

15. internationales forum des jungen films berlin 1985

9

35. internationale
filmfestspiele berlin

WUNDKANAL (EXECUTION A QUATRE VOIX)

Hinrichtung für vier Stimmen

Land BRD/Frankreich, 1984
Produktion Reass Films, Paris/Quasar Film, Berlin
(Heike Geschonneck)/Quasar Inc.,
Los Angeles (Canan Gereide)

Regie Thomas Harlan
Buch Yvette Biro & Thomas Harlan

Regieassistent Aziz Bel Miloud, Messaoud Hattou
Dramaturgie José Reynes
Bild Henri Alekan
Licht Louis Cochet
Kamera Jimmy Glasberg
Kamera-Assistenz Dominique Gentil, Mureil Edelstein,
Sadi Touchane
Bauten Max Berto
Assistenz Patrick Webel
Zeichnungen Carlo Cattaneo
Ton Bernard Ortion, Harrick Maury,
zusammen mit Jean-Pierre Duret
Kostüme Carlo Cattaneo, Françoise Rabut
Video Robert Kramer, Gérard Pierrard
Script Ulla de Colstoun
Schnitt Patricia Mazuy & Scheherezad Saadi
Assistenz Nicole Oudinot, Maurice Dubroca,
Danièle Vallée, Stephan Martel
Maske Hertz Nativ
Requisiten Bernard Péault
Bühne Robert Attelian
Standphotographie Roland Allard
Produktionsleitung Patrick Dumont mit Ulrich Adomat,
Norbert Lassek
Aufnahmeleitung Alphonse Perreault, Rodolphe Pelicier
Assistenz Paul Müller, Ursula Langmann,
Béatrice Rochefort
Garderobe Annie Davy
Elektriker Pierre Devos
Assistenz Claire Childéric, Michel Foubert
Übersetzungen Ursula Langmann, Daniele Brey
Mitarbeit am Buch Uwe Jellinek & Messaoud Hattou
Mischung Jack Jullian & Henri-Claude Mariani

Darsteller

Dr. S. Alfred Selbert
Dr. S. II Aldred Selbert
Calleigh-Hoberg Rolf Niffuag
Kramer Robert Kramer
X. Heike Geschonneck
die anderen Stimmen Libgart Schwarz,
Margit Broich,
Wieland Lick

Uraufführung 30. 8. 1984, Mostra Internazionale del
Cinema, Venedig

Format 35 mm, Farbe, Kodak, 1 : 1.66

Länge 107 Minuten

Inhalt

Alfred S. wartet in einem Café.

Eine Videokamera hat S. aufgespürt und beobachtet aus einem Auto die Ankunft eines Geheimdienstindividuums mit regelrechter Sonnenbrille; offenbar konspirativer Treff im Ausland. Lesbare Inschriften sind französisch; die Autobusse im Spiegel der Terrasse auch.

Die beobachtete Szene wird auf einem Monitor an einem anderen Ort beobachtet.

An dem anderen Ort trifft ein Auto mit 2 sichtbaren Personen und Kisten ein.

Andere Personen ohne Gesicht richten im Dunkel einen Raum ein.

Ein Gefangener trifft ein.

Der Gefangene ist Alfred S., der im Café gewartet hat. Er nimmt vor einer Kamera Platz und wird von Nicht-Anwesenden verhört; das Bild des Verhörten erscheint auf einem Monitor. Alfred S. ist Direktor einer deutschen Bank, und gleichzeitig Leiter einer Abteilung des Bundesnachrichtendienstes, die sich mit der Bekämpfung von Terroristen befaßt. Er wohnt in München bei seinem Freund Kurreck und wird durch seine Wächter des Mordes an Johanna Ertl in Bolivien verdächtigt. Während des 2. Weltkrieges war Alfred S. stellvertretender Chef des Geheimdienstes der SS im Amt VI des Reichssicherheitshauptamtes, und während des gleichen Krieges war Kurreck, bei dem er heute wohnt und mit dem er heute im Bundesnachrichtendienst zusammenarbeitet, sein Untergebener. Alfred S. hat 1941 und 1943 ein Kommando geführt, das mehr als 11.000 Kommunisten und Juden im besetzten Litauen erschossen hat, und Kurreck scheint an der Planung von Selbstmorden von 75 französischen Generälen in Sachsen 1945 beteiligt gewesen zu sein, von denen der berühmteste, General Mesny, im Februar '45 auf einer Landstraße bei Dresden zu Tode kam.

Alfred S. hat einen Bruder, der 'auch' während des Krieges 'Selbstmord' begangen hat und im Konzentrationslager Buchenwald umgekommen ist. Für Alfred S., der jetzt durch seine Wächter, deren Stimmen man nicht mehr hört, vollends isoliert wird, ist der Bruder nach wie vor nur vermißt, und das schon seit 41 Jahren.

Während die Wächter Alfred seine Aussagen und noch einmal sein eigenes 'Bild vom Erstickungstod in Stammheim' vorführen, wird S. gezwungen, die Todesübung zu wiederholen. S. beteuert trotz so mancher Urheberschaft in anderen Mordsachen, für den Tod

von Ulrike Meinhof nicht verantwortlich zu sein. Er kennt aber die Zusammenhänge, auch wenn er wünscht, sich hierzu möglichst nicht zu äußern. Als einer der Wächter die Stammheimer Tode beschreibt und Erklärungen für den Umstand wünscht, daß sich die Gefangenen vor ihrem Tod nicht der zahllosen Waffen bedient haben, die die Polizei in ihren Zellen wohl in der Absicht versteckt hatte, Häftlinge beim Gebrauch der Schußwaffen ungestraft erschießen zu können, schweigt Alfred. Und seine Zunge löst sich auch dann nicht, als einer der Wächter versucht, darzulegen, daß die Gefangenen den geplanten Mord an ihnen nur durch ihren – unvorhergesehenen – Selbstmord nachweisen konnten. Alfred hat nahezu alles vergessen; er weiß nicht einmal mehr, was das Wort 'physische Liquidierung' bedeutet, obwohl er es selbst in einem Dokument hinterlassen hat.

Auf dem Monitor erscheint Alfred, und auf einem anderen Bild, das ihm vorgehalten wird, hört er sich selbst beim Üben seines Geständnisses: auch er gehörte zum Kommando 1005, dem Kommando der Spurenverwischer, dessen Aufgabe es war, im Auftrage des Reichssicherheitshauptamtes die Massengräber auszuheben und die Toten in der Hartzerkleinerungsmaschine der Firma Schriever & Co. aus Hannover zu Mehl zu verarbeiten und das Mehl in die Flüsse zu schütten. Bei seinem vierten Verhör gibt Alfred S. zu, daß er einer der 9 Urheber des Massenmordes im Dritten Reich war, aber zu Einzelheiten äußert er sich nicht.

Die Wächter teilen sich jetzt die Arbeit in Verhör und Musik, und während die einen üben, erfahren die anderen von Alfred S. einige Einzelheiten über Erschießungen.

Sein Geständnis wird erst dann und gerne ausführlicher, als die Bewacher Alfred S. in seine gute alte Zeit zurückversetzen und ihm den Film *Immensee* vorführen, den er im Dezember '43 am Abend nach dem Abschluß der zweiten Hinrichtungswelle in Wilna im Soldatenkino sah. Alfred gleitet fast betrunken in das alte Paradies zurück und gibt unumwunden seine Arbeit in Rußland zu: dann setzt er sich, das Deutschlandlied klimpernd, ans Klavier, und wendet sich, von der Musik der Engel aus *Immensee* unwiderstehlich angezogen, wieder dem Film zu und der Szene des alten Vaters im Gespräch mit dem Sohn über den Tod.

Die Erinnerung an seine Gefangennahme und die ersten, brüllenden Antworten von Alfred an seine Entführer wird ein Teil von *Immensee* und den Engeln.

Draußen, sagt man, wartet schon ein Auto; Alfred soll sich bereithalten.

Die unsichtbaren Wächter werden vor dem Monitor sichtbar, als Alfred – das Kriegsgeständnis beendend – sich selbst gegenüber gesetzt wird.

Drei Monitore reproduzieren jetzt alte und laute Bilder, während Alfred in einem letzten Verhör über den Tod der französischen Generäle und über seine Verantwortung als Chef des Morddezernats im Reichskriminalpolizeiamt befragt wird und sich in Widersprüche verwickelt.

Auch jetzt noch bleiben eher seine Befrager auf der Strecke als er selbst, und seine Widerstandsfähigkeit scheint keine Grenzen zu haben.

So endet das Verhör der Wächter.

Das folgende Gespräch reduziert sich auf Fernsehbilder. Das Bild von Alfred I spricht mit dem Bild von Alfred II; Alfred I wächst in seine Rolle als Polizist und Staatsanwalt zurück und genießt den Umstand, sich selbst Fragen zu stellen und sich des Mordes zu bezichtigen.

Ein zweiter Gefangener ist eingetroffen: es ist der Geheimdienstmann aus dem Café des Anfangs, Hoberg, der alte Freund, und Alfred zögert nicht, Hoberg in seiner Rolle als Geheimdienstexperte in Stammheim bloßzustellen und nach Staatsanwaltsart seinen eigenen Fall aufzurollen. Die Stammheimer Polizeiheldennamen Kurreck und Widmann erscheinen im Verhör wieder und wieder, aber Hoberg, der Freund, zieht das Schweigen vor und gibt nahezu kein Geheimnis preis. Er gesteht lediglich zu, daß Kurreck im 2. Weltkrieg dreitausend sowjetische Kriegsgefangene getötet hat und Paul Werner – der Erfinder der Vergasung im 3. Reich – der Erbauer des Sicherheitstrakts der sogenannten Justizvollzugsanstalt ist.

Ohne Mühe zeigt Alfred am Beispiel seines Gefangenen Hoberg, wie in Stammheim getötet worden ist, und zwingt Hoberg zum Selbstmord.

Das Bild des Selbstmordes erscheint noch einmal auf dem Monitor. Im Nacken Alfreds erkennt man eine revolverartige Kamera und auf dem Bildschirm den Körper Alfreds, der die Pistole hält und sich selbst töten soll.

Alfred verliert die Fassung.

Einer der Wächter übt den Tod durch Erstickung. Noch erkennt man sein Gesicht nicht.

An einer Photowand identifiziert Alfred seine Wächter und die tote Johanna Ertl.

Vor dem Fernsehapparat nimmt einer der Wächter seine Kapuze ab, und man erkennt zum ersten Mal Körper und Gesicht von Robert Kramer. Alfred wird zum Tode verurteilt, aber erfährt von Kramer, daß die Wächter sich selbst töten werden, nicht ihn.

Auf dem Friedhof der Sachen und der noch laufenden Fernsehapparate sterben die Vier wie in einem Schauspiel. Während das Gefängnis brennt und die Körper auf dem Boden neben den Zeichnungen des Mörders 'Dr. Alfred S.' kaum beobachtet selbst wie Sachen im Raum liegen, fallen die letzten Schüsse.

Auf einem Monitor erscheint Rolf, der Tote. Und auf einem zweiten Dr. Alfred S., die Aufnahmen seines Geständnisses und die Nachrichten über die Todesarten in Stammheim.

Alfred packt Waschzeug und Kleider ein und will gehen. Eine Stimme zwingt ihn, den Mantel wieder ausziehen, Alfred fügt sich und verläßt den Ort ohne Gepäck.

Er betritt den Tunnel, wo ein Auto auf ihn wartet; man hört noch einen Hubschrauber.

Im Auto sitzen 4 Personen.

Das Auto durchquert Gewölbe und Tunnel und hält am Tunnelausgang.

Alfred stolpert aus dem Fahrzeug, wendet sich dem Ausgang zu und verläßt den Tunnel durch das Ende des Anfangs. Die Stimmen der Bewacher hört man nicht mehr, und die Körper der vier Personen können Körper anderer Personen gewesen sein.

Interview mit Thomas Harlan

Von Noël Simsolo

Simsolo: WUNDKANAL, was ist das?

Harlan: Ein Ort. Im Kopf, meistens. Ein Loch.

Simsolo: In Ihrem Kopf, sagt 'Die Zeit'.

Harlan: Terroristisches Wunschdenken von Herrn Grimm. Oder Grimme. Der wünscht mehrere Tode, mir und überhaupt; mit Schaum vor dem Mund. Das kommt von Venedig. Der Film hat ihm Venedig versaut.

Simsolo: Nicht nur ihm.

Harlan: Das Basler 'Handbuch für Kriminalmedizin' beschreibt WUNDKANAL etwa so: *Der Weg, den ein Gegenstand in einem lebenden Körper zurücklegt, und zwar in der Absicht, diesen zu verletzen.* Verletzen ist nicht unbedingt tödlich. Herr Grimme wünscht mir natürlich nicht die Kugel – nur das Loch. Der WUNDKANAL, der ist eigentlich nur ein Stück Flugbahn, der Bruchteil eines Weges, den von weit oder nah kommende Kugeln in einem Menschen zurücklegen.

Simsolo: Ist das eine Anspielung auf Stammheim?

Harlan: Nein. Es wird doch klar gesagt, daß es sich um Stammheim handelt.

Simsolo: Man hat den Eindruck, daß die Wucht des Films den venezianischen Zuschauern die Sprache verschlagen hat ...

Harlan: Unsinn.

Simsolo: ... Die fühlten sich diesem Film ausgesetzt wie einem Zwang; so, als dürften sie sich nicht wundern, wenn am Kinoausgang eine Maschinenpistole stünde und sie nicht herausließe, sagen wir, in die Freiheit.

Harlan: Das hat mit Wucht nichts zu tun.

Simsolo: Womit sonst?

Harlan: Mit Angst, wahrscheinlich. Hier wird ein Großvater entführt, nicht ein Vater, und verhört und gequält. Und der Großvater ist sympathisch; die Enkel können nicht leiden, daß ein gestandener Ahne – auch wenn er viel auf dem Kerbholz hat – in diesem Alter zum zweiten Mal Verfolgungen ausgesetzt wird; ihnen schaudert bei der Einkreisung eines Familienoberhauptes und seiner Ausfragung nach 40-Jahre alten Morden und Selbstmorden; ganz besonders, wenn sie dann Robert Kramers *Unser Nazi* sehen, den Spiegelfilm von WUNDKANAL: hier legen wir uns selbst bloß und zeigen, wie Verfolger rasch die Eigenschaften des Verfolgten annehmen, wir werden ekelhaft, vor allem ich selbst.

Simsolo: In *Unser Nazi* sind Sie eine Art Peter Lorre.

Harlan: Ein öffentliches Ekel, Ja.

Simsolo: Wollten Sie das sein?

Harlan: Nein. Aber das war ich. Man macht nicht ungestraft 2 Filme dieser Art.

Simsolo: *Unser Nazi* haben Sie produziert.

Harlan: Ja.

Simsolo: Warum?

Harlan: Zur Offenlegung. Die Fiktion des Kriegsverbrechers von Treblinka bis nach Stammheim darf keine Fiktion bleiben; und so sorgt Robert Kramer dafür – übrigens hier ist das Wort Wucht angebracht –, daß die Geschichte unter die Gänsehaut geht und dort bleibt. WUNDKANAL ist breit und leise und könnte – die Fiktion will das – ebenso gut nicht wahr sein und nicht wirklich. Und so sprengt erst *Unser Nazi* den Begriff Dokumentarfilm und zeigt, daß die Fiktion – fast – ein Dokument ist. Und zeigt unsere – zweifelhaften – Methoden im Herstellungsprozeß.

Simsolo: Ist der Film dann ein Exkurs über die Gewalt?

Harlan: Welcher Film? In WUNDKANAL ist Gewalt der Kern der Geschichte: Gewalt in Minsk, Gewalt in Stammheim, und in *Unser Nazi* werden die Gewalttätigen bei der Arbeit gezeigt: wir selbst im Umgang mit der Gewalt.

Simsolo: Haben Sie dem Hauptdarsteller Gewalt angetan?

Harlan: Ja.

Simsolo: Wie hat er darauf reagiert?

Harlan: Wie Claudia Cardinale, wenn der Regisseur etwas von ihr will, was sie nicht will. Mit dem Unterschied, daß die Schauspielerin Claudia Cardinale in ihren Filmen nie Unwillen zeigen darf, zu spielen, sondern spielt. Das ist allgemein akzeptiert. Robert Kramer zeigt in *Unser Nazi*, wie Filmemacher zusammenbrechen, unter anderem ihr Schauspieler.

Simsolo: Sie verspotten sich damit selbst.

Harlan: Das ist das geringste Übel.

Simsolo: Wo wären die anderen Übel?

Harlan: Die Verwischung der Zusammenhänge, zum Beispiel. Filbert, der wirkliche Kriegsverbrecher, war nicht wirklich Mörder in Stammheim; er hat lediglich eine Art Guru-Funktion gehabt unter seinen alten Kameraden. Aber Paul Werner, sein wirklicher ehemaliger Chef – Urheber der Massenvergasung in Wirklichkeit und eine der Schlüsselfiguren im Stillen des Reichssicherheitshauptamtes und der Sicherheitspolizei –, ist wirklich Ministerialdirigent in Stuttgart und wirklich der Erbauer des Sicherheitstraktes in Stammheim; und der wirkliche Gas-Chemiker der Gaswagen, Widmann, wohnt sogar wirklich in Stammheim. Und so hat die Wirklichkeit fast keine Grenzen. Im westlichen Deutschland ist fast alles möglich und jede Ungeheuerlichkeit ist still und lieb und geradezu unwahrscheinlich mit ihren Papi- und Opagesicherten, und die einzige Grenze, die es dort wirklich gibt, ist die Altersgrenze; da folgen dann die jüngeren Erben der nächsten Generation von Papis, die gelernt haben, daß ein Massenmord nicht unbedingt ein Disziplinarverfahren zur Folge hat.

Simsolo: Weiß Filbert, in seiner großen Rolle, daß er ein Schauspieler ist?

Harlan: Das sehen Sie doch daran, daß er mehrere Rollen spielt. Er verhört sogar wieder, erst sich selbst – mit Vergnügen –, dann einen Gefangenen, der einmal sein Stellvertreter war. Das Vergnügen war so groß, daß er sich selbst – sich verhörend – die Frage gestellt hat: „Na, was sagen Sie dazu“ – es ging um die Hinrichtungen in Witebsk. Die Frage hat Filbert improvisiert. So viel Vergnügen beim Verfolgen, das hat uns vom Stuhl gehauen. Jedenfalls: ich wollte unterscheiden zwischen dem wirklichen Filbert und dem unwirklichen, dem Schauspieler, und diese Unterscheidung wird nur von Robert Kramer gemacht, in *Unser Nazi*; nicht von mir. Der WUNDKANAL, der ein Loch ist, ist im Kopf der Gefangenen von Stammheim 20 cm lang, und in Wirklichkeit 40 Jahre: die Flugbahn kommt in Wirklichkeit aus dem Hitlerdeutschland, und die Kugeln fliegen, in Wirklichkeit, an allen Köpfen vorbei; es hört niemand den Regen. Der Schauspieler Filbert weiß das, er ist der Autor von so mancher Mordtechnik, die wirkliche Vaterschaft ist die seine; aber er spielt viele Väter, nicht nur den der Stammheimer Kugeln, und so ist seine zweite Wirklichkeit die, daß er jetzt Schauspieler ist. *Unser Nazi* entwirrt dann die Fäden.

Simsolo: Dadurch entsteht Mitleid.

Harlan: Das habe ich gehört und gelesen.

Simsolo: Das war aber nicht Ihre Absicht.

Harlan: Robert Kramers Nebenprodukt der Wahrheit ist Mitleid. *Unser Nazi*, das bin dann ich selbst.

Simsolo: Sie verfolgen Ihren eigenen Vater.

Harlan: Mein Vater, das bin jetzt ich. Der Film ist eine Arbeit über den Plural, ich fange lediglich mit meinem Vater an, die anderen Väter sind dann Filbert und Werner und Widmann, – Tausende. Aus hygienischen Gründen ist es besser, versuchsweise erst einmal das eigene Nest zu beschmutzen, also auch mich. Sie werden sich dennoch vorstellen können, daß ich das für keine schmutzige Arbeit halte. Bürgermeister Rommel, der den Toten von Stammheim das Grab verweigerte und Gudrun Ensslin und Baader in einer Ecke vom Dornhaldener Friedhof hat verscharren lassen, sprach natürlich kein Sterbenswort über den Selbstmord seines Vaters.

Simsolo: In *Unser Nazi* sagen Sie aber geradeheraus, daß Sie einen Film über Ihren Vater machen.

Harlan: Das ist Quatsch.

Simsolo: Sie sagen es aber.

Harlan: Leider. Im Telegrammstil ist der Plural untergegangen. Jede Vätergeschichte fängt mit dem eigenen Vater an. Ich fände es höchst unerträglich, über die anderen Väter reden zu hören oder reden zu lassen und den eignen zu unterschlagen. Filbert in Wilna, im Sommer '41 und im Winter '43 mit seinen fliegenden Schlachthöfen, aufrecht, Oberstleutnant der Polizei und Vize-Chef des Heydrich-Geheimdienstes: dieses Bild gäb es gar nicht, hätte mein Vater nicht dazu die Musik gemacht. Musik kann Hetze sein, auch eine Liebesgeschichte wie *Immensee* kann Hetze sein – deutsche Scholle gegen Kosmopolit-Musikus / die Seßhaften gegen die Bodenfremden: wie dem auch sei: hier gibt es keinen Zoll Film ohne Geige oder Engelschor, und für Gefühle, die es eigentlich gar nicht gibt, wird ein Konsens produziert, der schließlich Trost verspricht: Die Bluthunde in Wilna werden kollektiv getröstet, sie schaukeln sich mit Musik in den Mord ein und finden ihr Gruppengleichgewicht wieder. Sehen Sie sich die Augen des Helden an: erst dann werden sie wirklich naß und erst dann löst sich seine Zunge, als der uralte Polizist in die Gefilde seiner Erinnerungen an den litauischen Mordwinter zurücktauchen darf und wie einst im Soldatenkino bei der Musik und den Dialogen von Eberhard und Vater in *Immensee* in vollendeter Harmonie mit seiner Zeit wieder zu Hause ist, heute im Faschismus von 1943.

Simsolo: WUNDKANAL verzeiht man Ihnen nur, weil Sie der Sohn von Veit Harlan sind, anders gesagt: Erbe von *Jud Süß*.

Harlan: Daß ich über Stammheim spreche, im Anschluß an Auschwitz und Minsk, möchte man als Erbkrankheit erklären; darum geht es. Das ist ein sehr großzügiger Versuch, Geschichte zu verstümmeln, denn eine Brandstiftung ist sofort bedeutungslos, wenn man beweisen kann, daß der Brandstifter feuerbesessen war; also krank. Man stopft sich halt mit meinem Vater die Ohren zu, um nicht hinhören zu müssen, und glaubt, die Geschichte werde dann

automatisch ungefährlich. Nur: Paul Werner und Albert Widmann und Stammheim existieren, daran ändert auch mein Vater nichts; das Feuer ist gelegt.

Simsolo: Es gibt aber noch ein anderes Gefühl: das habe ich bei Zuschauern beobachtet, nach den Vorstellungen, besonders nach *Unser Nazi*, nämlich: es sind 40 Jahre vergangen, und immer noch wird der alte Mann gequält.

Harlan: Nein. 40 Jahre sind nicht vergessen.

Simsolo: Filbert hat bereits sein Gedächtnis verloren.

Harlan: Das hat er im gleichen Augenblick verloren, als er die ersten Kommunisten in Varina erschossen hat, eigenhändig. Seine Hand, das war gar nicht seine Hand, die führte der Feldherr. Filbert I ging sofort nach dem Schuß von Filbert II ins Kino. Die Sache war damit erledigt. Seine 'Person' wurde 'mißbraucht', sagt er heute. So redet die Keule von dem, der sie schwingt.

Simsolo: Nach 40 Jahren immer noch?

Harlan: Das Instrument redet so. Sehen Sie: im II. Weltkrieg stand Filbert 'unter Druck', so nennt man das. Aber nach dem II. Weltkrieg? Wahrscheinlich haben die Massenmorde erst nach dem II. Weltkrieg begonnen. Erst als Schleyer wieder Filme machen durfte und Eichmann, der wie Schleyer bei 'Mercedes' in einer guten Stellung unterkam, oder Stangl, der Kommandant von Treblinka, bei den 'Volkswagenwerken', oder die Vergasungsspezialisten bei 'Ford' – um nur von den Automobilfabriken zu reden – erst dann wurden die Juden und Polen und Russen wirklich getötet: das heißt, vergessen. Die ganze Bundesrepublik war 1949 ein Staatswesen von Instrumenten – Vätern, Großvätern, Keulen, die sich selbst erschlagen hatten; und die Erinnerung war so etwas ähnliches wie ein Gehirn ohne Kopf – eine Erinnerung in der Luft, körperlos; ein Gedächtnis, das niemand haben will.

Simsolo: Lügt Filbert, wenn er sich nicht erinnert? Wenn er nichts mehr weiß?

Harlan: Wahrscheinlich nicht.

Simsolo: Der WUNDKANAL ist unsichtbar.

Harlan: In der Geschichte fehlt dieses Stück Flugbahn. Aber wenn man der Kurve, die die Kugel beschreibt, folgt, kann man den Weg rekonstruieren, den der Gegenstand in der Absicht, zu verletzen, wie es so heißt im 'Basler Handbuch' ..., den der Gegenstand zurückgelegt hat. In Stammheim hat niemand geschossen. Und in Wilna auch nicht.

Simsolo: Hans-Dieter Seidel in der 'Frankfurter Allgemeinen' findet die Gegenüberstellung Auschwitz/Stammheim skandalös und 'vollends widerwärtig', „schon die unhaltbaren Querverweise von den Nazigreueln auf die Toten in Stammheim, wofür Harlans Film dieselben Verantwortlichen namhaft zu machen sucht“, sagt er, „lassen den Atem stocken ...“.

Harlan: Der Querverweis ist deshalb 'unhaltbar', weil der Mann in dieser Zeitung schreibt. Daß ein württembergischer Ministerialdirektor ein Verbrecher war und ist, stört ihn nicht. Paul Werner ist haltbar, der Quervergleich ist es nicht. Filmredakteure der 'Frankfurter Allgemeinen' lesen nicht Einstellungsbescheide der Generalstaatsanwälte, sie verlassen sich auf ihr Gefühl, der 'stockende Atem' ist nur eine dumme Floskel für 'tief Luft holen und dann zuschlagen'. 'Konkret' in Hamburg hat in der Oktobernummer '84 auf das Atemstocken geantwortet.

Simsolo: Wer sind die 4 Entführer in WUNDKANAL?

Harlan: Großbürger. Gewalttäter.

Simsolo: Unsichtbare?

Harlan: Um nicht töten zu müssen. Sie schützen den Gefangenen vor sich selbst.

Simsolo: Aber am Schluß zeigen sie sich doch.

Harlan: Sie töten aber trotzdem nicht. Sie werden getötet.

Simsolo: Kleinbürger hätten getötet? Oder Proletarier?

Harlan: Schleyer hat seinen Bewachern ins Gesicht gesehen, das weiß man. Hier sieht 'Dr. S.' nur Kleider, fast Theaterkleider, und antike Möbel. Plus Elektronik. Vielleicht ist das eine Verkleidung der nächsten Befragergeneration.

Simsolo: Ist das eine Generation, die nicht tötet?

Harlan: Ja. Dazu hat sie zuviel Phantasie.

Simsolo: Sie tötet sich aber selbst.

Harlan: Sind Sie sicher?

Noel Simsolo: Gespräch mit Yvette Biro

Frage: Wie sind Sie dazu gekommen, sich an der Ausarbeitung des Films von Thomas Harlan zu beteiligen?

Yvette Biro: Im Osten haben wir die Tradition des politischen und persönlichen Films. Der engagierte Film muß auch ein Autorenfilm sein. *Torre Bela* hat mich beeindruckt, mit seinem Gemisch aus Realität und Fiktion. Ich habe lange mit Harlan darüber diskutiert. Wir haben das Problem erörtert, wahrhaftig zu bleiben, wenn man an der Grenze von Manipulation und unbearbeitetem Dokument arbeitet. Anschließend hat er mir von einem seiner Projekte erzählt: einen dokumentarischen Film über einen Nazi, der von den Strukturen der Fiktion handelt. Das interessierte mich.

Frage: Gab es mehrere Versionen des Szenarios?

Yvette Biro: Es war ein langwieriges Projekt. Das Wesentliche bestand nicht darin, einzig und allein die historischen Tatsachen und das geschichtliche Drama in Erinnerung zu bringen. Wir wollten versuchen, die Beweggründe des Terrorismus zu verstehen. Ganz allgemein den Terrorismus, woher er kommen könne, mit seiner Gewalt und seinen Dogmen. Es kam eher darauf an, Fragen zu stellen als Urteile zu verfertigen und simple Antworten zu geben. In dieser Sicht haben wir ein Paradox aus der Intrige entwickelt, die wir uns vorstellten.

Frage: Wie haben Sie reagiert, als Sie erfahren haben, daß ein echter Nazi die Rolle des Dr. S. übernehmen würde?

Yvette Biro: Darin bestand kein Widerspruch zu unserem ursprünglichen Vorhaben. Im Gegenteil ergab sich daraus eine Verstärkung des Ansatzes. Fiktion und Realität zu mischen. Und dann hat es mich überrascht, aber auch interessiert, daß F. die Rolle angenommen hatte.

Frage: Waren Sie an den Dreharbeiten beteiligt?

Yvette Biro: Nein. Im Studio hat man vor allem improvisiert. Für den Text haben sich andere Strömungen durchgesetzt, auch, wenn die Grundideen beibehalten worden sind. Als ich das Material gesehen habe, fand ich das Risiko, das dabei eingegangen wird, sehr aufregend. Man hat nach einem radikal durchgeführten Prinzip gedreht: alles dreht sich um eine Person. Ich hatte das Gefühl, daß man diesen Eindruck des Eingeschlossenseins herausbringen mußte. Es war ein Prozeß, ein Verhör, aber ich wollte das erstickende Klima verstärken.

Frage: Das bedeutete, daß man so spielerisch mit dem Tod des anderen umgeht, wie mit dem Selbstmord?

Yvette Biro: Ja. Und die Beziehung Henker/Opfer oder Wärter/Gefangener wurde umkehrbar. Das andere Paradox bestand darin zu zeigen, daß der alte Nazi nicht imstande war, seine Reise ans Ende der Nacht wirklich auszuführen, und sei es als Strategie der anderen.

Frage: Beruht ein solches Konzept beim Drehen auf einer realen Grausamkeit?

Yvette Biro: Selbstverständlich! Aber ich lehne es ab, demgegenüber eine moralische Position zu beziehen, da F. zu allem seine Zustimmung gegeben hatte.

Frage: Wobei dann der Film von Robert Kramer den Rahmen der Fiktion sprengt!

Yvette Biro: Gerade das macht die Bedeutung von *Unser Nazi* aus. Der Film von Kramer beleuchtet alle Facetten, die in der Fiktion von Harlan nicht deutlich sichtbar werden können. Nein, wir wollten das Portrait eines Einzelfalls überwinden, ohne über die Parabel hinauszugehen. Wir stellten nicht nur die nationalsozialistische Ideologie in Frage, sondern alle Arten von Systemen, die an sie anknüpfen.

Frage: Dennoch wirkt *Unser Nazi* ebenso fiktiv wie WUNDKANAL.

Yvette Biro: Genau. Beide Filme bekommen ihre Bewegung über die Spannungen und Beziehungen von Personen, ohne dem Anekdotischen oder einer Biographie zu verfallen ... sogar, wenn eine Einzelepisode schrecklich ist. Ich möchte hinzufügen, daß sie die Vorstellung von einem Prozeß, wie wir sie kennen, simulieren.

Frage: Aber über S. wird nur moralisch geurteilt.

Yvette Biro: Es kommt zu keiner Strafvollstreckung, die den Körper beträfe, weder durch eine wilde noch durch eine legale Justiz. S. (wie F.) geht als Verurteilter ab, aber unversehrt. So gibt es auch keine Möglichkeit der Versöhnung zwischen ihm und den anderen, da es keine Strafe gibt, die befreit.

Das Geständnis des Alfred Kurz vor dessen Freilassung in Thann (Elsass), (18. 10. 1977)

ich benutzte die dunkelheit zur flucht,
er schoß uns nacheinander in den hinterkopf.
ich verlor das bewußtsein.
ich fand es erst wieder, als niemand mehr da war.
die kugel hatte mich nicht erwischt.
die kugel war durch den hals gegangen.
die kugel war durch den hals und mund gegangen, war durch die nase nach außen durchgebrochen.
ich stand vor der scheune von wiczowicz.
das gelände war durch autoscheinwerfer beleuchtet.
die kameraden standen vor der scheune von wiczowicz.
ich benutzte die dunkelheit zur flucht.
er schoß uns nacheinander mit dem revolver in den hinterkopf.
ich verlor das bewußtsein.
die kugel war durch den mund gegangen.
ich stand vor der scheune von wiczowicz, am schloß, vor der scheune, von wiczowicz.
das gelände war durch autoscheinwerfer beleuchtet.
am ende blieben nur 47 kameraden, 22 hilfswillige und ...
und 25 kommandoangehörige übrig.
allers wollte mich ein paar mal als erster erschießen, aber häfele hatte mich gern.
ihm verdanke ich teilweise, daß ich als vorletzter erschossen wurde, und zunächst andere erschießen durfte.
nicht von niederen diensträngen erschossen werden durfte.
allers wollte mich ein paar mal als ersten erschießen, aber häfele hatte mich gern.
ihm verdanke ich teilweise, daß ich als vorletzter erschossen wurde, und zunächst andere erschießen durfte.
nicht von niederen diensträngen erschossen werden durfte.
nicht von niederen diensträngen erschossen werden durfte.
mein tod nicht von niederen diensträngen herbeigeführt werden durfte.
ich erkläre.
ich erkläre.
die zerreißmaschine für wäsche und kleider stand noch in der scheune von wiczorek.
das gelände war noch beleuchtet.
die kameraden starben vor der scheune von wiczorek.
die manschaften und offiziere starben vor der scheune von wiczorek.
ich ging hinaus.
kroch zum auto, das den platz beleuchtete.
schlug beide scheinwerfer ein.
schlug beide scheinwerfer.
ich ... geh hinaus.
ich ging hinaus.
kroch zum auto, das den platz beleuchtete.
schlug beide scheinwerfer ein.
die wunde war nicht tödlich.
häfele schoß nicht.
nach mir schoß lenz.
lenz schoß auf das auto.
das gelände war nicht mehr beleuchtet.
das gelände war nicht mehr beleuchtet.
ich starb nicht in der scheune.
ich habe den befehl bekommen, ihnen nacheinander in den hinterkopf zu schießen.

erst ihnen, dann mir.
wir hatten den befehl bekommen, uns nacheinander mit dem revolver in den hinterkopf zu schießen.
am ende blieben nur 47 kommandoangehörige übrig, davon 41 manschaften und 6 offiziere.
ich erschöß sechs.
sechs andere erschossen sieben.
ich erschöß ...
ich erschöß 6.
6 andere erschossen 7.
die anderen erschossen einer den anderen.
ich blieb übrig, und noch allers und lenz.
auf lenz schoß allers.
ich verbessere mich.
lenz schoß auf das auto.
auf mich schoß ich.
auf allers niemand.
nochmal.
allers schoß nicht.
auf lenz.
auf lenz schoß allers.
ich verbessere mich.
lenz schoß auf das auto.
auf mich schoß ich.
auf allers niemand.
nochmals.
allers schoß nicht.
ich verlor das bewußtsein.
ich sah ihn noch.
er lebte noch.
ich sehe noch, wie allers nicht schoß.
ich sehe es ... sehe es noch.
ich sehe.
ich sehe noch, als wäre es noch heute.
ich verlor das bewußtsein.
ich fand es erst wieder, als niemand mehr da war.
er lebt noch.
er lebt noch.
ich sehe noch, wie allers nicht schoß.
ich ... sehe es noch, als wäre es ...
ich sehe es ...
ich sehe es noch, als wäre es noch heute.
ich verlor das bewußtsein.
ich fand es erst wieder, als niemand mehr da war.
ich schoß meine kameraden ...
ich schoß meinen kameraden in den kopf.
schossen 6 andere 7 anderen in den kopf.
die anderen erschossen nacheinander einen nach dem anderen die anderen.
ich blieb übrig.
und allers und lenz.
wer schoß auf mich.
ich selbst schoß -
ich rekonstruiere jetzt diese begebenheit.
ich blieb übrig und allers und lenz.
wer schoß auf mich.
ich selbst schoß.
ich rekonstruiere jetzt diese begebenheit.
was habe ich getan.
wer schoß auf gibaczek, leiter der wasserbehörde.
wer schoß.
wer schon.
ich schoß.
wie war das.
ich erkläre hiermit.
das war so.
ich schoß.
es wurde nicht geschossen.
diese meine erklärung war falsch.
hiermit.
das war so.
ich schoß nicht.
es wurde nicht geschossen.
diese meine erklärung war falsch.
es wurde erstickt.

die erschießung war simuliert.
die selbsttötung fand nicht statt.
was fand statt.
ich rekonstruiere jetzt diese begebenheit.
ich beantworte mal selbst die frage.
ich beantworte selbst die frage.
der wundkanal.
der kanal lenkt von der
erstickungstheorie ab.
soll ablenken.
vom elektokabel.
das wird doppelt um seinen hals gelegt
ja wodurch auch die art der eindrücke
der furche erklärbar ist, so tief
ja wie dann aber wenn du schon tot warst?
ja die verletzung auch an
meinem halse wurde durch
diesen doppelten draht verursacht
der tod
nein
der tod tritt schon lange vorher
ein
der tod tritt schon lange
vorher ein, er wird nicht erst durch die
beerdigung verursacht.
die halsverletzung bezieht sich
auf den mißlungenen versuch
der erhängung
ja
wer trifft die entscheidung über die
todesursache?
die todesursache.
todesursache ist die kameradschaft.
der tod wird nicht erst durch die beerdigung verursacht.
der tod.
der tod tritt schon lange vorher ein.
er wird nicht erst durch die beerdigung verursacht.
die halsverletzung bezieht sich auf den mißlungenen
versuch der erhängung.
die todesursache.
todesursache ist die kameradschaft.
die entscheidung, die kameradschaft auch auf den
tod auszudehnen, liegt bereits im begriff
der kameradschaft selbst.
der begriff ist eindeutig definiert.
die kameraden töten sich gegenseitig, aber nicht NUR.
sie können sich den tod auch selbst geben.
sie bitten geradezu um die kugel.
sie knien sich hin und bitten.
es ist nicht so, daß dann gleich geschossen wird.
die totengräber unter sich haben keine waffen.
die waffe des totengräbers ist, daß er im richtigen augenblick
um den tod bittet.
der richtige augenblick ist, wenn es sein MUSS.
wenn der zeuge des todes der anderen zu viele tode beobachtet.
der richtige augenblick ist, wenn es sein MUSS.
wenn der zeuge des todes der anderen zu viele tode beobachtet
hat.
der richtige augenblick ist, wenn es sein MUSS.
der richtige augenblick ist, wenn es sein MUSS.
wenn der zeuge des todes der anderen zu viel tode beobachtet
hat, und die beobachtung nicht mehr für sich behalten kann.
dann weiß er: es ist zu viel;
und will weg; und geht.
er steht nicht mehr in der mitte des geschehens.
er hält es nicht aus.
er tritt zur seite.
der richtige augenblick ist, wenn es sein MUSS.
wenn der zeuge des todes der anderen zu viele tode beobachtet
hat, und
wenn der zeuge des todes
zu viele tode
der augenblick ist, wenn es sein muss.
der richtige augenblick ist, wenn es sein MUSS.

wenn der zeuge des todes der anderen zu viele tode beobachtet
hat, und die beobachtung nicht mehr für sich behalten kann.
der richtige augenblick ist, wenn es sein MUSS.
wenn der zeuge des todes der anderen zu viele tode beobachtet
hat, und die beobachtung nicht mehr für sich behalten kann.
dann weiß er: es ist zu viel;
und will weg; und geht.
er steht nicht mehr in der mitte des geschehens.
er hält es nicht aus.
der richtige augenblick ist, wenn es sein MUSS.
wenn der zeuge des todes der anderen zu viele tode beobachtet
hat, und die beobachtung nicht mehr für sich behalten kann.
dann weiß er: es ist zu viel;
und will weg; und geht.
er steht nicht mehr in der mitte des geschehens.
er hält es nicht aus.
er tritt zur seite.
er wird beseitigt.
er schafft es nicht allein.
das ist mit allen so.
mit mir auch.
nach den ereignissen in kulmhof wurde ich gemeinsam mit den
kameraden, die ich zum.
wurde ich gemeinsam mit den kameraden.
er steht nicht mehr in der mitte des geschehens.
er hält es nicht aus.
er tritt zur seite.
er wird beseitigt.
er schafft es nicht allein.
das ist mit allen so.
mit mir auch.
nach den ereignissen in kulmhof wurde ich gemeinsam mit den
kameraden, die zum
enterdigungskommando eintausendundfünf
gehört
hatten,
beseitigt.
ich wurde nach triest versetzt, um dort mit anderen kameraden
gemeinsam beseitigt zu werden.
der schuß, um den ich gebeten hatte, traf mich
nicht.
ich stand vor meinem grab
das hinter den öfen von San-Saba ausgehoben
worden war.
ich hatte es zunächst selbst für andere kameraden ausheben lassen,
und die aushebung überwacht.
'es ist besser', sagte man mir, 'daß man seinen platz nicht allzu-
lange im voraus kennt.
bevor man ihn einnimmt.
'es ist besser', sagt mir.
'es ist besser'.
'es ist besser', sagte man mir,
'daß man seinen platz nicht allzulange im voraus kennt.
bevor man ihn einnimmt, ist es notwendig, seine eigenen spuren
zu beseitigen, ja sie nicht einmal mehr selbst wiederzuerkennen.
auch die.
auch die erinnerung.
auch die erinnerung.
auch die erinnerung.
auch die erinnerung muß eingeebnet werden.
dann ist mein platz auch eine überraschung für mich, nicht
nur für die nachfolgenden kameraden, die meinen tod herbei-
führen werden
auch ihre erinnerung muß erstickt werden.
auch ihre erinnerung.
auch die erinnerung.
auch die erinnerung muß eingeebnet werden.
dann ist mein platz auch eine überraschung
für mich.
nicht für die nachfolgenden kameraden, die meinen tod herbei-
führen werden.
auch ihre erinnerung muß erstickt werden.
ich gebe zu die erklärung.
ich gebe zu.

ich bin/war mitglied des sonderkommandos 1005
sogenanntes 'wetterkommando'
unterstellt dem referat 4 b 4 des amtes 4 des chefs der
sicherheitspolizei und des sd,
als solches befaßt mit:
enterdigungen, ausschachtungen und
verbrennungen an massen
grabstellen beziehungsweise wasser
stellen im osten in
meiner eigenschaft als
erstens
leiter eines solchen
wetterteilkommandos
in kulmhof,
polen, warthegau,
später minsk,
ostland,
gruppe A, kommando 1 b, teilkommando 1 b 2
zweitens:
zweitens beteiligt an hinrichtungen nur
insofern, als totengräber
das heißt zivilgefangene
nach beendigung der ausgrabungen der toten und
zählung derselben
selbst als mitwisser einer geheimen
reichssache selbst als mitwisser
selbst getötet werden mußten
drittens
war ich und bin in
meiner eigenschaft als
heimlichträger zum schweigen verpflichtet
auch jetzt noch an diese pflicht
gebunden, die mir
von meinen bewachern angebotene
möglichkeit, zu sprechen, nehme
ich dennoch wahr, nachdem
ich durch meine bewacher von meinen
bewachern von
meiner schweigepflicht entbunden wurde,
worden bin
viertens
ich erkläre
hiermit sämtliche
noch überlebenden gruppenangehörigen sind noch
heute in der industrie
im auswärtigen dienst in
allerhöchster stellung tätig.
die von der J.V.A. stammheim nach aden verbrachten
häftlinge wurden durch einen ehemaligen
ss-sturmbannführer
verlegt und dort getötet
wie fand diese tötung statt
und wo?
durch engländer.
nicht durch mich.
nicht durch mich.
ich habe euch nicht getötet.
so wahr mir gott helfe.

*

Trance, ist es das, was Thomas Harlans WUNDKANAL zu einem
Labyrinth macht? Oder ist *Unser Nazi* des seit geraumer Zeit in
Paris lebenden Amerikaners Robert Kramer dazu der Ariadne-
faden? Zwei beunruhigende Filme, die viele Diskussionen auslö-
sen und ohne Zweifel die aufregendsten zu Beginn des Festivals
sind.

Der Sohn des bekanntesten Nazi-Regisseurs (der übrigens auf der
Mostra zu Mussolinis Zeiten einmal einen der Hauptpreise gewann)
hat einen achtzigjährigen hohen SS-Mann vor die Kamera bekom-
men — ein 'Monstrum' aus dem innersten Bezirk nazistischer Mör-
der. Dieser Mann, zu lebenslänglicher Haft verurteilt und dann
begnadigt, gehörte zu den 'Erfindern' einer infamen Liquidations-
technik der Nazis: des fingierten Selbstmords politischer Gefan-
gener.

Einer der Vorgesetzten dieses SS-Schreibtisch-Mörders hat den
Hochsicherheitstrakt von Stammheim entworfen, in dem bekannt-
lich unter mysteriösen Umständen vier RAF-Mitglieder den Tod
fanden, von dem behauptet wird, sie hätten ihn gesucht. Die
Spekulation über eine Kontinuität des Mordens im Auftrag oder
zumindest im Sinne des Staates ist jedoch nur ein Teil von Har-
lans Film. Er simuliert die Gefangennahme des Alt-Nazis durch
eine terroristische Gruppe, inszeniert mit kruden Mitteln des
Experimentalfilms eine Verhörsituation, Harlans WUNDKANAL
(der Titel spielt auf den Weg eines Projektils im Körper eines Er-
schossenen an) versucht vieles auf einmal und gerät in die Gefahr
eines enigmatischen Rätsels, das hinter mehreren Paravants spielt.

Während der deutsche Regisseur in den höchst eigenen Wunden
(bei diesem Vater) kratzt, betrachtet der Amerikaner Robert
Kramer Harlans Umgang mit dem 'Objekt der Begierde' von
außen: als moralischen, kinematographischen Fall. *Unser Nazi*
ist offener, problematischer auf den ersten Blick, aber auch be-
wußter. Wie geht man mit einem solchen 'Saurier' um? Wie wird
aus dem Dokumentarismus Fiktion und Manipulation? Wie über-
schreitet die Ästhetik der Moral die Grenzscheide zur Show? Kra-
mers Dokumentarismus läßt sich, denke ich, auf eine viel riskan-
tere, bestreitbarere, aber auch produktivere Art auf den von Har-
lan aufgedeckten Fall ein. Sein Film zieht in Zweifel, was Harlan
mystifiziert. Beide Filme beuten ein historisches 'Monstrum' aus,
erlauben jedoch zugleich sowohl Einblicke in einen Charakter-
typus als auch in die Problematik filmästhetischen Umgangs mit
einer Methode der psychoanalytischen Anamnese vor der Ka-
mera.

Es besteht gar kein Zweifel, daß in diesem Doppelporträt im
Zwielicht die zwei ersten wirklich beunruhigenden Filme der
diesjährigen 41. Mostra gezeigt wurden. Es wäre sehr wichtig,
beide Arbeiten, die auch etwas über ihre Autoren und deren
persönliche Kulturen mitteilen, bei uns zu sehen.

Wolfram Schütte, in: Frankfurter Rundschau, 30. 8. 1984

(...) Heftige Debatten hatten bereits am Anfang des Festivals von
Venedig zwei Filme ausgelöst, die im Beiprogramm liefen: Robert
Kramers *Our Nazi* und Thomas Harlans WUNDKANAL. Zwei
Filme, die sich auf mitunter verquere Weise mit den ambivalen-
ten Gefühlen auseinandersetzen, die ein kranker, alter Mann aus-
löst, der ein faschistischer Massenmörder ist. WUNDKANAL
stellt die historische Figur in einen fiktiven Rahmen: Der alte
Mann, von Terroristen entführt, wird einem Verhör unterzogen,
das mit Fragen und Fakten-Konfrontation nicht nur die indivi-
duelle Biographie des Massenschlächters rekonstruiert, sondern
zugleich Linien zieht vom Nationalsozialismus bis zum Bau der
Hochsicherheitstrakte im Stammheimer Gefängnis. Diese ästhe-
tischen Arrangements, die Harlan in seinem Film komponiert,
sind verwirrend, oft am Rand des Kunsthandwerklichen. Eine
Verwirrung freilich, die meiner Ansicht nach ihre Ursache nicht
in dramaturgischen Mängeln hat, sondern einem psychischen
Zustand entspricht. Ganz zweifellos geht es Harlan in WUND-
KANAL in der Person des alten SS-Mannes nicht nur um diesen,
sondern an seinem Beispiel um eine Auseinandersetzung mit der
Haßliebe zum eigenen Vater, Veit Harlan, dessen Film *Immen-
see* Teil des Films wird. Eine historische Figur wird da zur sym-
bolischen Figur einer Vätergeneration: „Wenn ich tot bin, wirst
du das erben“, heißt es sinngemäß in *Immensee*. Die Verhörer
setzen sich an die Stelle der historischen Opfer, fragen, „wer
das Gas in die Zellen (Stammheim) geleitet hat“ — kurz, der gan-
ze Film wirkt wie eine merkwürdig projektive, historische und
aktuelle Wirklichkeit zu falschen Legierungen treibende Symbiose
aus Schuld- und Haßgefühlen. Während der Dreharbeiten hat der
amerikanische Regisseur Robert Kramer einen eigenen Film ge-
dreht, *Our Nazi*. Der Titel freilich wirkt ironisch, denn der Film
ist ein eindrucksvolles Dokument eines sozialen Experiments, er
hält mit der Kamera die Reaktionen des Filmteams fest, Söhnen
und Töchtern der Opfer- und der Tätergeneration. Was er zeigt,
ist der Zusammenbruch der Alltagsregeln zwischenmenschlichen
Handelns in der Diskrepanz der Gefühle, die ein alter Mann an
Höflichkeit und Rücksichtnahme einerseits auslöst, von dem an-
dererseits jeder im Team weiß, daß er ein kalter, zudem starr

an seinen Positionen festhaltender Schlächter ist, an dem das Blut Tausender von Menschen klebt. Kramer fotografiert den SS-Schergen mal als lederhäutiges Reptil mit blicklosen Glaskörper-Augen, mal als eitlen Darsteller seiner selbst, als Geschichtenerzähler und Charmeur. Ein Film, der seine Spannung daraus bezieht, daß er das Filmen selbst als einen Prozeß begreift, der in seiner Härte über den fiktiven Prozeß im WUNDKANAL hinausgeht.

Gertrud Koch, in: epd Film 10/84

Biofilmographie

Thomas Harlan, 1929 in Berlin geboren, lebt in Paris.

Filme:

1975 *Il coro des cuocchi* (Der Chor der Köche). 16 mm, 100 min. (Moçambique). Unvollendet.

1977 *Torre Bela* (Portugal). 35 mm, 124 min., Cannes, 1977; Montreal; San Sebastian; Prades; Woche der Cahiers du Cinéma; New Directors, Museum of Modern Art, New York; Lille (Großer Preis ex-aequo)

1980 *L'Ultimo giorno di scuola* (Letzter Schultag). 16 mm, 58 min. In Zusammenarbeit mit 'Cronaca' (RAI) (Italien).

1984 WUNDKANAL. (Frankreich/BRD). 35 mm, 107 min. Venedig 1984.

Yvette Biro, Schriftstellerin und Filmwissenschaftlerin, lebt z.Zt. in New York. Co-Autorin der Drehbücher folgender Filme:

1965 *Husz ora* (Zwanzig Stunden, Regie Zoltan Fabri)

1967 *Utoszezon* (Nachsaison, Regie Zoltan Fabri)

1968 *Fenyesszelek* (Schimmernde Winde)

1969 *Sirokko* (Schirokko, Regie Miklos Jancso)

Holdudvar (Die Auro des Mondes, Regie Marta Meszaros)

1970 *Egy Barany* (Agnus Dei, Regie Miklos Jancso)

1971 *Me ker a nep* (Roter Psalm, Regie Miklos Jancso)

1974 *Szerelmem Elektra* (Liebe Elektra, Regie Miklos Jancso)

1984 WUNDKANAL

redaktion dieses blattes: thomas harlan

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)

druck: b. wollandt, berlin 31