Gedanken des anderen lassen sich Klassenschranken, Vorurteile und Rassismus abbauen. Neue Wege öffnen sich. Ungesagtes wird plötzlich ausgesprochen. Trumbull zeigt die enorme Chance eines solchen Gerätes am Beispiel des Ehepaars Brace, das sich gerade trennen wollte, nun wieder zusammenkommt und sich unter einem Schleier wie in einem Faradaykäfig liebt. In einer der bewegendsten Szenen des Films händigt Michael Brace seiner Frau (Natalie Wood, die einen Tag vor Ende der Dreharbeiten starb) ein Videoband aus, auf dem er alle seine Erlebnisse und Gefühle für sie aufgezeichnet hat. Geistig nackt und schutzlos steht er vor ihr und wartet auf ihre Reaktion beim Abspielen. Ein Mitarbeiter des Forschungszentrums leiht sich unter der Hand ein Band mit Sexualakten aus, das er in einer endlos langen Nacht immer wieder abspielt. Am Morgen, als er mehr «Liebe» erfahren hat, als je ein Mensch vor ihm, fällt er eine Entscheidung: «Ich sehe das Leben jetzt ganz anders. Ich verlasse diesen Ort.» Auf dem Velotrainer im Labor strampelt er wie ein 20jähriger. «Ich bin mehr, als ich vorher war.»

Das Paradies auf Erden, so meint Trumbull, könnten wir haben, eine Bewusstseinsweiterung ungeheuren Ausmasses. Wir könnten in Bereiche der Phantasie vorstossen, die nie ein Mensch zu Gesicht bekommt, könnten unsere eigenen Träume und Alpträume im Wachzustand erleben. Die Gefühle sind allerdings noch nicht zu Ende, wenn das Band abgeschaltet ist, die Stimmung lebt weiter. Trumbull weist hier auch auf die Gefährlichkeit einer solchen Erfindung hin: Neben der Möglichkeit, sich durch das Gerät selber zu analysieren, zu verbessern und überhaupt erst zu verstehen, wer man ist, lauert die totale Überwachungsgesellschaft, wenn sie in falsche Hände gerät.

Während die Wissenschaftler in einer zivilen (wenn auch nur halbprivaten) Party noch ihre Entdeckung feiern, stehen einen Stock weiter oben bereits die Militärs



Die Leiterin des Forschungsteams (Louise Fletcher) zeigt Karen Brace (Natalie Wood) und ihrem Ehemann (Christopher Walken) die revolutionäre Erfindung.

bereit, um die Erfindung zu beschlagnahmen. Die Miterfinderin des Gerätes, die besessene Forscherin Lilian Reynolds (als zigarrenrauchendes, nervöses Wrack meisterhaft gespielt von Louise Fletcher) weigert sich, aber sie ahnt nicht, dass trotzdem alles anders kommt. Nach einem Leben für die Wissenschaft stellt sie ihr sogar noch den Tod zur Verfügung. Während einer Herzattacke gelingt es ihr, das Aufzeichnungsgerät noch anzuschalten und das Ereignis ihres eigenen Todes aufzuzeichnen und dadurch für andere miterlebbar zu machen. Das Band läuft noch, als sie längst tot ist.

Und in gewissem Masse starb die Erfindung mit ihr. Bei ihrer Beerdigung sitzen die Militärs bereits in der dritten Reihe. Das Projekt wird Michael Brace aus den Händen gerissen. Längst schon wird er, der einzige überlebende Erfinder des Gerätes überwacht und beschattet. Das For-

schungszentrum entlässt den Erfinder, die Erfindung aber wird von Robotern in Serie produziert. Nicht mehr zum Nutzen aller, sondern als Spielzeug der Mächtigen und für militärische Zwecke. Wissenschaftler mit dem sarkastischen Rückenemblem «Suche nach einem besseren Morgen» marschieren durch die Gänge, an den einst offenen Labortüren sind Schlösser angebracht, und zwielichtige Psychobänder wie «Negatives Lernen» und «Alpträume» werden hergestellt. Erst als sein Sohn beim Abspielen von einem der Bänder einen Schock erleidet, erkennt der Erfinder endlich seine Lage und zerstört sein eigenes Werk. Vorher allerdings durchbricht er an den Stränden von Kitty Hawk, wo sich im strahlenden Sonnenschein einst der Wright Gleiter in die Luft erhob, eine neue Schallmauer und erlebt als erster Mensch den Tod ohne zu sterben. Kaum zufällig lässt Trumbull diese Szene in der Nacht spielen. Den Gedanken, dass das, was in «Brainstorm» gut ausgeht, einmal einen anderen Verlauf nimmt, denkt man am besten nicht zu Ende. Jürg Ammann

## To Be or Not to Be

USA 1984. Regie: Alan Johnson  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung  
84/74)

Remakes – Wiederverfilmungen von im ersten Durchgang (meist) erfolgreichen Stoffen – sind vor allem im amerikanischen Kino eine feste Institution. Es vergeht kein Jahr, da nicht irgendein berühmtes, klassisches Leinwandwerk in neuer Aufmachung präsentiert wird. «Mutiny on the Bounty» (4. Version, mit Mel Gibson), «The Man Who Loved Women» (nach Truffaut, mit Burt Reynolds), «The Last Days of Pompeji» (Staraufgebot von Laurence Olivier bis Vanessa Redgrave) und «Scarface» (mit Al Pacino, Regie: Brian de Palma) sind die neusten Beispiele dieser Produktionspolitik. Diskutabel ist die Frage, ob all die Fortsetzungsfilme («Rocky I–IV», «Star Wars I–III», «Porky's I–IV», «Friday 13th, I–III», usw.) nicht auch den Remakes zugeordnet werden können, da ja auf der Ebene des Drehbuchs nur gerade soviel geändert, neu geschrieben wird, dass der Kinzuschauer die Geschichte und ihre Hauptfiguren immer noch wiedererkennen kann.

Ein Hauptmotiv der industriellen Filmproduktion von Remakes in den USA – in den wirtschaftlich und technisch ebenso entwickelten europäischen Ländern ist die Idee des Remakes nicht stark verbreitet – ist sicher die kommerzielle Spekulation, den finanziellen Erfolg des Originals wiederholen zu können. Mel Brooks, Hauptdarsteller und Produzent von «To Be or Not to Be» – Remake der klassischen Komödie, die Ernst Lubitsch 1942 in Hollywood mit Carole Lombard und Jack Benny gedreht hatte – führt als für ihn entscheidendes Motiv an, dass sich hier zwei Glanzrollen anboten, in denen er und Anne Bancroft (im Privatleben Mrs. Brooks) ihre lustvolle Freude am komödiantischen Spiel, an schmissigem Gesang und locker-elegantem Tanz ausleben konnten. Die Eingangssequenz mit der ersten Shownummer, in der «Sweet Georgia Brown» von Brooks und Bancroft (als das berühmte Schauspielerepaar Bronski) auf polnisch gesungen und ge-

tanzt wird, besitzt denn auch den hinreisenden Schwung, der den Zuschauer fürs erste in Bann zieht.

Mel Brooks lehnt den Begriff «Remake» ab: «Wenn klassische Geschichten immer wieder ins Kino kommen, dann sind das keine Remakes, sondern die immer neue Präsentation zeitloser Werke, zu denen auch dieser Lubitsch-Film zählt.» Er bringt hier eine Argumentation ins Spiel, wie man sie vom Theater her gewohnt ist.

Eine Bühnenszenierung, auch wenn es die hundertste von «Hamlet» ist, wird nie als Remake einer früheren betrachtet, besitzt immer ihre Eigenständigkeit als eine neue Interpretation der literarischen Vorlage. Wenn nun aber zwei Inszenierungen desselben Theaterstücks miteinander verglichen werden können, so muss sich auch Mel Brooks einen Vergleich seiner «To Be or Not to Be»-Version mit der Lubitschs aus dem Jahre 1942 gefallen lassen. Und dieser Vergleich fällt zugunsten der älteren, noch schwarz-weiss gedrehten Filmkomödie aus, deren kultivierte Raffinesse den unnachahmlichen «Lubitsch-Touch» verrät. Mel Brooks – mit ursprünglichem Namen Melvin Kaminsky, bis er aus «Brooklyn», dem Stadtteil New Yorks und Ort seiner Kindheit, den neuen Namen formte – besitzt einen anderen kulturellen Hintergrund als der Exil-Europäer Lubitsch. Sein Humor ist zwar auch «jüdisch», ist aber geprägt von der amerikanischen Grossstadtatmosphäre, besitzt eine Tendenz zum Chaotischen, zum hektisch Übersteigerten. Während die elementare Situation – eine polnische Theatertruppe wird in Warschau von der deutschen Besatzungsmacht überrascht und versucht, die Nazis mit verschiedenen Täuschungsmanövern zu überlisten – direkt vom Original übernommen wurde, sind zwei Änderungen, die Brooks an der Lubitsch-Vorlage angebracht hat, bezeichnend für die Vergrößerungstendenz der Brooks'schen Komödie. Aus der Schauspieltruppe, die bei Lubitsch ernsthaft – aber für den Zuschauer nicht minder komisch – Shakespeare spielt, wird bei Brooks ein Theater, das neben musikalischen Shows und Boulevardstücken «Highlights from «Hamlet»» als Höhepunkte von Klamauk präsentiert. Und die





George Caynes, Mel Brooks und George Wyner in Alan Johnsons Remake der Lubitsch-Komödie «To Be or Not to Be».

Figur eines homosexuellen Garderobiers der Primadonna muss zuerst lange als herumtänzelnde Karikatur dienen; dann, als die Nazis ins Theater eindringen, soll sie in der Rolle des Verfolgten plötzlich tragische Dimensionen annehmen: ein Rollenwechsel, der nicht gelingen kann. Aber man kann sich, wenn nicht glänzend, so doch passabel unterhalten in diesem Remake, das in Farbe und in aufwendiger Rekonstruktion der Warschauer Theateratmosphäre daherkommt. Mel Brooks hat nicht selber Regie geführt, sondern Alan Johnson debütieren lassen. Da steckt aber kein grosses Wagnis dahinter. Nachdem Johnson bei früheren Brooks-Filmen («History of the World, Part I», «High Anxiety», «Frankenstein Junior») die Choreografie besorgt hatte, war er vertraut genug mit Brooks' komödiantischem Stil, um einen typischen, wenn auch in den Äusserungen des anarchischen Humors gedämpften Mel-Brooks-Film zu inszenieren.

Peter Kupper

### Zürcher Frauenfilmtage

FPZ. Vom 8. bis 11. März veranstalten die OFRA (Organisation für die Sache der Frau) und das Filmpodium der Stadt Zürich im Kino Studio 4 die Frauenfilmtage «*frauwärts!*». Die Vorführungen (Beginn am Do/Fr 14.30 Uhr, am Sa/So 12.00 Uhr) umfassen Werke von Filmemacherinnen aus der BRD, aus Norwegen, Frankreich, Italien, Ungarn USA und Grossbritannien – insgesamt 23 Filme.

### Internationales Kritikerseminar

KFD. Das diesjährige internationale Kritikerseminar, zu dem die Mitarbeiter/innen der deutschsprachigen kirchlichen Film- und Medienpublikationen eingeladen sind, findet vom 13. bis 16. April im St. Ulrich-Haus in Augsburg statt. Das vorgesehene Thema «*Spiritualität und Film*» soll an Hand ausgewählter Kinofilme untersucht werden. P. Henk Hoekstra (Amstelveen/Amsterdam) und – voraussichtlich – Prof. Karl-Heinz Schmitt (Köln/Paderborn) werden als Referenten die Tagung begleiten.