Filmkritik

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1978)**

Heft 24

PDF erstellt am: **26.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

der Bescheidenheit ihrer Mittel – dürfen nicht zögern, mehr auf diesem so wichtigen Gebiet zu investieren, in der Stunde der *Zivilisation des Bildes*.
In der Vergangenheit füllten sich unsere Heiligtümer mit Mosaiken, Gemälden, mit religiösen Skulpturen, um im Glauben zu unterrichten. Werden wir genug geistige Kraft oder Genie haben, um *bewegliche Bilder* zu schaffen, die in gleicher Weise mit der Kultur von heute verbunden sind? Es geht nicht nur um eine erste Ankündigung des Glaubens in einer oft sehr säkularisierten Welt oder um die Katechese zur Vertiefung dieses Glaubens, sondern um die Einwurzelung des Evangeliums in das kulturelle Niveau eines jeden Volkes und jeder kulturellen Tradition.
Zu einem besonderen Gedanken regte Uns das Thema an, das die internationalen Instanzen für das kommende Jahr gewählt haben: *die Förderung des Kindes*. Die Kinder und die Jugendlichen sind wirklich die privilegierten Benutzer des Films, aber auch diejenigen, die seinen guten und schlechten Erzeugnissen am stärksten ausgesetzt sind. Die jüngste Synode hat sie als Adressaten der Katechese unter einem eigenen Titel betrachtet. Sie sollten ihnen in Ihrer Fürsorge einen besonderen Platz einräumen.
Aus Anlass dieses 50jährigen Jubiläums wünschen Wir der OCIC eine fruchtbare Aktivität in tiefer Verbindung mit den Bischöfen und der Gesamtheit der Kirche. Und Wir erteilen von ganzem Herzen den Mitgliedern dieser Organisation und allen, die mit Ihnen arbeiten, auf dass das Kino dem menschlichen Fortschritt und dem geistigen ihrer Brüder diene, Unseren apostolischen Segen.

Johannes Paulus P. P. II (F-KO)

FILMKRITIK

Kleine Freiheit

Schweiz 1978. Regie: Hans-Ulrich Schlumpf (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/312)

«Klein ist die Freiheit derer, die nur in der Freizeit frei sind», so lautet das Motto von Hans-Ulrich Schlumpfs vielschichtigem Dokumentarfilm über das Thema Freizeitbeschäftigung. Ursprünglich hiess der Film «Hobby» und sollte die wichtigsten Aspekte der Freizeitwelt aufzeigen, die für viele identisch ist mit «Glück», weil sie nur in der Freizeit ganz sich selber sein und das tun können, was sie wirklich möchten. «Meine Mitarbeiter und ich wollten einen Film machen, der sich an all jene richtet, die wie wir darunter leiden, dass das, was das Leben lebenswert macht, mehr und mehr aus diesem Leben verschwindet. Arbeitsteilung, Profitmaximierung, Spezialistentum, Bürokratie – aber auch die Machtübernahme durch bornierte Dummheit verdrängen das Spielerische und Schöpferische zusehends. Rezepte gegen diese fatale Entwicklung haben wir keine anzubieten, allenfalls Hoffnungen» (H.-U. Schlumpf). Der in fast dreijähriger Arbeit entstandene Film zeigt, wie bedroht, eng und verletzlich die Feierabend- und Feiertagsfreiheit jener Leute ist, die weder auf Besitz noch irgendwelche Macht pochen können. Der Film tut dies nicht polternd aggressiv und polemisch, sondern behutsam, beharrlich, mit unendlicher Geduld den porträtierten Menschen gegenüber und in einer bis ins letzte liebevoll und präzis durchgestalteten filmischen Form.

★

Die «kleine Freiheit» wird in sieben Kapiteln beschrieben; vier davon schildern das Verschwinden von Schrebergärten in der Herdern im Limmattal bei Zürich. Es ist ein trauriger, ja erschütternder Bericht darüber, wie aus einer bescheidenen, heilen Gar-

tenlaubenidylle von heute eine hässliche, herzzerreissende Tragödie wurde. Am 5. Dezember 1976 beschlossen die Stimmbürger der Stadt Zürich, dass dieses zwischen Eisenbahngeleisen und Autobahn gelegene Familiengartenareal, eines der letzten noch nicht überbauten Gelände im Zürcher Industriequartier, dem Bau einer von Privaten, aber unter Beteiligung der Stadt, geplanten Engros-Markthalle zu weichen habe. Rund 150 Pächter, meist ältere Leute aus unteren sozialen Schichten, verloren über Nacht den Boden für ihre «zweite», aber vielleicht «eigentliche» Existenz. Mit 40 000 anderen Hobbygärtnern in der Schweiz hatten sie am Rande der asphaltierten und verbetonierten Stadt, oft in jahrelanger hingebungsvoller Arbeit, ein Stück Natur gehegt und gepflegt, hatten Blumen, Früchte und Gemüse gezogen, hatten in der Illusion vom eigenen Grund und Boden ein Plätzchen Erde nach eigenem Gutdünken und handwerklichem Vermögen zu einem Erholungs- und Zufluchtsort vor entfremdeter Berufsarbeit und normiertem Wohnen geschaffen und bearbeitet.

Familien- und Kleingärten sind keine Errungenschaft der Neuzeit. Schon im 14. Jahrhundert wurde Allmendboden als Pflanzland unter der Bevölkerung aufgeteilt. Armen und erwerbslosen Bürgern diente es später oft als Selbsthilfe gegen den Hunger. Die Schrebergärten, nach dem deutschen Arzt und Pädagogen Daniel Gottlieb Moritz Schreber benannt, entstanden im 19. Jahrhundert während der Entflechtung von städtischen und ländlichen, industriellen und bäuerlichen Produktionsarten und erfüllten bis heute weitgehend soziale Aufgaben. Neben der für kleine Budgets oft nicht wenig ins Gewicht fallenden Ergänzung des Speisezettels durch eigenes Obst und Gemüse, erhielten die Schrebergärten in der hochtechnisierten und -industrialisierten Zivilisation immer stärker auch die Funktion eines schöpferischen Freiraums, der mit billigem Abfall- und Abbruchmaterial und der eigenen kreativen Phantasie zu etwas «Eigenem» gestaltet werden konnte. Sie sind ein letzter Rest von Natur, eine der letzten Möglichkeiten für einfache, minderbemittelte Leute, dem Stress und den Zwängen eines rationalisierten, fremdbestimmten Arbeitsplatzes zu entfliehen und in Musse, Beschaulichkeit und Eigenverantwortung selber ein bisschen Grund und Boden zu bearbeiten und den Umgang mit Gleichgesinnten zu pflegen.

Der Film, wie auch drei der vier Herdern-Kapitel, beginnt mit dem betagten Ehepaar Grogg, das an einem Tisch in seiner Altersheimwohnung sitzt und die Zerstörung seines Familiengartens, der seine Heimat war, beklagt: «... jetzt können wir überhaupt nirgends mehr hin. Jetzt ist es fertig! Jetzt haben wir keinen Garten mehr und nichts mehr. Jetzt sind wir einfach etwas verloren. Ja, jetzt müssen wir auf den Abtransport warten. Ich meine, in der Kiste ...». Noch während die Vorspanntitel ablaufen, wird diese Zerstörung im Bild sichtbar: Gartenhäuschen brennen wie Fackeln vor grauen Wohn- und Industriebauten und sich in den Himmel reckenden Baukranen. Dann folgt der erste Herdern-Abschnitt mit einem einführenden Kommentar, der über die Entstehung des Herdernareals und der Schreber- und Familiengärten, die oft ein Ersatz für das fehlende Eigenheim sind, informiert. Gleichzeitig zeigen im Sommer 1976 gemachte Aufnahmen die noch intakte, heile Herdern-Gartenwelt und ihre Menschen, die sich am Rande der Stadt ein kleines privates Reich des Friedens, der Ruhe und der bescheidenen schöpferischen Selbstverwirklichung geschaffen haben. Es sind ausserordentlich starke, «sinnliche» Bilder und Travellings, die sich in der subtilen, durchdachten Montage zu eindrücklichen, atmosphärisch ungemein dichten Bildsequenzen runden, die keines Kommentars mehr bedürfen. Die Leute bewegen sich geruhsam vor ihren selbstgebastelten Gartenhäuschen, verrichten kleine Arbeiten auf dem Pflanzblätz, sie unterhalten sich, essen, trinken, dösen und schlafen. Es ist eine idyllische Welt der Erholung, Musse und Stille, trotz der im Hintergrund regelmässig vorbeisausenden Züge. Am 1. August wird zusammen gefeiert, fröhlich und ausgelassen, und es wird nicht die Landeshymne gesungen, sondern «Lustig ist das Zigeunerleben» und «Mir gönd na lang nid hei». Die kleinbürgerliche Idylle der Familiengärtner ist nicht zuletzt ein Ausdruck der Sehnsucht nach der Herkunft dieser Menschen, die meist aus bäuerlichen oder Arbeiterkreisen stammen.
Aber auch diese Idylle wird verwaltet, die kleine Freizeitfreiheit durch Verordnungen eingeengt. Da gibt es einen Verein für Familiengärten mit Lokalkomitee und Zentralvorstand, die, zusammen mit der städtischen Liegenschaftsverwaltung, die Einhaltung der Vorschriften überwachen und Unbotmässige zur Ordnung rufen. «Die Ordnung als solche bei uns (...) hat eine wichtige Funktion» (Präsident des Zentralvorstandes). Vereins- und Behördenvertreter pochen auf Normen, Einheitlichkeit, Reglemente und Vorschriften. Es werden keine Extravaganzen, Aussenseiter und Querschläger geduldet. Alles muss eben seine rechte Ordnung haben. Ein Gewitter beendet das erste Herdern-Kapitel.

★

Im zweiten Herdern-Kapitel geht es um das 40-Millionen-Projekt der Engros-Markthalle, die der besseren Versorgung der Bevölkerung der Region Zürich mit frischen Gemüsen und Früchten dienen soll. An dem Projekt sind private Firmen, Kanton, Stadt und SBB beteiligt. Ein alter Familiengärtner meint: «Es sind nur geschäftliche Interessen! Wegen uns und wegen der Konsumenten machen die keinen Engros-Markt. Es steht nur das Geschäft dahinter.» Die Auseinandersetzung um das Bauvorhaben, das die Familiengärten zum Verschwinden bringt, wird von den betroffenen Pächtern nur lahm geführt. Wie sollen auch politisch unerfahrene und meist ältere Leute ihre Gärten gegen ein Projekt verteidigen, bei dem die «Verkehrslage und gesamtwirtschaftliche Gesichtspunkte ausschlaggebend» sind. Der alte Familiengärtner: «Wir Männer machen die Faust im Sack und fluchen und wettern, und die Frauen sind drauf und haben Unterschriften gesammelt! Sie waren sicher intelligenter als wir.» Die Unterschriftensammlung brachte die Behörden lediglich dazu, den Kündigungstermin zu verschieben. An der Generalversammlung der Familiengärtner kurz vor der Abstimmung kommt die Angelegenheit nicht zur Sprache. Das Gefühl der Ohnmacht gegen «die da oben, die ja doch machen, was sie wollen», lähmt die Leute, und mit ihrer Solidarität ist es auch nicht weit her. Kommentar: «So kommt es, dass die Bodenlosen ihre Heimat den Bodenbesitzenden widerstandslos überlassen.»

Das dritte Herdern-Kapitel zeigt Familiengärtner im Frühjahr 1978 bei der eigenhändigen Zerstörung dessen, was sie in langer Arbeit selber aufgebaut haben. Nach der Bewilligung des Kredits für die Engros-Markthalle, verlangten Liegenschaftsverwaltung und Organe des Familiengärtenvereins die «bodenebene» Abräumung des Areals – eine typisch bürokratisch gefasste Vorschrift, deren Urheber sich keine Rechenschaft ablegten, wie hart und grausam sie sich für die Betroffenen auswirkt. Aus ohnmächtiger Wut, Bitterkeit und Verzweiflung zünden die meisten Pächter ihre selbstgebauten Häuschen an. Sie brennen wie Fackeln des Protestes. Bäume werden gefällt, Blumen und Gemüsebeete zerstört. Die Leute stehen dieser düsteren, unverdienten und deshalb empörend-himmeltraurigen Vertreibung aus dem Paradies hilflos gegenüber.
Das letzte Kapitel zeigt nochmals die Groggs in der sauberen Sterilität des Altersheims mit kurzgeschorenem Rasen, asphaltiertem Weg, nüchternem Treppenhaus und kalten Zierpflanzen. In der Herdern, wo sie ihre Zuflucht und Heimat verloren haben, fährt ein Trax auf und schiebt Rasen, Sträucher und zurückgebliebene Trümmer zu Haufen zusammen. Verloren stehen Familiengärtner auf dem Gelände herum. Einer trägt einen Kübel mit Pflanzen weg, ein anderer gräbt Blumen aus und lädt sie auf einen Karren. Und dann kommt ein alter, hinkender Mann mit einem Fahrradanhänger ins Bild. Er schaufelt Erde in ein Sieb und füllt den Humus in Eimer ab. Hinter ihm dröhnt der Trax und lauern Krane und Hochhäuser – Signale der Verstädterung und Technisierung, die hier nicht mehr aufzuhalten sind und erneut ein Stück Menschlichkeit und Natur verschlingen. Im Donnerlärm eines Flugzeugs zieht der alte Mann gebückt mit seinem Wägelchen von dannen – ein unendlich trauriges, erschütterndes und empörendes Bild.

★

Zwischen die Herdern-Kapitel sind kontrapunktisch drei weitere Abschnitte eingefügt, die andere Menschen und Hobbies schildern und jeder einen in sich abgeschlossenen Beitrag bilden. Die Porträtierten stehen stellvertretend für drei Generationen, und ihre Hobbies zeigen verschiedene Aspekte der Freizeitbeschäftigung auf. Der frühere Mechaniker und Brunnenmeister von Uster, Franz Sailer (geb. 1912) baut seit 23 Jahren Modell-Dampflokomotiven. Bei ihm haben sich Beruf und Hobby harmonisch nebeneinander entwickelt. Alex Bruggmann (geb. 1935) ist Hilfsarbeiter in einer Lackfabrik. Seine unbefriedigende Tätigkeit kompensiert er mit dem Schnitzen phantastischer Holzplastiken, denen er jeden freien Augenblick widmet. Sein Hobby ist ein Ersatz für eine entfremdete Arbeit. In sein Porträt wird auch seine Frau einbezogen, die zeitweise als Serviertochter arbeitet. Dank dem «dialogischen» Aufbau – die Aussagen von Mann und Frau wechseln einander ab – besitzt dieses Filmkapitel eine ausserordentlich vielschichtige Thematik, in der auch Rolle und Selbstverständnis der Frau erfasst werden. Bruno Giezendanner (geb. 1946) betreibt eine kleine mechanische Werkstatt. Mit seinem Bruder trainiert er in der Freizeit intensiv Modell-Kunstflug. Er ist zweifacher Weltmeister und elffacher Schweizermeister. Bei ihm verwischen sich die Grenzen zwischen Beruf und Hobby, das er fast wie einen Leistungssport betreibt.

★

«Kleine Freiheit» stellt die Familiengärtner als Gruppe und einzelne Personen mit ihren verschiedenen Hobbies vor und zeigt die Wechselwirkung zwischen Ausbildung, Beruf, Arbeit und Freizeit auf. Herkunft und soziale Stellung wirken sich auf die Bedürfnisse und damit auch auf die Freizeitbeschäftigung aus. Der Film durchleuchtet die Funktion der Hobbies als Ergänzung, Ersatz und Kompensierung und als Möglichkeit der kreativen Selbstverwirklichung. Er weist eindrücklich auf die Schwierigkeiten hin, in einer Welt der Arbeitsteilung, Spezialisierung, Leistung und Entfremdung ganz sich selber zu sein, seine ureigenen Bedürfnisse sinnvoll befriedigen zu können – ein Thema, das in engem Zusammenhang steht auch mit anderen Filmen von Hans-Ulrich Schlumpf, vor allem mit seinem «Armand Schulthess». In beiden Fällen geht es um Selbstverwirklichung, Identität und um den

von allen Seiten bedrohten und eingeengten Freiheitsraum des Menschen. Gleichzeitig macht «Kleine Freiheit» auch sichtbar, dass mit dem Rückzug auf ein Hobby oft auch eine völlige Entpolitisierung und Resignation verbunden sind, die jeden Widerstand gegen drückende und ungerechte Verhältnisse lähmen.
Für mich gehört «Kleine Freiheit» zu den grossen schweizerischen Dokumentarfilmen wie «Ursula oder das unwerte Leben», «Die Heimposamenter» und «Wir Bergler ...». Die sieben Kapitel des Films sind eine äusserst präzis und subtil montierte Folge von Themen und Motiven, die alle miteinander in enger Beziehung stehen. Da gibt es nichts Zufälliges, Überflüssiges, Oberflächliches. Die Bilder – eine eindrückliche Leistung Pio Corradis –, die Aussagen der Leute und der aufs notwendigste beschränkte Kommentar bilden ein zusammenhängendes Geflecht, dessen einzelne Knoten, Stränge und Fäden vielfältige Anknüpfungspunkte uns Assoziationsmöglichkeiten bieten und doch immer wieder zum Ganzen führen. «Gestaltungsprinzip des Umsteigens» nennt Schlumpf seine Arbeitsmethode. Obwohl Schlumpf sein Werk in eine straffe, durchkomponierte Form gebracht hat, werden die Menschen, die er porträtiert, in keinem Moment von ihm eingeengt oder gar manipuliert. Schlumpf lässt ihnen das Wort, lässt sie sich selber darstellen und lässt jedem seine eigene Individualität. Schlumpf nimmt diese einfachen Menschen ernst, er begegnet ihnen mit Sympathie, Liebe und Einfühlungsvermögen und stellt sich als Filmemacher in ihren Dienst, ohne dabei auch nur einen Augenblick seinen eigenen Standpunkt zu verleugnen. Eine beachtliche, ja imponierende Leistung. Franz Ulrich

Gleichzeitig mit dem Film «Kleine Freiheit» ist ein Materialband erschienen, der neben dem vollständigen Filmtext auch Beiträge Schlumpfs zur Entstehung seines Films enthält. Die 90seitige Broschüre ist der erste Band einer vom Schweizerischen Filmzentrum herausgegebenen Schriftenreihe «Texte zum Schweizer Film». Die Schriftenreihe soll zum besseren Verständnis unseres Filmschaffens beitragen. In ihrem Rahmen sollen Materialien zu aktuellen Schweizer Filmen und Texte zu Grundsatzfragen veröffentlicht werden. Zu beziehen beim Schweizerischen Filmzentrum, Münstergasse 18, 8001 Zürich.

Between the Lines (Zwischen den Fronten)

USA 1976. Regie: Joan Micklin Silver (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/321)

«Between the Lines» sei ein «Zeitungsfilm», hat man gehört. Einer jener Filme also, in denen wir uns an einem leicht verlebten, ständig kalauernden, mit Trenchcoat und Filzhut bestückten Reporter nach bester amerikanischer Tradition freuen dürfen? Erwartet uns, in Sachen Journalismus, der «Front Page»-Zynismus eines Billy Wilder, oder, als Gegenstück, der Optimismus aus «All the President's Men», um zwei der neueren «Zeitungsfilme» zu erwähnen? «Between the Lines» bietet nichts ähnliches: Er ist zwar im Zeitungsmilieu angesiedelt, wird aber in seiner Thematik so wenig von diesem bestimmt, dass sich ebenso leicht ein anderer passender Hintergrund denken liesse (College, Wohngemeinschaft oder ähnliches).
Eine eigentliche Geschichte, eine geradlinige Erzählung gibt es nicht zusammenzufassen: Joan Micklin Silver, die seit ihrem bemerkenswerten Erstling «Hester Street» weit über Amerika hinaus bekannt geworden ist, liefert uns – genauer, versucht es – die Mosaiksteine zu einem kleinen Stück Zeitgeschichte, zur Frage nämlich, was aus einem bestimmten (repräsentativen?) Teil der amerikanischen 68er Generation geworden ist. Die Vertreter dieser Generation sind eine Gruppe junger Zeitungsleute in Boston, die mit ihrem Alternativblatt der späten 60er Jahre, der «Back Bay Mainline», bis 1976 so erfolgreich geworden sind, dass es schliesslich an einen Grossverleger verkauft wird, für den Alternativen dann denkbar und akzeptabel werden, wenn sie sich in Profit ummünzen lassen.
Der Film setzt dort ein, wo diese «Aufbruchsgeneration», einstmalige Exponenten des radikalen Untergrundes, bereits zur «verlorenen Generation» geworden sind, zwischen den Fronten (so die eine Übersetzung des mehrdeutigen Titels) sich

suchend bewegen, in einem Niemandsland, in dem sie die Orientierung verloren haben, wo sie zwischen Rock, Pot, Concept-Art und oberflächlichen Beziehungen dahinleben.
Soviel ist, etwas mühsam und mit Unterstützung des Presseheftes (wie verschiedene Rezensionen anderswo zeigen), «zwischen den Zeilen» (eine andere Übersetzung des Titels) herauszulesen. Joan Micklin Silver ist es nicht gelungen, die andeutungsweise bemerkbare Aussage des Films in dem von ihr gewählten Konzept des Mosaiks klar zu formulieren. Dass sie nicht Vollständigkeit und Eindeutigkeit anstrebte, ist zu vermuten, dass Formlosigkeit und Unklarheit daraus wurden, ist zu bedauern. Da werden kunterbunt Gestalten zusammengewürfelt, die ohne Konturen, zumindest über eine lange Anlaufstrecke hinweg, zwar direkt, lebhaft und witzig agieren, aber beziehungs- und charakterlos bleiben und – vor allem einige Männerfiguren – teilweise nur mit Anstrengung voneinander unterschieden werden können (dies machen Zuschauerreaktionen wie «Wer ist das jetzt?», «Gehören die zwei zusammen?» deutlich). Ausnahmen bilden einige wenige, stärkere Rollen, die das verzettelte Ganze nun über ihr ursprüngliches Rollenmass hinaus (ein gleichgewichtetes Teilchen unter vielen zu sein) zusammenhalten müssen: etwa Max, der Musikredaktor, ein sorgloser Spinner und Schnorrer, der seine Clownrolle manchmal bis zum äussersten treibt und auch die meisten Lacher einheimsen darf, oder, zurückhaltender, die Photographin Abbie, deren starke Persönlichkeit hie und da durchzuschimmern vermag.
Diese Vorstellung des Lesens zwischen den Zeilen ist bewusst ins Filmische übertragen worden; ob hier aber das absichtlich Ungesagte (bzw. Ungezeigte) wirklich die Intensität des Leseerlebnisses steigert? Es ist anzunehmen, dass sich Joan Micklin Silver mit einem dermassen schwierigen Konzept bei ihrer kurzen Spielfilmerfahrung übernommen hat. Ihr Stil ist verglichen worden mit dem von Altman (vor allem in «Nashville»), der sich diese Mosaikmethode zum (meiner Meinung nach überbewerteten) Markenzeichen gemacht hat. In Perfektion zu finden ist sie allerdings nicht in einem amerikanischen Film, sondern in einem – der Titel könnte es nicht schöner

ausdrücken – von Hollywood inspirierten: «La nuit americaine». Wo Truffaut vollkommene Harmonie von Form und Inhalt (auch hier auf einem ganz spezifischen Hintergrund, dem Filmmilieu) erreicht, wo der Raum «zwischen den Zeilen» von wirklicher Aussagekraft ist, bleibt Joan Micklin Silver an der Oberfläche der Details, die sich nicht zum Ganzen runden. Allerdings gibt es innerhalb der einzelnen Elemente nicht wenige Personenzeichnungen und Handlungsstränge, die es mit dem Charme und der Eigenart, die «Hester Street» geprägt haben, aufnehmen können. Ich denke etwa an David, den «Lehrling» unter den Zeitungsleuten, der sich mit Eifer ins Metier stürzt und mit Max dem Film zu den komischsten Szenen überhaupt verhilft.
So bleibt denn «Between the Lines» trotz enttäuschter, vielleicht weil allzu hochgeschraubter, Erwartungen ein sehenswerter Film. Er besitzt etwas von jener frischen Unmittelbarkeit und jenem Humor, die beispielsweise auch die Milieuschilderungen in «Girl Friends» auszeichnen, auch jene Fähigkeit, Ernsthaftigkeit und Komik wirkungsvoll zu vereinen, um die wir die Angelsachsen bloss beneiden können.

Pia Horlacher

Outrageous (Ausgeflippt)

Kanada 1977. Regie: Richard Benner (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/345)

Er ist Coiffeur, homosexuell, unglücklich. Sie ist schizophren und lebte jahrelang in einer psychiatrischen Klinik. Beide sind sie Aussenseiter – eben, wie der deutsche Titel des Films es sagt, Ausgeflippte. Die Bezeichnung ausgeflippt kommt aus der gegenkulturellen Szene der späten sechziger und frühen siebziger Jahre. Ausgeflippt waren jene, die genug davon hatten, tagtäglich zu irgend einer langweiligen Arbeit zu gehen, die lieber herumhingen in Kneipen, Bars und billigen Wohnungen in verlotterten, alten Häusern und dabei mehr oder weniger intensiv nach einem Leben suchten, von dem sie glaubten, dass es lebenswert sei. Ausgeflippt waren jene, die sich äusserlich und innerlich von denen, die ein sogenannt geordnetes Leben führten, deutlich unterschieden. Geflippt war alles, was in diesem geordneten Leben nicht vorkam. Ausgeflippt sein hiess also, sich am Rand des üblichen gesellschaftlichen Lebens zu bewegen.
Aus der gegenkulturellen Szene hat sich nie eine richtige Bewegung bilden können, die Modelle anderer Lebensformen, die in ihr erprobt wurden, blieben weitgehend unbrauchbare Experimente. Aber auch wenn Vieles, was in dieser Szene gemacht wurde, rückblickend als hilflos und – was etwa die Drogen angeht – gefährlich erscheint, so wurde doch gerade durch diese Szene eine Grundlage für die Diskussion über Aussenseiter geschaffen. Und durch diese Diskussion wiederum haben viele «Abnormale» Mut bekommen. Nicht wenige Homosexuelle beispielsweise schämen sich heute nicht mehr, sondern stehen ganz offen zu ihrem «abnormalen» Verhalten. Das wäre vor zehn Jahren noch kaum möglich gewesen. Und dass es heute Gruppen gibt, die sich um die kümmern, die man früher verächtlich einfach nur Irre nannte und möglichst unauffällig in Kliniken abschob, ist bestimmt auch eine Folge der Aussenseiter-Diskussion. Eine Folge davon sind schliesslich Filme wie «Outrageous», oder besser gesagt die Tatsache, dass solche Filme nicht mehr nur auf Festivals und in Alternativ-Spielstellen gezeigt werden, sondern den Weg ins Kino finden.
Die Geschichte von «Outrageous»: Der in Toronto lebende, homosexuelle Coiffeur Robin nimmt die junge, schizophrene Liza – eine ehemalige Schulfreundin von ihm, die gerade aus der psychiatrischen Klinik gekommen ist – für ein paar Tagen in seiner Wohnung auf. Liza geht aber nicht so schnell wieder aus der Wohnung, da zwischen ihr und Robin nach und nach ein zärtliches Verhältnis entsteht. Die beiden helfen einander, ihre Probleme zu lösen, sie werden zu verständnisvollen Beratern. Liza überredet Robin dazu, seinem Wunsch, eine Transvestitenshow aufzuziehen, nachzugeben. Er hat Erfolg damit, fliegt aber bald aus seinem Coiffeur-Geschäft, weil sich

dieses keinen Mitarbeiter leisten kann, der sich in seiner Freizeit am liebsten als Frau verkleidet. Robin gefällt es in Toronto nicht mehr, er geht nach New York. Liza, die nach einer flüchtigen Bekanntschaft schwanger wurde, bleibt zurück. Robin hat in New York bald einmal die Möglichkeit, in Homosexuellen-Lokalen aufzutreten. Aus dem unglücklichen Coiffeur wird ein gefeierter Entertainer. Liza hingegen erlebt, wie ein Freund von ihr völlig durchdreht und hat dann auch noch eine Fehlgeburt. Sie will wieder zurück in die Klinik. Da holt sie Robin auch nach New York, dort wollen sie zusammen ein neues Leben aufbauen.
Benners Film, auf 16 mm gedreht und aufgeblasen auf 35 mm, fasziniert einerseits, weil er Einblick gewährt in eine für die meisten Zuschauer fremde Welt, beeindruckt andererseits, weil er eine Solidarität zwischen sehr verschiedenen Aussenseitern festhält, eine Solidarität, die auch dann nicht abbricht, wenn die Aussenseiter der Verzweiflung nahe sind. Robin wird von Craig Russell dargestellt, der zur Zeit in Amerika ein erfolgreicher Showman ist. Russell ist ein grossartiger Imitator, wie er Stars wie etwa Peggy Lee, Doris Day, Judy Garland oder Barbara Streisand nachmacht, ist schlicht und einfach umwerfend. Und wenn er – hüfteschwingend, mit zweideutigem Augenzwinkern und nicht weniger zweideutigen, frechen Bemerkungen – Mae West imitiert, so hat man wirklich das Gefühl, die alte Dame sei noch einmal auf die Leinwand zurückgekehrt. Und im Unterschied zu vielen anderen ähnlichen Shows, die man vielleicht im Kino oder in einem Nachtlokal gesehen hat, gibt er sich nie dem billigen Effekt hin. Er hat, das merkt man bei seinen Auftritten recht bald, hart an seiner Show gearbeitet. Er macht die Stars nicht nur nach, er wird durch seine perfekten Imitationen selber zum Star.
Ein bedeutender Film aber ist «Outrageous» vor allem darum, weil er sich sorgfältig an die Probleme der Aussenseiter herantastet. Was andere Filme über Aussenseiter – die fast immer auch Misshandelte sind – oft so unerträglich macht, fehlt hier: Da wird nicht vom ersten Bild an klipp und klar und unwiderlegbar verkündet, dass in diesem Film von jenen die Rede ist, die von der Gesellschaft, weil sie für diese abnormal sind, ausgestossen werden. Der Zuschauer erfährt das, was diese Aussenseiter beschäftigt, das, worunter sie leiden, mit ihnen zusammen. Er erfährt darum auch, was den

Umgang mit ihnen erschwert, wie heikel sie sind und wie verletzlich, was für eine ungeheure Geduld es braucht, um sie zu verstehen. Und schliesslich zeigt der Film, wie Robin und Liza, die auf den ersten Blick eigentlich nichts gemeinsam haben, einander langsam finden. Sie kommen zusammen, weil Liza keinen anderen Ort weiss, wo sie hingehen könnte, und sie kommen sich dann näher, weil sie begreifen, dass sie in einer Welt leben, die nicht für sie geschaffen ist. Gewiss, man kann die Entscheidung Robins, Liza nach New York zu holen, als ein sentimentales Happyend abtun. Man kann darin aber auch den Wunsch herauslesen, dass sich die Aussenseiter solidarisieren sollten, dass sie dies, da sie von der Gesellschaft noch nicht akzeptiert sind, sogar tun müssen, wenn sie überhaupt weiter leben wollen. Ich finde es in einer Zeit, in der das Kino (ich meine hier nicht das «andere» Kino, sondern jenes, in das die meisten Zuschauer nach wie vor gehen) sich noch kaum um solche Aussenseiter kümmert, im Gegenteil, sie noch und noch als komische Sonderlinge lächerlich macht, überaus wichtig, dass Filme wie «Outrageous» ein möglichst grosses Publikum finden. Denn die Diskussion über Aussenseiter wird erst dann zu einer nicht mehr so verächtlichen Haltung diesen Aussenseitern gegenüber führen, wenn sie möglichst breite Kreise erfasst. Durch Filme wie «Outrageous» können die Normalen einen Schritt näher zu den Ausgeflippten kommen. Bernhard Giger

La Cage aux Folles

Frankreich 1978. Regie: Edouard Molinaro (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/338)

Auch zehn Jahre nach dem Mai '68 mit all seinen Denkanstössen gibt es in unserer Gesellschaft noch Tabus, bestimmte Themen, über die man nicht spricht oder deren Infragestellung sich noch nicht herumgesprochen hat. Eine dieser Geisteshaltungen, die sich dem kommunikativen Zugriff aus Gründen moralischer, religiöser oder konventioneller Scheu verbietet, wie es die Soziologie so schön formuliert, ist bestimmt das Selbstverständnis, das Homosexuelle und Transvestiten bisweilen ihrer Veranlagung entgegenzubringen vermögen, die Selbstverständlichkeit, mit der sie – die Zeit mag ihnen dabei oft helfen – ihr für andere wohl provokatives inneres Gleichgewicht finden. Herr Biedermann fühlt durch diese für ihn höchst verwerfliche Sanktionierung durch Gewohnheit sein solides moralisches Weltbild in seinen Fundamenten erschüttert; der Homosexuelle sieht sich durch dessen Reaktion in eine unterdrückte Minorität abgedrängt.
Die wenigen liberalen Strömungen, die die Geschichte kennt, haben sich stets um einen radikalen Abbau von Tabus bemüht, um grosszügige, offene Gespräche ohne «verbotene» Themen. Wer diese Strömungen verfolgt hat, musste allerdings auch feststellen, dass sich die Öffnung immer in sogenannt intellektuellen Kreisen abzeichnete, bei Leuten mit viel Sinn für Rhetorik und dialektische Diskussionen. Erst spät fanden die «neuen Ideen» den Weg «hinab ins Fussvolk». Heftige Anfeindungen stahlen ihnen die Kräfte, und oft brachte nur der Zeit grenzenlose Geduld die jungen Gedanken über die Runden.
Mitte der sechziger Jahre haben einige clevere Schreiberlinge in Massenblättern und Publikumszeitschriften – wohl ohne sich der Kettenreaktion ihres Tuns bewusst zu sein – eine Lösung aus dem Dilemma gefunden: Die Boulevardisierung von heissen Themen. Was erst als «verbotene Früchte» den sensationslüsternen BLICK- und BILD-Käufern wohlig-prickelnde Gewissensbisse vermittelte, wurde bald unter der übermächtigen Artillerie von Gewohnheit und Gewöhnung zu Bedeutungslosigkeit reduziert. Ein Beispiel: 1965/66 brandete die Sexwelle schwer an die Klippen von Moral und Anstand. Die Fronten waren klar. Eine «liberale Elite» setzte völlig unbeeindruckt vom Geschmiere der Boulevard-Presse ihre Diskussionen fort. Man distanzierte sich zwar nicht im Inhalt, aber in der Form aufs heftigste von der billigen

Effekthascherei des Winkel-Journalismus. Auf der anderen Seite vermutete eine verschworene Gemeinschaft von Ewiggestrigen hinter jedem neuen Impuls Teufelswerk und verschloss sich jeglicher neuen Anregung. Die grosse Masse der ideologischen und moralischen Mitläufer war jedoch durchaus in der Lage, von Erzeugnissen der Boulevard-Presse, die sie ja meist ohnehin exklusiv konsumierten und von denen sie eine in jeder Hinsicht harte Sprache gewöhnt waren, provozieren zu lassen und sich Denk- oder zumindest Reaktionsanstösse geben zu lassen. Und so zweifelt heute kaum mehr jemand, dass hinter dem grösseren Selbstverständnis, der aufrichtigeren Bejahung der Sexualität und der körperlichen Liebe im Jahre 1978 zu einem grossen Teil die Boulevard-Zeitungen stecken. Auf jeden Fall hinter der Wandlung der grossen Mehrheit der Zeitgenossen, denen soziale Umwelt, mangelnde Bildung oder Veranlagung einen unabhängigen Meinungsbildungsprozess erschweren.
In die gleiche Kerbe haut auch der neuste Film von Edouard Molinaro. Molinaro, Macher einer ganzen Reihe von mittelprächtigen Publikumsfilmen, erzählt mit viel Klamauk, Wortwitz und Situationskomik die Geschichte von zwei ganz verschiedenen Paaren. Da gibt es das Ehepaar Charrier (Michel Galabru/Carmen Scarpitta). Er ist Député-Secrétaire Général einer gewissen Union pour l'Ordre Moral, sie eine dümmliche, aber umso ehrgeizigere Hausfrau. Die Charriers haben eine Tochter, Andrea (Luisa Maneri). Das andere Paar, zwei Homosexuelle im besten Alter, Renato Baldi/Zaza Napoli (Ugo Tognazzi/Michel Serrault) führt schon seit zwanzig Jahren in Saint Tropez einen gemeinsamen Haushalt und «La Cage aux Folles», einen Nachtclub, in dem einzig Transvestiten unauffällig sind. Immerhin, Renato ist ein unternehmungslustiger Mann, der alles einmal versuchen will, so schon zwanzig Jahre früher. Fazit: Renato hat einen Sohn, Laurent (Remi Laurent). Und wie das halt im Leben so spielt, Laurent und Andrea verlieben sich ineinander. Den Rest kann man sich ausdenken. Einen Tip noch: Die Charriers besuchen Baldi/Napoli ahnungslos in ihrer etwas ungewöhnlichen Wohnung, um als vermeintlichen Schwiegervater einen steinreichen Diplomaten zu treffen. Molinaro wäre nicht der Louis-de-Funès-Regisseur Molinaro, wenn sich aus diesem Handlungsmuster nicht eine spassige Geschichte stricken liesse. So weit, so gut.
Erwähnenswert bleibt bloss noch die Tatsache, dass ein paar solch unbeschwert lustiger, polternd ironischer Klamaukfilme mit dieser Rollenverteilung bald einmal das Bild des etablierten, selbstbejahenden Homosexuellen vertrauter machen werden. Die Sanktionierung, oder zumindest die Akzeptierung von «Homosexuellenehen» als Kuriosum und – bei allfälligen Kindern – «Mischehen», wird, wenn Filme dieser Thematik den Markt überschwemmen, sich kaum aufhalten lassen. Diese Filme werden kaum auf sich warten lassen, wenn ihr Erfolg anhält. In Genf hat «La Cage aux Folles» bereits «One Flew Over the Cuckoo's Nest» überflügelt ... Diese Tatsachen muss man kennen, wenn man zu einer – subjektiven – Wertung schreiten will.
Übrigens, der heftigsten Ablehnung dieses Films bin ich bei einer Diskussion mit einigen jungen Homosexuellen begegnet. Argument: Der Kinobesucher amüsiere sich auf Kosten einer Minderheit. Die Persönlichkeit jedes Individuums innerhalb der Minorität werde dadurch verletzt. Diskriminierung! «Aber guckt doch mal genau hin! Ihr kommt ja unglaublich gut dabei weg!» Achselzucken. Meine Beschwichtigungen fruchten wenig. Einzelne Homosexuelle mögen ja ihr inneres Gleichgewicht gefunden haben. Doch die meisten scheinen nicht «über der Sache» zu stehen. Homosexuelle können nicht über sich selber lachen! Wir Heterosexuelle, zeigt die Erfahrung, auch nicht. C'est où, la différence? Urs Odermatt

---

Ansager am Fernsehen DRS

gs. Einen Kollegen erhalten die Ansagerinnen beim Fernsehen DRS. Der 23jährige Schauspieler Christoph Hürsch wird vorerst in den Nachmittagsprogrammen eingesetzt, aber 1979 auch in den Abendprogrammen.

Picnic At Hanging Rock (Picknick am Valentinstag)

Australien 1976. Regie: Peter Weir (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 78/346)

Australien ist in der Schweiz ein weitgehend unbekanntes Filmland, obwohl es schon in den Pioniertagen des Films mit zwei bemerkenswerten Beispielen – *«The True Story of the Kelly Gang»* (1906) und *«The Sentimental Bloke»* (1919) – auffiel. Später geriet Australien ganz unter den Einfluss des amerikanischen Marktes. Erst eine 1969 gegründete, staatlich finanzierte Filmgesellschaft verhalf dem australischen Filmschaffen wieder zu internationaler Beachtung; 1975 entstanden bereits 17 Spielfilme.
Peter Weirs *«Picknick am Valentinstag»* ist mittlerweile der bisher geschäftlich erfolgreichste Film der australischen Filmgeschichte. Geschildert wird der Ausflug eines streng geführten Mädchenpensionats zu den «Hanging Rocks» im Jahre 1900. Vier Mädchen sondern sich von der Gruppe ab und klettern in die Felsen. Während eines völlig verstört und verängstigt zurückkehrt, gehen die anderen wie in Trance immer weiter in den Berg hinein und bleiben unauffindbar. Auch eine Lehrerin, die sich auf die Suche nach den Mädchen gemacht hat, verschwindet wie vom Erdboden verschluckt. Eine tagelange Suchaktion mit Spürhunden und Fährtenlesern bleibt ohne Erfolg. Erst das Bemühen eines reichen jungen Mannes und seines Dieners, die die Mädchen beim Aufstieg beobachtet haben, führt nach einer Woche zu einem Teilerfolg: Eines der Mädchen wird völlig entkräftet und mit unerklärlichen, aber harmlosen Verletzungen aufgefunden. Vom Schock genesen, kann es aber keinerlei Erklärungen über den Verbleib seiner Mitschülerinnen abgeben. Sie bleiben unauffindbar.
Das Picknick, die Begegnung mit dem Berg, das Verschwinden der Mädchen und die Suche nach den Vermissten hat Weir im Stile eines romantischen Horrorfilms inszeniert. Die musikalische Untermalung durch eine Panflöte lässt den Schrecken mehr erahnen als erfahren, die weichen Gegenlichtaufnahmen, nicht selten an die des weltberühmten Photographen Hamilton erinnernd, verstärken noch den unwirklichen, unfassbaren Eindruck des Geschehens. Kontrastierend dazu schildert Weir das stark ritualisierte Leben im Internat, die Zwänge und Unterdrückungsmechanismen, denen die Schülerinnen ausgesetzt sind. Die herrschsüchtige Internatsleiterin denkt weniger an die Erziehung der ihr Anvertrauten, als an ihren Profit. Auch der

Lehrkörper leidet unter ihrer Despotie. Das Verschwinden der ihr Anvertrauten zerbricht das starre Gefüge von innen und von aussen: Die Mädchen werden grösstenteils von der Schule genommen und die einzig übriggebliebene Lehrerin findet den Mut, sich gegen die Direktorin aufzulehnen.
Als Bindeglied zwischen diesen beiden Handlungssträngen fungiert ein aus disziplinarischen Gründen vom Picknick ausgeschlossenes Mädchen, dass zu einer der Vermissten eine stark erotische Beziehung hatte. Auch hier erscheint der Berg als etwas Befreiendes, Erlösendes aus der sexuell verklemmten Atmosphäre des Internates. Diese unaufdringlich eingebrachte Stimmung gehört mit zu den stärksten Momenten des Films, der nach dem Verschwinden der Mädchen leider in die Unverbindlichkeit einer fast belanglosen «Auflösungs-Geschichte» abgleitet. Auch der dramaturgische Kniff, dass die im Internat zurückgebliebene Schülerin die Schwester des Dieners des reichen jungen Mannes ist, und dass sich beide, seitdem sie im Waisenhaus getrennt wurden, nicht mehr gesehen haben, gerät zu sehr zum melodramatischen Moment, auf dessen «Lösung» (=Begegnung) man dann auch vergeblich wartet. Hier verschenkt Weir viel vom anfänglichen Reiz des Films. Rolf-Rüdiger Hamacher(fd)

FORUM

Ein Alptraum, der Wirklichkeit werden könnte

Notiz zum Film «Zombie – Dawn of the Dead» von George A. Romero

Im Aushangfenster eines Kinos hängt ein farbiges, ungefähr 30 mal 40 Zentimeter grosses Filmbild, auf dem ein Mann abgebildet ist, der gerade von einer Kugel getroffen wird. Der Mann, er ist noch keine 30 Jahre alt, hat ein ekelerregendes violettes Gesicht, die Lippen und die Augenränder sind rot und grell, so wie das Blut, das aus seinem Körper herausspritzte. Das Bild wirbt für «Zombie – Dawn of the Dead» von George A. Romero, einen Horrorfilm mit Vier-Kanal-Stereo-Ton, der, so die Werbung, in Italien in den ersten zwei Monaten 315 967 Besucher hatte. Der Film beruht auf einer afrikanischen Sage (im Film wird sie von einem schwarzen Polizisten erzählt), wonach die Toten, wenn in der Hölle kein Platz mehr sei, auf die Erde zurückkommen würden. In Romeros Film, der in Amerika handelt, kommen sie auch zurück und bedrohen die Lebenden. Ein grausamer Kampf beginnt, denn diese Wesen, diese grässlichen Monster, überströmen nicht nur Städte und Landschaften, sie zerreissen und fressen auch jeden Lebenden, der ihnen zu nahe kommt. Noch einmal die Werbung: «Ein Alptraum, der Wirklichkeit werden könnte.»
Ich bin eigentlich jeder Art von Zensur gegenüber misstrauisch. Ich finde auch nicht, dass der Kinobesucher geschont werden soll. Pornographie, Grausamkeit, Misshandlung – das alles gehört nun einmal zu unserem Alltag, damit soll man sich also auch auseinandersetzen. Und dennoch glaube ich, dass man Filme wie «Zombie» verbieten sollte. Romero beschreibt, da hat die Werbung schon recht, einen Alptraum, eine erschreckende Vision der Zukunft. Diese Beschreibung würde ein Verbot sicher noch nicht rechtfertigen; auch die Gedanken an die Zukunft müssen frei sein. Und wenn die Zukunft, die beschrieben wird, so hoffnungslos ist wie in «Zombie», dann kann sich jeder Zuschauer selber dagegen wehren – beispielsweise indem er mithilft, eine angenehmere Zukunft zu gestalten. Von unserer heutigen, sicher alles andere als schönen Welt bis zu der Hölle, die «Zombie» beschreibt, ist es nämlich noch ein weiter Weg. Nicht mehr wehren aber kann sich der Zuschauer gegen die Art und Weise, wie Romero die Zukunft beschreibt.
Die Grausamkeit wird ohne jede Distanz gezeigt. Da wird in Grossaufnahmen ausführlich vorgeführt, wie die Monster über die Menschen herfallen, wie sie Körper